



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Campus de São José do Rio Preto

Marcia Machado de Lima

Narradores e clandestinidade em contos de *Os Cavalinhos de
Platiplanto*, de José J. Veiga: uma possibilidade de discussão
sobre o espaço ficcional

SÃO JOSÉ DO RIO PRETO
2016

Marcia Machado de Lima

Narradores e clandestinidade em contos de *Os Cavalinhos de
Platiplanto*, de José J. Veiga: uma possibilidade de discussão
sobre o espaço ficcional

Tese apresentada ao Instituto de Biociências,
Letras e Ciências Exatas da Universidade
Estadual Paulista, Campus de São José do Rio
Preto, no âmbito do Programa DINTER UNESP-
CAPES/UNIR-Campus de Vilhena, para obtenção
do título de Doutor em Letras (Área de
Concentração: Teoria da Literatura)

Orientador: Prof. Dr. Nelson Luís Ramos

São José do Rio Preto
2016

Lima, Marcia Machado de.

Narradores e clandestinidade em contos de Os Cavalinhos de Platiplanto, de José J. Veiga : uma possibilidade de discussão sobre o espaço ficcional / Marcia Machado de Lima. -- São José do Rio Preto, 2016

186 f.

Orientador: Nelson Luís Ramos

Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira - Séc. XX - História e crítica. 2. Ficção brasileira – História e crítica. 3. Literatura fantástica brasileira. 4. Narrativa em primeira pessoa. 5. Veiga, José J., José Jacinto, 1915-1999 - Crítica e interpretação. I. Ramos, Nelson Luís. II. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – B869.09

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
UNESP - Câmpus de São José do Rio Preto

Marcia Machado de Lima

Narradores e clandestinidade em contos de *Os Cavalinhos de Platiplanto*, de José J. Veiga: uma possibilidade de discussão sobre o espaço ficcional

Tese apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, Campus de São José do Rio Preto, no âmbito do Programa DINTER UNESP-CAPES/UNIR-Campus de Vilhena, para obtenção do título de Doutor em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura)

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Nelson Luís Ramos
UNESP - São José do Rio Preto
Orientador

Prof. Dr. Manoel Fernando Medina
University of Louisville - Kentucky - EUA

Prof^a Dr^a Heloisa Helena Siqueira Correia
Universidade Federal de Rondônia - Campus Porto Velho

Prof^a Dr^a Kenia Maria de Almeida Pereira
Universidade Federal de Uberlândia-MG

Prof^a Dr^a Norma Wimmer
UNESP - São José do Rio Preto

Prof. Dr. Paulo Sérgio Nolasco dos Santos
Universidade Federal da Grande Dourados – MS (suplente)

Prof^a Dr^a Celina Maria Moreira de Mello
Universidade Federal do Rio de Janeiro (suplente)

Prof^a Dr^a Giséle Manganelli Fernandes
UNESP - São José do Rio Preto (suplente)
São José do Rio Preto - 05 de fevereiro de 2016

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras – UNESP IBILCE e Fundação Universidade Federal de Rondônia – UNIR em Convênio com CAPES/ MEC pela implementação do DINTER Letras 2012-2015.

À Prof^a Dr^a Giséle Manganelli Fernandes, juntamente com os funcionários da Seção de Pós-Graduação pelo acolhimento em São José do Rio Preto.

Ao Prof. Dr. Nelson Luís Ramos pela orientação à pesquisa, atenção ao meu percurso formativo, escuta atenta, indicações de rumos e, especialmente, por colocar-se disponível e apoiar no atendimento a todas as demandas, em diversas ordens, que assolam o tempo do doutorado.

À Prof^a Dr^a Norma Wimmer e ao Prof. Dr. Osvaldo Copertino Duarte pela leitura atenta e sugestões no momento da qualificação.

Ao Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior, Prof^a Dr^a Heloisa Helena Siqueira Correia e Prof. Dr. Manoel Fernando Medina pelas indicações bibliográficas complementares e profícuos momentos de discussão.

Aos colegas de DINTER Sandra, Andréia, Rubens, Walmira, Claudemir, Socorro, Liliane, Eduardo, Fátima, Ivanor, Rômulo, Geane, Auxiliadora, Osvaldo, Gilda e Ednaldo com admiração pela seriedade inspiradora e, especialmente, Rosana Nunes Alencar pela amizade e acolhida ao longo das semanas dedicadas às disciplinas cursadas em Vilhena-RO e Sonia Mara Nita pelo incondicional apoio no exigente período de estágio em São José do Rio Preto, considerando todos os desafios pessoais que surgiram.

Aos colegas do Departamento de Letras -UNIR -Vilhena, representados pelas Prof^a Dr^a Milena Cláudia Magalhães Santos Guidio e Prof^a Rosana Nunes Alencar, pela acolhida na área, seriedade e rigorosidade na discussão dos temas do campo literário e contribuições para nossa reflexão.

Aos colegas do Departamento de Ciências da Educação – UNIR Porto Velho, professores que incentivaram, apoiaram e, em inúmeras oportunidades, dividiram ou assumiram as tarefas da docência e de gestão para viabilizar que pudéssemos cursar disciplinas e dedicar-nos à escrita final da tese. Cito especialmente Prof^{as} Dr^{as} Edna Cordeiro, Walterlina Brasil, Juracy Machado e principalmente, Prof^a Dr^a Ana Maria de Lima Souza, corajosa, inspiradora e amiga generosa de todas as horas.

Ao Prof. Dr. Ermínio Rodrigues (*in memoriam*) e família pela generosa disponibilização de obras teóricas que auxiliaram em muito a consolidação da pesquisa

DEDICATÓRIA

Especial dedicatória e agradecimento:

A meus pais

Pedro Caetano de Lima Filho e Juraci Machado de Lima,

A meus filhos

Pedro Ignácio, Felipe e Gabriel,

A minhas neta Giovanna e nora Lidianne

Por colocarem-se amorosamente à disposição, assumirem mais tarefas da vida prática, garantirem o silêncio, a tranquilidade, o tempo e mesmo os recursos, com um mesmo objetivo: apoiar, especialmente no momento mais delicado da escrita.

Aos amigos das veredas de infância Prof. Dr. Rodrigo Pelloso Gelamo e Prof. Dr. Pedro Ângelo Pagni, pelas inquietações divididas nos encontros do GEPEF – Unesp Campus de Marília, presentes nas entrelinhas do presente trabalho

RESUMO

Narradores e Clandestinidade em Contos de Os Cavaleiros de Platilante de José J. Veiga: uma possibilidade de discussão sobre o espaço ficcional, analisa o espaço na experiência dos narradores em primeira pessoa em “Ilha dos Gatos Pingados”, “Tia Zi Rezando”, “Roupa no Coradouro”, “Fronteira”, “Usina Atrás do Morro” e “Os do Outro Lado”. Para estabelecer dados iniciais, levantou-se as marcas da espacialidade nos textos de criação e na recepção crítica: sobre os cenários e objetos sertanejos e a posição da crítica regionalista goiana e; os espaços fronteiriços caracterizados pelo real representado que inclui a dimensão do insólito, seus objetos e figuras, em pleno movimento de transgressão do real. A partir do posicionamento da pesquisadora, dividiu-se as análises dos contos, em dois momentos. Primeiro, utilizou-se a teoria sobre o narrador de Franz Stanzel(1971), sobre a modulação do “eu” entre *experiencing self* e *narrative self* na elaboração do relato em primeira pessoa; as teses sobre o conto, de Ricardo Piglia(1980) como operadores para a abordagem do gênero, quais sejam, um conto sempre apresenta duas histórias e a primeira é contada nos interstícios da segunda; o aporte abrangente de Bourneuf & Ouellet(1976) sobre o espaço na narrativa; a definição de “fronteira” como limiar que se habita, por Wilson Alves-Bezerra(2008); as contribuições da teoria social de Pierre Bourdieu(1989) sobre a performatividade do espaço, variável que incide nos esquemas de percepção do real. Confirmar os recursos do fantástico literário na escrita veigueana ensejou estabelecer o segundo momento, com base nas proposições de David Roas(2008;2011;2012;2014) sobre a transgressão do real e implicações no fantástico literário; de Todorov(2006;2003;2013) sobre o real representado; de Jean Paul Sartre(1947) acerca de obras do fantástico, especificamente *Aminadab*, de Maurice Blanchot, *O Processo*(1925) e *O Castelo*(1926), de Franz Kafka, cuja comparação permitiu ao crítico reconhecer o espaço dentro do espaço e a identificação do leitor com o herói, como recursos expressivos de “técnica antiga”, superada na obra de 1926 do autor tcheco; de Patricia Garcia(2012) sobre o fantástico de espaço, quando o evento insólito é próprio do mundo e não provocado por um agente externo. Os resultados da investigação empreendida permitiram: reconhecer, em Veiga, ênfase ao “espaço dentro do espaço” e “identificação do leitor com o herói”, no registro da “técnica antiga” do fantástico literário, e a intenção de problematizar a condição humana e a formação; os narradores são escolhidos dentre aqueles que estabelecem o relato sobre a experiência vivida no limiar no qual passam a habitar, em plena clandestinidade, através da modulação do “eu”. Do espaço clandestino, reagem, vislumbram as condições de emancipação, confrontam os dispositivos integradores e violentos do mundo adulto e, por vezes, revidam. Deste modo, demonstramos que a clandestinidade e o processo de constituição de um espaço dentro do espaço incidem performativamente sobre os esquemas de percepção do narrador-menino acerca da realidade.

Palavras-chave: José J. Veiga. Narrador em primeira pessoa. Clandestinidade. Espaço ficcional. Fantástico literário.

ABSTRACT

Narrators and clandestinely in Tales of the Cavalinhos de Platiplanto by José J. Veiga: a possibility of discussion of the fictional space, analyzes the space experience of the narrators in the first person in "Ilha dos Gatos Pingados", "Tia Zi Rezando", "Roupa no Coradouro", "Fronteira", "Usina Atrás do Morro" e "Os do Outro Lado". To establish baseline data, rose brands of spatiality in the creation and critical reception texts: on the scenarios and sertanejos objects and the position of goiana regionalist critics and; border areas characterized by real-represented including the size of the unusual, its objects and figures, in the real transgression movement. From the position of the researcher divided the analysis of short stories, in two stages. First, we used the theory of the narrator Franz Stanzel (1971) on the modulation of the "I" between experiencing self and narrative self in preparing the first-person account; theses on the short story of Ricardo Piglia (1980) as operators for the gender approach, namely, a story always has two stories and the first is told in the interstices of the second; the comprehensive contribution of Bourneuf & Ouellet (1976) on the space in the narrative; the definition of "frontier" as the threshold that dwelleth by Wilson Alves-Bezerra (2008); the contributions of social theory of Pierre Bourdieu (1989) on the performativity of space, variable that focuses on the real perception schemes. Check the literary fantastic resources in veigueana writing gave rise establish the second time, based on proposals of David Roas (2008; 2011; 2012; 2014) about the actual transgression and implications in the literary fantastic; Todorov (2006; 2003; 2013) on the actual represented; Jean Paul Sartre (1947) about the fantastic works specifically *Aminadab* by Maurice Blanchot, *The Process* (1925) and *The Castle* (1926), Franz Kafka, whose comparison allowed the critical recognize the space within the space and the identification the player with the hero, as expressive features of "ancient technique", surpassed the work of 1926 Czech author; Patricia Garcia (2012) about the fantastic space when the unusual event is the world itself and not caused by an external agent. The results of undertaken research allowed: recognize, in Veiga, emphasis on "space within space" and "reader's identification with the hero," the record of "ancient technique" of the literary fantastic, and the intention of questioning the human condition and the formation; the narrators are chosen from among those who established the account of the experience in the threshold at which begin to live in full secrecy, by modulating the "I". Clandestine space, react, envision the emancipation conditions faced by integrators and violent devices of the adult world and sometimes fight back. Thus, we show that the underground and the process for creating a space within the space performatively focus on the narrator-boy perception schemes of reality.

Keywords: José J. Veiga. First-person narrator. Clandestinely. Fictional space. Fantastic literary.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
CAPÍTULO 1 - JOSÉ J. VEIGA E A ABORDAGEM DO ESPAÇO	25
1.1- Sobre as Marcas do Regional na Obra de José J. Veiga.....	25
1.2- Notas sobre o Fantástico	45
 CAPÍTULO 2 - PELAS MÃOS DOS NARRADORES-MENINOS.....	63
2.1 - As Duas Histórias em “Ilha dos Gatos Pingados”.....	63
2.2 - “Roupa no Coradouro” ou as Histórias que se Revelam.....	72
2.3 - “Tia Zi Rezando” ou a História de uma Fuga.....	82
2.4 - Puxados por Outro Fio: o que define o narrador.....	89
 CAPÍTULO 3 – MUITAS HISTÓRIAS: UM SÓ LUGAR?	109
3.1 - “Fronteira” E “Usina Atrás do Morro”: espaços restritos	109
3.2 - “Os do Outro Lado” ou o Mundo em Reverso.....	133
3.3 - Os Traços da Clandestinidade: os Contos de José J. Veiga no Registro da Literatura Fantástica.....	153
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	166
CRONOLOGIA DO AUTOR.....	177
 REFERÊNCIAS	181

INTRODUÇÃO

Na pesquisa para o doutoramento em Letras elegemos como campo de questões instigantes *Os Cavalinhos de Platiplanto*, obra do autor goiano José J. Veiga (1915-1999). O livro de contos veio a público originalmente em 1958, em concurso da Associação Brasileira de Escritores, com apoio da Editora Nacional. Foi editado formalmente pela Editora Nítida em 1959, mas ganhou maior número de leitores nas décadas seguintes, na esteira de novas obras e premiações do autor. Sem deixar de - confessamos - receber influências dos sentidos gerados pelas incursões na obra de Veiga como leitora, a proposição do problema e definição do *corpus* desdobrou-se das notações que produzimos sobre os narradores-meninos e o modo como, em sua visão infantil, evidenciaram o espaço ficcional e, a si mesmos, quando experienciaram os eventos narrados.

Na leitura mais atenta, os narradores em primeira pessoa puderam revelar-se tocados por objetos e mudanças na percepção do espaço e, nesse movimento, desenvolver seus relatos. Constatamos, inicialmente, o espaço e os recursos de ambientação participando da situação narrativa, como agentes do conflito que, por sua vez, colocavam em questão as bases sobre as quais a realidade era percebida pelos meninos. Devemos aos momentos de convivência com o texto, guiados pelas mãos dos meninos narradores, a proposição de pesquisa apresentada no momento da seleção do Programa de Doutorado Interinstitucional em Letras UNIR-UNESP-São José do Rio Preto/CAPES e a delimitação do espaço como foco. Isto significa admitir que a escolha do espaço ficcional como o alvo da investigação da literatura veigueana não se deu previamente à retomada dos textos de criação.

Desde meados da década de 80, o espaço angaria novas dimensões de análise e lugar de maior relevância nas pesquisas acadêmicas (de fato, notoriamente, não apenas na área de Letras), devido às literaturas contemporâneas que guardam diferenças quanto aos estilos, principalmente quanto às modificações na percepção e na experiência dos indivíduos. Aqui estamos pensando na obra ficcional de João Gilberto Noll, por exemplo, ou romances como *Rezem pelas Meninas Roubadas* (2015), da mexicana Jennifer

Clement (2015), em cujas entrelinhas o corpo aparece tomado, atacado, espaço do acontecimento, respondendo narrativamente enquanto tal. Criam e utilizam-se de recursos relacionados às configurações do espaço, em vertentes distintas, demonstrando a preocupação em como é habitado pelos seres e marcado pela cultura; ativamente agenciador das subjetividades; como compõe a própria condição humana – com todas as suas idiossincrasias.

O espaço demonstra mais claramente sua produtividade nas relações de poder. Há estudos densos que abordam a evolução da complexidade das questões dedicadas ao espaço, como o realizado por Brandão (2013), que aponta para a relevância das contribuições também da Teoria Social, destacando as pesquisas de Edward Soja, Henri Lefebvre e Michel Foucault. Elementos de resistência e subversão, de opressão e violência experienciados pelos personagens em um espaço apresentado de modo mais complexo porque mais próximo dos corpos, envolvendo a subjetividade e a identidade. Os sentidos dados para o corpo e para a urbanização são temas entrelaçados aos temas universais e aos que mencionamos. A subjetividade, a identidade e o indivíduo também se tornaram motivos revistos em relação ao espaço no campo literário, na contemporaneidade.

Apesar de o livro selecionado para oferecer o *corpus* ter sido publicado na transição das décadas de 50 e 60, a pesquisa atual não pode furtar-se a considerar o panorama teórico. Não o trouxemos explicitamente na redação da tese, contudo, marcou a abordagem que fizemos especialmente quanto ao tema da violência e da resistência. Especialmente, nos ajudou a perceber que Veiga, ao privilegiar o espaço ficcional nas obras, ofereceu uma pista para entendermos a força e a forma de sua narrativa, cujo estilo demonstra sofrer o impacto da mudança no campo literário, quanto ao valor dado ao espaço.

Ao relermos os romances, novelas e contos de Veiga publicados depois de *Os Cavalinhos de Platiplanto*, especialmente aqueles cuja primeira edição foi na década de 80, a centralidade do espaço apresentou-se notável, fazendo supor que o autor brasileiro era sensível às mudanças de abordagem apontadas acima, atendendo ao espírito do tempo. No premiado *De Jogos e Festas* (1980), as duas novelas e o ensaio enfeixados no livro tratam das contradições nas relações sociais integradoras e muito fixadas, sempre

permitindo que espaços pouco valorizados culturalmente funcionem lado a lado e, muitas vezes, entremeados. Como habitamos esse mundo, ou como às vezes rompemos, ou ainda, ao contrário, como nossos corpos sucumbem a ele parece ser o mote dos três textos.

Em outra obra, o romance *Aquele Mundo de Vasabarro*s (1982), o título indica que haverá um lugar no centro da história. O reino inventado funciona para colocar em questão as relações políticas travadas entre os estamentos representados em Vasabarro – o mundo contido em uma única habitação.

Contudo, na obra de estreia, vinte anos antes, em *Os Cavalinhos de Platiplanto*, considerando-se inclusive os títulos dos contos e a sua localização no sumário¹, já temos demonstrada a inclinação de Veiga à espacialidade. Relendo os contos, percebemos desdobramentos problemáticos da condição humana frequentando o universo ficcional veigueano, trazidos pelos narradores. O acesso ao panorama atual dos estudos sobre o espaço na literatura, chamou-nos a dedicar atenção aos recursos expressivos utilizados por José J. Veiga para criar o espaço ficcional, potencializando o que nosso trabalho como leitora mais atenta já havia notado. Instigantemente, um espaço e seus objetos participantes da narração feita por um menino.

Quando abordamos a obra veigueana considerando a fortuna crítica e dados historiográficos sobre o conto no Brasil, encontramos um autor cuja presença é apontada no debate sobre as disposições do campo literário brasileiro, especialmente, pela preocupação com os recursos dedicados à constituição do relato breve no primeiro livro, que valeram as menções feitas por críticos e historiadores².

Encontramos um escritor com personalidade, ratificada, inclusive, pela referência frequente entre 1960 e 2000 no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, dentre outros. Do mesmo modo, a presença de Veiga no sistema literário brasileiro foi reiterada pelas citações nas pesquisas historiográficas sobre novas perspectivas na literatura brasileira pós-modernista (décadas de

¹ Celso Sisto em seu artigo “Um Outro Lugar Para Estar: O Espaço Mágico dos Meninos de J. J. VEIGA”, publicado na Revista Travessias, em 2009, faz a observação de que, em *Os Cavalinhos de Platiplanto*, o conto “Fronteira” está localizado no meio do livro.

² Cf nota 10 neste trabalho.

1950-1960) do erudito historiador da literatura Afrânio Coutinho e coautores que assinam com ele os volumes da obra *A Literatura no Brasil*, dentre eles Antonio Candido e Luis Costa Lima.

Na mesma linha, o próprio Lima, mesmo reticente, reitera a necessidade de observar melhor a produção de Veiga, na mesa-redonda sobre o conto ao lado de Fabio Lucas e Walnice Nogueira Galvão, que compôs um dos capítulos do muito citado *O Livro do Seminário*, em 1982. Bella Josef indicou o refinamento da contribuição de Veiga e Rubem Fonseca para a renovação do conto no Brasil, gênero apontado por ela como renovador da literatura brasileira em um ensaio comparativo apresentado no curso de 1971, Universidade Federal do Rio de Janeiro. A posição de Josef é acompanhada por Wilson Martins na Coletânea Ponto de Vista, publicada pela Editora T.A. Queiroz, reunião de seus artigos em suplementos literários de *O Estado de São Paulo* e *O Jornal do Brasil* até o início da década de 70.

As referências encontradas, concorreram para consolidar a definição da obra *Os Cavalinhos de Platipanto* e dos contos selecionados como nosso *corpus*, especialmente pela indicação recorrente dos críticos e historiadores de que seria importante dar maior atenção à obra de José J. Veiga, no contexto da produção do conto no Brasil no início da década de 60.

A presença recorrente dos meninos no papel de narradores em primeira pessoa, reforçam a relevância de nossa opção em dar continente para as notações nos relatos sobre o espaço narrativo. Caberá ainda, talvez, a pergunta sobre porque a pesquisa que desenvolvemos priorizou *Os Cavalinhos de Platiplanto*.

Para além do primeiro livro de contos, temos os meninos narradores nos romances *Sombras de Reis Barbudos* (1973), a observar as interferências dos labirintos que se instalam em Taitara. Os meninos da cidade de Manarairema formariam uma das cenas mais marcantes que impregnaram a imaginação da pesquisadora, em *A Hora dos Ruminantes* (1966), romance em que aparecem surfando sobre o mar de costas de touros que entupiam as ruas depois de outras invasões, a levar mensagens e fazer o pequeno comércio que permitiria a sobrevivência dos moradores acuados. Isto sem contar que o primeiro a admitir a presença insólita de fantasmas que tomariam praças e ruas, e

impediriam até a passagem dos moradores foi um menino em *Torvelinho Dia e Noite* (1985), embora não se trate de um narrador em primeira pessoa.

Marcantemente, porém, o menino sem nome no conto homônimo de *Os Cavalinhos de Platiplanto*, se utiliza de um recurso expressivo bastante criativo: cria linha fronteira reservando lugar onde os adultos não podem alcançá-lo, gesto que marca a cena inicial e o desfecho.

No conto, em um quarto, num vilarejo do interior, em um tempo lá pelos idos das primeiras décadas do século passado, um menino aflito conversa à beira da cama com seu avô Rubem. Tratava-se de um pequeno evento, tão corriqueiro e aparentemente sem importância, mas que se dá porque o menino aprontava há dias um escarcéu monumental a cada vez que o pai e o farmacêutico Osmúcio tentavam aproximar-se para tratar uma ferida inflamada em seu pé, proveniente de algum malfeito na brincadeira de pique. Quando o avô chega à casa do neto, adentra o quarto e senta-se à beira da cama, torna o limitado espaço dentro do quarto um terreno inexpugnável aos outros adultos de quem apenas restariam as sombras, os vultos transitando no entorno. (VEIGA, 1977). Sempre que precisava de alento, nos dias que se seguiram, o menino lembrava-se da conversa com seu avô naquele dia, e das promessas feitas. O menino que conversa à beira da cama com o avô é o narrador-protagonista do conto e vive nesta cena o efeito de um tipo de deslocamento no próprio espaço do seu quarto, tão conhecido dele, com suas coisas, muitas feitas por ele mesmo, ele tão pequeno na casa que é de seu pai.

No deslocamento sem mediações discursivas, o narrador acessa a Fazenda Platiplanto onde estão os cavalinhos, principal promessa do avô. O modo como o deslocamento aparece no conto constitui outro recurso expressivo marcante, introduzido sempre abruptamente, indicando a linha fronteira atravessada pelo narrador, rumo a outro plano, denunciando-o. A imprecisão imprevista para o leitor, em cenário tão realista, propõe um desconforto associado à percepção de planos distintos separados por linhas fronteiriças nunca vistas pelos demais personagens, nos quais circulam os narradores. Em contraponto, talvez o leitor angaria a chance de começar a suspeitar que as fronteiras que organizam o real categorizado clara e distintamente, também comportem um plano insólito. Então, nestas condições,

a voz narrativa enunciada marca a incidência do espaço desde um lugar ocupado pela infância. O recurso dedicado ao espaço logrou sobressair-se e convocar o olhar da pesquisadora, na fase da proposição do trabalho

O deslocamento mencionado acima produz um espaço dentro do espaço, como *locus* apenas acessado pelo narrador e quem permitir acompanhá-lo. Este é recurso utilizado por Veiga em dois formatos, contíguos ou intrínsecos a todo o universo ficcional, capaz de instalar uma fronteira tênue e sempre oscilante, mas demarcadora de um espaço clandestino no mundo ficcional onde o narrador habita. Então, para Veiga, o espaço dentro do espaço é recurso trazido para retratar a clandestinidade do narrador em alguns momentos enquanto transita entre os dispositivos e agenciadores de poder. Esperamos que tenha sido possível explicitar o *modus operandi* dos narradores ao longo do trabalho.

O conto “Os Cavalinhos de Platiplanto” propôs para a pesquisadora as primeiras reflexões sobre como o menino reúne as condições de reflexão sobre os eventos e assumir o papel de narrador em primeira pessoa.

Avançando um pouco, precisamos destacar nossa concordância com um pressuposto lançado por Agostinho Potenciano de Souza (1990). Em seu livro-tese, o crítico apresenta argumentos consistentes para abordar Veiga como é um autor que não cede à classificação global da obra. A consequência dessa constatação, e de nossa posição, é a necessidade metodológica de encontrar os limites internos da obra de Veiga e entender as aproximações e distinções possíveis.

Segundo a crítica, baseando-nos principalmente na proposição de Souza acerca de uma poética veigueana, o percurso da obra possui três fases bem distintas entre si. A mais longa é denominada como “período sombrio” (SOUZA,1990). Engloba os livros *A Hora dos Ruminantes*, *A Estranha Máquina Extraviada*, *Sombra de Reis Barbudos*, *Os Pecados da Tribo*, *De Jogos e de Festas*, *Professor Burrim* e *as Quatro Calamidades* e *Aquele Mundo de Vasabarro*.

Souza indica a publicação de *Torvelinho Dia e Noite*, publicado em 1985 e *Tajá e sua gente*, que veio a público em 1986, como as obras que findam o “período sombrio”. Mesmo o livro tese de Potenciano de Souza sendo

publicado em 1990, vamos nos arriscar a completar a descrição do que comporia a fase posterior à sombria, seguindo os parâmetros do crítico. De fato, foi possível reconhecer *A Casca da Serpente* (1989), ausente na lista de Souza e *O Risonho Cavallo do Príncipe* (1992), editado depois, como histórias de universo positivo, nada que se aproximasse menos dos livros anteriores a 1986.

Os Cavalinhos de Platiplanto, se nos apoiarmos nos argumentos de Potenciano Souza (1990) e Nedilson César Rodrigues dos Santos (2008), compõe, como obra única, o primeiro momento do percurso literário de José J. Veiga, embora aporte indícios da fase sombria no conto “Usina Atrás do Morro”. O mesmo cruzamento ocorre em “Viagem de Dez Léguas”, conto publicado apenas em 1968 como parte de *A Estranha Máquina Extraviada*. Foi escrito originalmente em meados da década de 50 em continuação à história de “Roupa no Coradouro”. Publicado no período sombrio, manteve o tom lírico da obra primeira. Justificamos nossa escolha em dedicarmos atenção ao livro *Os Cavalinhos de Platiplanto*, apesar da relevância do elemento espacial no corpo todo da obra pela presença maior do lirismo. O próprio Veiga, na Conferência de 1985 proferida na Universidade Estadual Paulista, Campus de São José do Rio Preto, talvez concordasse com a justificativa:

Comecei a escrever mesmo aos 46 anos de idade. Todos os meus livros, a partir do segundo, tiveram de estar muito amarrados à atmosfera política depois de 1964. *Cavalinhos*, de 1958, não trata disso, mas de problemas pessoais, do mundo da criança, com grande dose de lirismo – por esse motivo me agrada até hoje. Do segundo em diante, não pude mais fazer isso, porque o ambiente não permitia que ninguém fosse lírico. (VEIGA, 1985 apud MIYAZAKI, 1988, p. 02).

Encontramos nos contos de *Os Cavalinhos de Platiplanto* um autor cuja escrita refinada propõe questões aos seres de papel, susceptíveis às vicissitudes do seu percurso identitário, como crianças e adultos, pessoas às vezes desprovidas de autogoverno ao lado daquelas que o mantém coercitivamente. Habitantes de cidades do interior, grupos culturais multifacetados, internamente mediados por relações de poder não podem escapar. Os relatos são a resposta dos seres de papel aos dilemas propostos

pela inserção no mundo em pleno processo de mudanças, às quais não são alheios, incidindo no vivido por eles. Em última instância, os contos são a própria provocação de José J. Veiga ao leitor, para que também observe os conflitos próprios da condição humana. A inquietação resultante da leitura dos contos parece colocar a questão: o que significa estar no mundo?

Queremos ter explicitado ao longo do trabalho como compreendemos, do ponto de vista literário, o espaço através da voz narrativa dos meninos, os quais, em razão dos recursos utilizados, logram propor questões sobre o contexto sociocultural. Para nós, o resultado da pesquisa demonstrou que os narradores foram capazes de pôr em xeque, em um movimento de transgressão, o próprio real e de criar as condições para afetar o leitor. Por isto, não foi aleatória a entrega da narração a um menino e não a outro. Esperamos ter demonstrado que a característica do narrador-menino, colocou as condições para aquilo que estamos nomeando como clandestinidade, termo qualificativo que não seria proposto sem a constatação de que o espaço narrativo incide no relato.

De todo modo, ao lado das notações do momento no qual construíamos a proposição de pesquisa, nos deparamos com o convite feito pelo próprio Veiga. Se o espaço aparece como relevante para Veiga em todas as obras, ele mesmo concordaria com a escolha de *Os Cavalinhos de Platiplanto* como marco de uma primeira pesquisa sobre sua obra. Admitiu essa possibilidade em entrevista.³

Antes de avançarmos pela árida seara teórica, é importante dar visibilidade à recorrência do espaço físico como objeto da crítica acadêmica sobre a obra de Veiga. A palavra “espaço” e outras que remetem a seu campo como “fronteira”, “ambientação”, “atmosfera”, “arquitetura”, são bastante recorrentes nos estudos da obra. Os pesquisadores, embora não indiquem acordos em bases teóricas sólidas - e não julgamos que precisaria haver apenas uma única posição fechada ou acordos consensuais -, parecem

³Entrevista online concedida a WEBLIVROS. Disponível em: <http://www.kromuskronopus.freesites.com.br/litewratura%20fantastica%20no%20brasil.htm> acessada em 23/05/2013

convergir para a indicação do espaço como um elemento marcante na poética veigueana.

Se o tratamento estatístico pudesse ter sido aplicado nos contos, novelas e romances de José J. Veiga palavras que remetem a “espaço” como “chão”, “buraco”, “cerca”, “morro”, “casa”, “vale”, “ponte”, “muro”, do mesmo modo referências topológicas como “em cima de uma canastra”, “em cima da árvore”, “por baixo”, “do outro lado” apareceriam associadas à necessidade do espaço compor as bases do conflito e fatos relevantes para o seu desenrolar.

Os títulos também podem ser indicados como provocadores para insuflar no leitor mais instruído a necessidade de observar de perto os recursos destinados ao tratamento do espaço ficcional em Veiga. Na obra de estreia de 1959⁴, privilegiada nesta pesquisa, o título menciona “Platiplanto”, uma fazenda onde acontecem espetáculos de cavalos miniatura. “Sombra” é, apesar da fluidez, um espaço físico no qual a luz não penetra. Esta ideia foi mobilizada no terceiro livro publicado por Veiga. “Torvelinho” é o nome de uma cidade inventada, no interior de Minas Gerais, sede de eventos envolvendo fantasmas em *Torvelinho Dia e Noite*. “Fronteira”, “A Ilha dos Gatos Pingados”, “Usina atrás do Morro”, contos publicados em 1959 são também amostras de como o espaço é aspecto relevante e mobilizador da realização estética no universo veigueano. Assim, há referências em todas as etapas de sua obra, incluindo-se o último livro de contos *Objetos Turbulentos*.

Na leitura dos contos, notamos que Veiga privilegia o processo de constituição dos espaços nas histórias. Estabelecidos pelos meninos como seus pontos de experiência do mundo, nunca frequentados por outros personagens, permitem à espacialidade participa da constituição das situações narrativas.

Nesta perspectiva, podemos dizer que o modo como o espaço é tratado no conto, a cena descrita e a funcionalidade que ganha este elemento nela, colocou as primeiras provocações que deram início à elaboração desta pesquisa de doutoramento. Os narradores-personagens-meninos

⁴ Consideraremos aqui, como nas demais citações da obra de estreia, o ano em que *Os Cavalinhos de Platiplanto* foi editado comercialmente pela Editora Nítida. Embora, como os dados historiográficos revelaram, não tenha alcançado circulação, é provável ter obtido o primeiro registro oficial de primeira edição.

movimentam-se no universo imaginário criado pelo autor. São exatamente as experiências vividas e contadas por aqueles narradores que estabelecem os termos para nosso problema.

No universo veigueano, encontramos o regional, os ecos do momento histórico, os efeitos provocados pela imposição de valores ideológicos da família patriarcal tradicional e da autoridade repressiva dos adultos em tempos de meninos de calça curta. Contudo, o enredo não se torna descritivo do real ou um discurso histórico, documental, exatamente porque o regional, o tempo e os traços ideológicos tratados literariamente a partir dos recursos dedicados à singularização dedicados a explicitar como o menino produz o espaço que vive - ou passa a viver. Concorre para isto também a explicitação do insólito do ponto de vista dos narradores-personagens-meninos. As leituras dos textos de criação, mostraram Veiga como autor a criar realidades, mantendo relações significativas com o real objetivo.

O tratamento do espaço acomete os meninos narradores na obra veigueana e a ambientação o demonstra na representação dos lugares que parecem sempre familiares. Isto coloca, em uma perigosa convivência, o menino naquele espaço de acontecimentos marcados por violência e a repressão pelos adultos, mas ao mesmo tempo parece permitir *distanciar-se*, proteger-se, desejar permanecer à distância. Poderíamos arriscar: *nele, naquele espaço, mas em plena clandestinidade, os meninos-narradores relatam adentrar em outro plano.*

Desse modo, a hipótese que queríamos ver funcionar como nossa proposição para a pesquisa foi: os narradores-personagens-meninos nos deslocamentos dentro do espaço do conto funcionam através de recursos de ambientação capazes de permitir-lhes transitar em um limiar, ao modo de um espaço dentro do espaço.

É admirável, em Veiga, como a infância figura versus a realidade social, a universalidade com que trata o regional, a forma refinada como maneja a linguagem para tratar das relações de poder e violência que compõe o espaço social, a preocupação com seu tempo sem desaguar no documento e os problemas políticos e culturais explicitados nas relações entre os personagens. Enfim, para esta pesquisa, corroboramos a perspectiva apontada pela crítica

acadêmica de que o espaço ficcional veigueano aparece com destaque em sua obra, identificada com o seu tempo, “com personalidade e objetivos próprios”⁵. Nossa intenção é reconhecer como isto se processa no texto.

Nesta altura da introdução, nos parece importante lançar mão de um dos autores que ofereceram instrumental teórico para nossas reflexões. Osman Lins, em 1977, publica estudo que ocupa lugar de referência nas pesquisas sobre o espaço, qual seja, *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*. Em outros momentos do presente trabalho, retomaremos a proposição metodológica de Lins, mas pensamos que caiba aqui um ponto. A certa altura da introdução do seu livro, Lins justifica a escolha pelo estudo do espaço em *Gonzaga de Sá*.

Passaram-se alguns anos até que esse outro grande criador da nossa Literatura assumisse em meu espírito o seu legítimo lugar. Isto é: para que eu não mais o visse como um escritor *menor* do que Machado de Assis e sim *diferente* dele, com personalidade e objetivos próprios. [...] Alguns desses traços *humanos* nos livros que escreveu, expressão do homem em face do mundo (como se vê em Machado de Assis) e também do homem brasileiro em face do meio e do seu tempo (o que, a rigor, já não é tão relevante em Machado de Assis). Percebe-se, além disso, nos textos de Lima Barreto, **respostas ante o mundo concreto**, [...] disso resultando – fator ponderável no estudo que se segue – uma inclinação maior pela paisagem; sua concepção da língua, sem renegar a tradição, é aberta à enérgica contribuição popular, em harmonia com o interesse que demonstra pela gente obscura [...] Por tudo isso e, mais ainda, pela importância que as minhas leituras revelaram ter na sua obra romanesca o espaço, atraía-me a idéia de escrever um ensaio a seu respeito [...] . (LINS, 1977, p.11-12). (Grifo nosso; grafia preservada como no original)

Embora não possamos aliar Veiga e Lima Barreto no mesmo argumento de, Lins dedicado ao grande literato, quanto ao posicionamento político identificado pelo estudioso nos romances barretianos em trechos monográficos com cáusticas análises políticas e sociológicas (LINS, 1977, p.12), podemos dizer que José J. Veiga ofereceu respostas ante o mundo concreto. Efetivamente, podemos afirmar que expôs como o enxerga, explicitou que identificava a contribuição cultural da gente simples, respeitando sua

⁵ Veremos que são dois qualificativos reconhecidos por Osman Lins em Lima Barreto. A fala muito geral acomoda-se bem no como como passamos a conviver com a obra de Veiga depois de torná-la alvo de nossa investigação.

linguagem e, provocando-nos, através de sua arte, certamente contribuiu para o campo literário brasileiro. Esperamos ter justificado, nesta introdução, a nossa escolha.

Por todos os aspectos apontados até aqui, tornou-se incontornável para a abordagem do *corpus* em uma pesquisa que enfatizaria o espaço ficcional, enfrentar as questões metodológicas propostas pela presença dos cenários sertanejos nos contos, convivendo com as marcas do insólito. Diante do volume de artigos e teses da fortuna crítica que aliam na mesma análise termos como “insólito”, “absurdo”, “fantástico”, “realismo mágico” e “transgressão do real”, além da presença do real representado como cenários sertanejos os teóricos como Ligia Chiapinni, Luis Bueno, David Roas nos ajudaram a entender as posições diversas que encontramos sobre a obra veigueana.

No primeiro capítulo, apresentaremos as referências advindas do campo literário sobre as duas entradas mais recorrentes para a análise de *Os Cavalinhos de Platiplanto*, quais sejam, a presença dos aspectos regionais e do insólito. Demonstraremos como a escrita dos contos permitem nos posicionarmos em relação a estas duas entradas, indicadas com maior relevância pela fortuna crítica.

No primeiro momento, tomaremos os argumentos de três renomados críticos goianos para entender porque afirmam José J. Veiga como autor regionalista e apresentaremos quais aproximações produzem. As contribuições de Luiz Gonzaga Marchezan e Luis Bueno sobre as marcas da literatura regionalista ao lado das proposições balizadoras e críticas acerca do regional feitas por Ligia Chiappini e Albertina Vicentini. Daremos relevância aos traços do regional e à presença de cenários sertanejos nos contos, considerando que estão longe de qualquer perspectiva descritiva, mas revelam como o espaço incide performativamente na constituição do real e na sua percepção. Para isso, recorreremos também às contribuições da teoria sociológica do pesquisador francês Pierre Bourdieu.

No segundo capítulo, partiremos para o estudo do narrador: os meninos e seus relatos em primeira pessoa mediam o acesso ao espaço nos contos.

Nossa atenção estará voltada especialmente nos critérios pelos quais um dos seres de papel que viveram a experiência e, a seguir, assumiram a voz narrativa, tecendo o relato. Observaremos seu comprometimento com a percepção dos lugares, percursos e objetos. Mostraremos através da análise dos contos “Ilha dos Gatos Pingados”, “Tia Zi Rezando” e “Roupa no Coradouro” como permitiram debruçarmo-nos sobre o espaço, dedicando atenção aos recursos expressivos utilizados para contar suas histórias.

Trataremos, detidamente, do funcionamento de um narrador que possui duas características principais: é um menino e produz seu relato em primeira pessoa. A escolha estilística feita por José J. Veiga, será tratada como um processo de singularização, através das contribuições teóricas de Boris Tomachevski (1970) sobre a distância das condições reflexivas de uma personagem criança em relação aos esquemas de percepção do real já instalados pela racionalidade nos adultos. A escolha estilística se revelará fundamental para sustentar a condição do narrador como interpelador, mesmo quando não tem intenção consciente de sê-lo.

A produção do relato em primeira pessoa será tratada segundo as proposições de Franz Stanzel, sob um recorte da sua teoria do romance publicada em 1971, na Áustria. Propôs observar com maior rigor as distinções clássicas entre primeira e terceira pessoas em narrativas romanescas. Elaborou a tese de que, partindo-se da noção de identidade do narrador em relação ao universo das figuras - quem ele é e onde se localiza? – e da sua relação com o material narrado, se estabeleça o *status* deste narrador no arco entre a narrativa figural e a narrativa autoral, sem perder seu *status* de narrador em primeira pessoa.

Stanzel colocou o foco de sua investigação nos textos romanescos e um problema metodológico para esta pesquisa: perguntamo-nos sobre a funcionalidade nas narrativas contísticas. Por esta razão, também compuseram o segundo capítulo e, diretamente, a metodologia de análise, as teorias sobre o conto do argentino Ricardo Piglia, como um aporte capaz de trazer coerência à abordagem do gênero. Queremos ter demonstrado o diálogo profícuo entre o narrador dos contos de Veiga e as propostas teóricas de Stanzel e Piglia.

Os resultados da análise possibilitaram tomarmos as características do espaço ficcional em Veiga, abrindo para a inserção do autor brasileiro na literatura fantástica. As contribuições do teórico Franz Stanzel (1971) sobre o narrador e a situação narrativa, aliaram outros fundamentos relevantes para a continuidade da investigação.

As análises dos contos “Fronteira”, “Usina Atrás do Morro” e “Os do Outro Lado” compõem o terceiro capítulo. Considerando as discussões dos capítulos anteriores na análise dos contos que explicitamente trazem à tona os elementos da literatura fantástica, enfatizamos o tratamento do espaço, especialmente referindo-nos ao espaço dentro do espaço. Demonstraremos, segundo as contribuições de David Roas (2008; 2011; 2012; 2014), Tzvetan Todorov (2003) e do artigo publicado em 1943 por Jean-Paul Sartre (2005) sobre literatura fantástica, como, discursivamente, Veiga dá tratamento às temáticas que eleger para os contos.

Ao longo das exposições teóricas e das análises, esperamos ter logrado destacar pontos que reuniremos ao modo de uma síntese, como aquilo que associamos à noção de clandestinidade. Demonstraremos, considerando as discussões e resultados das análises sobre o narrador como a modulação entre o *narrating self* e o *experiencing self* no relato feito em primeira pessoa, é movido pelo seu funcionamento na clandestinidade. Nos contos do segundo capítulo demonstramos o narrador em primeira pessoa como aquele que viveu a experiência, com base em Stanzel, revelado no percurso e no entrecruzamento das duas histórias no conto, segundo Piglia.

O terceiro capítulo encerra a etapa de análises do *corpus*. Trataremos de “Fronteira”, “Usina Atrás do Morro” e “Os do Outro Lado”. Observaremos neles a presença mais acentuada dos recursos da literatura fantástica que aliam o clima de tensão a eventos insólitos nos quais o espaço ficcional e seus objetos, muitas vezes ganhando aspectos turbulentos, incidem na constituição do conflito. Com base nas análises dos três contos elencados aqui, agregaremos a demonstração de como estes recursos na voz do singular narrador menino contribuem para colocar o real e suas bases racionais sob suspeita. Enfatizaremos como o espaço dentro do espaço é utilizado por Veiga

para elevar o grau da suspeita sobre a realidade, até o nível dos preceitos morais e da formação do Homem.

Nesta linha de argumentação, o fantástico em José J. Veiga pôde ser apresentado, se logramos fazê-lo, segundo o que Sartre denominou como a “técnica antiga” do fantástico do início do século XX. *O Processo* (1925), de Franz Kafka, citado como exemplo por Sartre, revela ao leitor a fragilidade moral do Homem, através da sua identificação com um herói que sobre as agruras do poder, materializando - como diz o polêmico crítico francês – um traço “pedagógico” (SARTRE, 2005, p.143) da literatura fantástica. Os contos de José J. Veiga permitem ao leitor questionar o real representado reconhecendo-se nele, no registro da utilização da “técnica antiga”.

No quadro apresentado, a noção de fronteira cruza-se com o estabelecimento de um limiar, um espaço onde habita o narrador e os agenciamentos do insólito. Apoiados na pesquisa de Patricia Garcia, publicada na Revista de Letras e Literatura da Universidade Federal de Uberlândia, foi possível pensar o limiar nos contos analisados como constituição de um espaço fantástico, clandestino, que envolverá o mundo onde habita o narrador.

Na seção de Considerações Finais, dedicamos atenção à produção de uma síntese que permitisse responder à pergunta, julgamos, proposta por José J. Veiga: “ O que é estar no mundo? ”. Esta, para nós, a principal pergunta posta pela literatura fantástica. Respondê-la significou recuperar elementos discutidos sobre o narrador em primeira pessoa nas seções anteriores e relacioná-los com as afirmações de Pierre Bourdieu sobre o modo performativo das relações entre os personagens e o espaço habitado por eles e entre aqueles e suas peripécias com a constituição dos esquemas de percepção do real – também das suspeitas que passam a acompanhá-los e das modificações de tais esquemas nos desfechos dos contos.

Julgamos ter comprovado a hipótese do projeto de investigação acerca dos narradores meninos em um espaço dentro do espaço, constituído por eles como um limiar, onde lhes é permitido um funcionamento especial, clandestino, percebido apenas por eles, mesmo quando em plena convivência com os dispositivos de poder e violência do universo adulto. Os narradores de Veiga, os meninos que alçam ao lugar de contadores de suas histórias, permitem, se

podemos encerrar esta introdução citando o autor, deixar mais explícitas as “camadas de realidade que não estão à mostra”. (VEIGA, apud SOUZA, 1990, p.51).

CAPÍTULO 1 - JOSÉ J. VEIGA E A ABORDAGEM DO ESPAÇO

A referência ao cenário sertanejo é notória nos contos veigueanos. Os acontecimentos que acometem os narradores e personagens, porém, deixam transparecer que em *Os Cavalinhos de Platiplanto*, Veiga lança luz sobre território nada restrito e, a um olhar mais criterioso, não plenamente identificável. As histórias dos contos mobilizam forças constituídas no espaço social representado, mas insinuam outras que o atravessam lateralmente: percebe-as o olhar infantil.

Ao mesmo tempo, os narradores permitem que pensemos os espaços e sua produtividade presentes no texto de criação, na medida em que vivem as relações com os personagens e os acontecimentos que os acometem. A referência ao espaço e seus objetos na ficção de José J. Veiga é enfatizada por autores críticos, em linhas distintas.

1.1 – SOBRE AS MARCAS DO REGIONAL NA OBRA DE JOSÉ J. VEIGA

Encontramos na fortuna crítica sobre a obra de José J. Veiga, autores que investem argumentos para qualificá-la como regionalista. Na visão de Brasigóis Felício Carneiro (1975, p.32) como tradutor “com fidelidade da goianidade de que se reveste em suas iluminações recordativas de histórias e gente da roça”. Ainda, como “renovador do conto goiano” e “antecessor de Bernardo Elis”, direção indicada por Gilberto Mendonça Teles (1973, apud SANTOS, 1990, p.27) confirmada em entrevistas como aquela realizada em 2009, pela Revista da Universidade Federal de Goiás: “[...] o Veiga. Sem dúvida o mais importante ficcionista goiano ao lado de Bernardo Elis” (TELES, 2009, p. 232). Ou como Modesto Gomes concebia o autor: “voltado para a terra, revivendo aspectos regionais” (GOMES, 1979, p.87).

Tomaremos a posição de Carneiro, Teles e Gomes devido aos traços que identificam em Veiga quando constroem sua abordagem crítica como autor regionalista. Ao trazê-los como interlocutores, queremos conhecer melhor suas pesquisas acadêmicas, incluindo décadas de estudos, incursões por

experiências internacionais, apresentação de cursos e trabalho em congressos sobre arte e literatura brasileiras. Para os fins desta pesquisa, tornou-se importante notar que as justificativas sobre a afirmação de Veiga como regionalista repousam na presença de linguagem regional, menção a objetos de uso no trabalho rústico, aos vilarejos do interior como parte integrante das histórias e, mesmo, remetem-se a pronunciamentos do próprio Veiga: “sou um homem do interior de Goiás. ” (Entrevista publicada em SOUZA, 1990, p.28).

Principalmente, porém, os críticos goianos citados identificam valores e sentimentos dos narradores e personagens à biografia de José J. Veiga, portanto, tradução e Goiás nas obras por um homem do lugar, de conhecimento autêntico de autor nascido na terra. Consideram os e narradores reconhecíveis como pessoas simples do interior sertanejo. Os três críticos explicitam como registros da linguagem sertaneja, a notação de volumosas citações de praças, pontes, locais como açude, escadarias de alpendre, casas de farinha, beiras de rio; do relevo às passagens marcadas por caminhadas longas sertão adentro, por estradas entre fazendas. A linguagem sertaneja incidiu com maior ênfase, julgamos, tendo em vista a ausência de quaisquer indicações de latitude ou longitude ou marcas cartográficas nos contos. Contudo, sem dúvida, estavam os críticos citados diante de cenário do sertão brasileiro – para eles, do sertão goiano típico.

Personagens e narradores são referenciados como tipos do sertão goiano na pesquisa de Teles, Gomes e Carneiro, devido a assumirem na linguagem que utilizam, os traços da oralidade presentes nos lugarejos do interior goiano. Termos como “lancetar” para referir-se ao procedimento clínico de abrir e tratar um abcesso; “brinquedo” para referir-se às atividades infantis e mesmo a organização dos diálogos foram recebidos por eles como representação do mais típico do dialeto local. Temos, na esteira dessas considerações, aliadas à identificação não apenas da linguagem como também da menção à organização das atividades dos adultos nos momentos de trabalho, reuniões com os amigos e familiares com o registrado nas pequenas cidades goianas, para os críticos citados, um registro marcado pela lógica histórico-documental.

A lógica histórico-documental funciona como um dos critérios de Teles, Carneiro e Gomes e pode ser sustentado pela presença da gente simples representada pelos personagens em lugares cujas características se remetiam a eles. Aspectos morais referentes que revelassem tanto as misérias representadas nos atos violentos contra as crianças, quanto os seus vieses elevados representados pelos produtos do trabalho, pela convivência comunitária parecem ter influenciado a recepção de Veiga, por Teles, Gomes e Carneiro. Identificadas nas obras, estas características trariam autenticidade e relevância ao conto de Veiga considerado regionalista, segundo a posição destes críticos.

A seguir adentramos à questão da pesquisa sobre a literatura regionalista por uma outra posição crítica. Guiados pelos resultados encontrados por pesquisadores brasileiros sobre o contexto, características, os motivadores, a atualidade da literatura regionalista desde o final do século XIX e percebemos que os argumentos de Teles, Carneiro e Gomes revelam seu conhecimento profundo sobre esses tópicos. Principalmente, revelam que as características descritas para o regionalismo pré-modernista e da Geração de 30, incidiram sobre suas posições crítica, na medida das aproximações que identificavam nas obras da ficção de José J. Veiga.

Queremos, de saída, afirmar nosso distanciamento das posições de Teles, Carneiro e Gomes. Contudo, na medida em que a pesquisa propiciou nossa incursão na obra ao lado das leituras da fortuna crítica, tornou-se relevante avaliar com mais cuidado a que provocações, a que sentidos, responderam quando associaram Veiga ao regionalismo. Tornou-se incontornável em nosso trabalho que se propõe a tomar o espaço ficcional e pretende se desdobrar sobre a territorialidade do insólito, analisar melhor a pauta de aproximações defendidas pelos proeminentes críticos goianos citados.

Nas pesquisas realizadas pelo professor da Universidade Estadual Paulista, Luiz Gonzaga Marchezan reconhece que há evolução na prosa de ficção regionalista entre o século XIX e o início do século XX, considerando-se como principal critério o modo como o espaço é utilizado. No discurso dos críticos goianos citados, a presença de traços identificados por Marchezan em

suas pesquisas sobre o conto regionalista na fase anterior ao movimento modernista aparece nas suas notações. De modo geral, consideramos plausível entender os argumentos daqueles que abordam Veiga como regionalista dada a importância do espaço rural, dimensionado ou não⁶, em sua obra.

É certo que Marchezan aborda um momento na história da literatura brasileira bem longe do período da publicação de *Os Cavalinhos de Platiplanto* e, se formos rigorosos, que não funciona como antecedente de Veiga, contudo, do ponto de vista dos argumentos dos nossos interlocutores críticos regionalistas encontram-se traços do pré-modernismo em Veiga. Um primeiro aspecto que ensejaria esta aproximação poderia ser o que Marchezan observa nas obras do período: a relevância ao espaço ficcional. Por essa razão, o elege como critério de análise do desenvolvimento do regionalismo literário, especialmente sobre os contos, considerando como o criador “escolhe e seleciona espacialidades no decorrer do período histórico indicado. Dentro desta perspectiva, o espaço das narrativas será retificado e ampliado até se configurar como típico”. (MARCHEZAN, 2009, p.xv) - e podemos acrescentar, como típicos⁷ se tornam os personagens e enredos. É sobre o espaço que recairá a ênfase na afirmação do traço regionalista na literatura veigueana.

Os espaços primavam pela imensidão acolhedora de cenas paradas, genéricas (MARCHEZAN, 2009, p.xix), ligando partes de um todo,

⁶ Marchezan identifica a diferença entre Visconde de Taunay e Bernardo Guimarães nos contos, respectivamente, “Juca, o Tropeiro” (1984) e “A Dança dos Ossos” (1871), pelo tratamento dado à figura do narrador, pela relação dos autores com o realismo ainda deixando sua composição marcar-se pelo romantismo, mas também pelo tratamento dado ao cenário. Para explicitar a distância entre os autores, propõe considerar os espaços dimensionados e não dimensionados, o que nos ofereceu a sua definição: “Os espaços do conto ‘Juca, o Tropeiro’ diferenciam-se dos de Bernardo Guimarães. Taunay dimensiona um pouco mais os espaços construídos – pouso, vila, povoação, rua, beco -, lugares em que Juca, feliz, convive com tropeiros, amigos fiéis e conhece Babita, o seu amor. Os espaços não dimensionados – alagadiços e tremendais do sertão bruto, sertão bravio, fundões do Mato Grosso, pântanos de Miranda, Araguaia e de Goiás – marcam, ao contrário, os momentos da indefinição de Juca, os que, no decorrer da guerra, tiraram-lhe a felicidade. Juca teve o seu projeto de vida derrotado pela violência da guerra, embora tenha defendido com vitória o projeto de seu país.”(MARCHEZAN, 2009, p.xxi).

⁷ O típico, na acepção do regionalismo, aponta para as características que tipificam, que se constituem em categorias de reconhecimento e de distinção. Segundo Marchezan, a tipificação no período abordado em suas pesquisas, qual seja, o pré-modernismo, implicava um desenvolvimento da narrativa até que o estilo permite, claramente, recursos expressivos à voz autoral que resultem em um narrador que observa as ações das pessoas a uma distância segura, garantida pelo seu domínio cultural. As categorias de reconhecimento e de distinção são constituídas, de fora, com os dados da interação à distância. A produção de tipos, se compreendemos, se dá através da aceitação da percepção do agente externo.

prospectando todo um sertão. Marchezan denomina os textos com estas características de “pós-românticos”. Da ambientação das histórias no campo, lugares amenos do romantismo, os enredos passam à descrição panorâmica e realista, ao espaço não dimensionado, à ausência de ambientação em muitos casos (MARCHEZAN, 2009, p.xv). O que isto significa? Se ambientação é o modo como o espaço é retratado na narrativa, ao nível do discurso, para Marchezan, alguns contos não possuem ambientação porque o espaço permanece suposto, percebido através das ações dos personagens, sem ser alvo de descrições.

A narração propõe a enunciação à distância própria da observação, necessária à voz autoral erudita, culta, de um narrador observador dos personagens no espaço ficcional, apenas mantendo-se na linha paralela, separado deles; voz que se sobrepõe para apropriar-se de um caso ou de uma fábula, que se transformam no relato, às vezes permitindo um superficial e breve relacionamento dos personagens com o espaço⁸. (MARCHEZAN, 2009, p.xix).

Na sequência, o desenvolvimento da narrativa produz textos com outras características, os quais Marchezan denomina “pré-modernistas”. A narrativa alcança, gradualmente, o âmbito em que o narrador materializa a sua percepção e seu julgamento pelo relato, porque é parte daquela sociedade retratada: cada vez mais identificado com o espaço do sertão, passa a oferecer referência, localização (MARCHEZAN, 2009, p.xxv). A “forte tradição regional e visível identificação com a oralidade” permitiram que fosse possível retratar o sujeito em toda a sua amplitude, através de um narrador em primeira pessoa, que se percebesse como sujeito, em uma franca tentativa histórico-documental. A mudança ensejou a preocupação com a ambientação que “ajusta o homem ao seu ambiente; ambienta-o no seu tempo e lugar.” (MARCHEZAN, 2009, p. xxv)⁹. Se compreendemos os argumentos de Marchezan, as mudanças na

⁸ Marchezan chega até estas conclusões que generaliza para a produção literária regionalista que nomeia como pós-romântica, a partir da análise dos contos de Bernardo Guimarães e Visconde de Taunay. Considerar também a nota 3.

⁹ Os contos selecionados por Marchezan para sua análise são “No Manancial” (1912) e “Boi Velho” (1912), de Simões Lopes Neto; “Pedro Barqueiro” (1895), de Afonso Arinos.

narrativa permitiram o seu reconhecimento por parte do leitor, pautado na cartografia exata que se oferece e na linguagem da qual se lança mão.

O regionalismo, como é sabido, estende-se pelas décadas seguintes, com modificações temáticas e estilísticas, mesmo sem perder de vista a pretensão histórico-documental. Antes de avançarmos, podemos fazer um primeiro movimento comparativo entre a posição dos críticos regionalistas goianos, e o que se apontou até aqui a partir das análises de Marchezan sobre o período pré-modernista.

Em primeiro lugar, tomemos o narrador. Se não podemos concordar que Veiga constitua um narrador como observador externo a pôr em prática categorias de tipificação, temos nos contos a flagrante presença do narrador em primeira pessoa identificado com o espaço representado. Certamente, este é um dado enfatizado nas pesquisas de Carneiro, Gomes e Teles. Para nós, é um dado irrefutável, mas não coloca o narrador a favor da tipificação.

Em segundo lugar, temos elementos da linguagem que remetem à regionalidade.

Do mesmo modo como parcialmente a recepção de Veiga foi marcada pela abordagem regionalista, checando a posição de outros estudiosos da obra veigueana temos o livro de Souza que vimos citando, *Um Olhar Crítico sobre o Nosso Tempo*. Opõe-se àquela classificação mais restrita e propõe uma poética veigueana. Contudo, não deixa de admitir a presença do regional, enfatizada a força da linguagem. Segundo Souza:

Pela ficção de J. Veiga o leitor percebe que o alimento de sua poética é a língua comum do Brasil, transformada num sintagma narrativo particular, cuja substância de conteúdo é o nosso tempo histórico. [...] mostra-se um escrito que tem uma [citando Candido] “consciência dilacerada do subdesenvolvimento” e do advento do desenvolvimento. E, neste jogo histórico, sua literatura se afasta do exotismo regionalista [...]. (SOUZA, 1990, p. 20).

Colabora favoravelmente para a argumentação de Souza, o modo como Veiga usa a linguagem, o que revela a fonte popular de seus termos, advinda do campo de suas experiências. Para além disso, porém, a escrita de Veiga, segundo observa Souza, não se prende e “levanta vôos capazes de construir

universos paralelos, transtornando os limites habituais do leitor. ” (SOUZA, 1990, p. 21). (Grafado segundo a grafia, no original)

Em que pese os elementos do discurso próprios linguagem regional no texto veigueano, não consideramos a posição do narrador como um demarcador de tipos como se apresentava o narrador do pré-modernismo. O narrador de Veiga não é um agente externo que recolhe histórias e as relata através da outorga da voz narrativa àquele que será tipificado. Inversamente, o narrador-menino dos contos do nosso *corpus* relata experiências vividas, mobilizando a subjetividade e tornando seus temas discutidos de modo a ser capaz de se tornar universal.

A violência, o mistério e certo misticismo presentes em contos estudados por Marchezan, também podem ter influenciado o reconhecimento de Veiga como regionalista. Veremos que os recursos utilizados por Veiga e as temáticas abordadas passam pelos atos violentos e pelo mistério. Considerando os contos regionalistas e as conclusões de Marchezan, estes temas eram fundamentais nos textos que procuravam dar continente para representações da “consciência de homens simples” (IANNI 1975 apud MARCHEZAN, 2009, p.xvi), marcadas por uma leitura parcial e moralizante que priorizava o destaque a motivos como os relacionamentos conflituosos, aos poucos momentos de compaixão, ao exercício de coação, assassinatos, perseguições, conflitos armados; ações corajosas, enfrentamentos dos sinais da morte - físicos e feéricos -, do mal e do medo (representados por assombrações, metamorfoses, presságios e agouros). Estes, segundo a representação reconhecida por Marchezan no pré-modernismo, tornaram-se os seus traços constitutivos. Na abordagem de Marchezan, ressaltam-se os traços nos contos em que a natureza, seus elementos e animais relacionam-se com os homens, demonstrando “um paralelo com o que o homem pode fazer para o próprio homem”. (MARCHEZAN, 2009, p.xxvi)

Apoiando-nos nas considerações de Marchezan, podemos mesmo admitir a posição de Teles, Carneiro e Gomes sobre a obra de Veiga a aspectos do conto regionalista. Contudo, eles próprios, mesmo com a argumentação calcada em algumas passagens dos contos de Veiga, onde há larga presença dos espaços rurais e dos motivos elencados acima, percebem um afastamento

do narrador e personagens da tipificação do homem sertanejo. Não deixam de reconhecer, em suas análises, a ausência de precisão cartográfica, explicitando tratar-se especificamente do interior de Goiás ou firmando as coordenadas de latitude e longitude, o que retira força da argumentação de que Veiga é regionalista: apesar da posição enunciada dos críticos goianos citados, tais dados físicos estão ausentes do discurso no conto veigueano.

De fato, a abordagem de Veiga como regionalista poderia sustentar-se por reconhecer no lirismo dos contos a descrição de estados de espírito, emoções vividas no espaço rural. Há franca associação com depoimentos do autor sobre a entrada nos contos de nuances de sua biografia pessoal¹⁰ muito conhecida, vivida no interior sertanejo goiano. Nessa linha argumentativa, Carneiro, Teles e Gomes reforçam como traço encontrado na obra de Veiga, um aspecto reconhecido por Marchezan na sua análise dos regionalistas, num viés realista.

O crítico constata “no interior das narrativas regionalistas, fende-se a máscara, a violência é assumida na sua ação trágica, num cenário que realça o homólogo” (MARCHEZAN, 2009, p.xxxvii). Ou seja, os autores estudados por Marchezan associam ao caráter e perfil humano do personagem, mazelas que tem a enfrentar ou punições que eventualmente mereceria, características e objetos do cenário:

[...] a tempestade para o leproso convicto do seu mal; o turvo para o que odeia e quer matar; o grotão, as macegas espinhosas, o cupinzeiro sem atividade como lugares de perigo e os sinais do sobrenatural são descartados após a passagem de uma tormenta em que se viu, sem rápida definição, um tatu

¹⁰ Um trecho da entrevista concedida por José J. Veiga a Souza, que consta do seu livro de 1990, confirma as possibilidades das associações, considerando-se a rigorosidade que precisa ampará-las – movimento que nem sempre se percebe na crítica que o quer consagrar como autor regionalista. “POTENCIANO- Um dos aspectos que mais me prendem a seus contos é o lirismo da infância de quintal, de beira de rios. Há muito do menino Veiga em Ilha, nos Cavalinhos, em Tubi, nos Didangos? Há alguma marca da morte de sua mãe em ‘Viagem de Dez Léguas’ e em ‘Roupa no Coradouro’? Depois dos 40 lhe veio uma nostalgia da infância? JOSÉ J. VEIGA- Embora eu não estivesse fazendo autobiografia quando escrevia *Os Cavalinhos* – não faço nunca, pelo menos me vigio para não fazer – muito de minha experiência de infância entrou naqueles contos. Acho que foi o início de um processo de me despedir da infância, processo que ainda não terminou. Porque não há um momento exato, marcado na folhinha ou no relógio, em que a pessoa deixa de ser criança. A verdade é que ninguém é totalmente adulto. ‘Viagem’ e ‘Roupa’ são episódios conhecidos (‘Roupa’) e testemunhados (‘Viagem’) por mim. Tive companheiros de brincadeiras que foram ‘dados’ pelo pai ou pela mãe viúvos a outras pessoas. Isso aconteceu também com um de meus irmãos.” (VEIGA, 1990, p.152).

embaraçado nas dobras de uma mortalha. (MARCHEZAN, 2009, p. xxxiv).

No caso de Veiga, a morte ou a fuga poderiam funcionar para a crítica realizado por Gomes, Teles e Carneiro como única opção ou punição para o menino que rompe com a coerção do adulto e da cultura. Isto reforçaria a abordagem de Veiga como regionalista, na visão deles.

Concordar com uma classificação dos contos de Veiga como regionalistas, nos faria ter diferenças a acertar com os meninos de seus livros. Teríamos que nos haver com o narrador veigueano, pois ele - de pé no chão, calças curtas, andando a cavalo, brincando nos rios e grotões, em tudo identificáveis com a representação dos habitantes do interior do Brasil - sofre as agruras da maldade dos adultos, é vitimizado por ser pequeno preserva a relação subjetiva com tudo isso. Por outro lado, também ao contrário dos narradores dos contos pré-modernistas estudados por Marchezan, não está distante, apenas observando, não pretende ser a voz de uma memória coletiva em uma empreitada histórico-documental, nem mesmo toma fábulas, lendas e casos do imaginário local para tornar o seu relato um instrumento que tipifica o homem. Muito menos, é um narrador cujo trabalho é tipificar.

No sentido do que vimos explicitando até aqui, os contos de José J. Veiga não sustentariam uma análise com base nos pressupostos da literatura regionalista, se considerarmos o que caracterizou as produções pré-modernista. Se o que os aproximaria é a evidente inclinação de Veiga para as ambientações rurais, considerando-se a incidência do tempo e do espaço, cessa neste ponto o que é comum. O período inicial da literatura regionalista estudado por Marchezan, manteve posição justificável na época e mostrou-se viva, mas não como antecedente de Veiga.

Seria Veiga um autor regionalista goiano? Estariam absolutamente coerentes em categorizá-lo de modo a encerrá-lo nesta categoria? Certamente que adotar uma categoria institui um ponto de chegada e consequente outro de partida para novas pesquisas, deixando para trás problemas metodológicos bastante espinhosos. Pensamos, porém, que podemos aprender um pouco mais, antes de encerrar questão.

Teremos que avançar um pouco mais no contraponto entre os contos de Veiga e a posição crítica que os considera regionalistas. Precisamos admitir tratar-se também de um discurso forte, agenciador de posições e debates no campo literário brasileiro. Exatamente por estarmos tratando de literatura brasileira, não é suficiente o descarte. Isto, especialmente quando o objeto da nossa pesquisa são os contos de um autor que privilegia o espaço reconhecível como do interior brasileiro de meados do século XX.

A professora da Universidade Federal de Goiás Albertina Vicentini (2007) apontou a necessidade de retomar o termo *literatura regionalista* exatamente em razão desta que é nossa suposição: de que as definições de regionalismo estão enraizadas e seu ideário fundador no Brasil “[... expõe] manifestações literárias voltadas para a representação de valores rurais”.(VICENTINI,2007, p.188).

Assim, a Geração dos Romancistas de 30 aparece como o segundo momento da presença do regional a ser considerado no contraponto com a crítica dos regionalistas goianos citados. Como no período analisado por Marchezan, a produção literária do regionalismo de 30 é um conjunto disperso que exige rigor na abordagem. Julgamos ser necessário checar, do mesmo modo como fizemos anteriormente, as possíveis associações que os críticos regionalistas de Veiga podem ter feito para sustentar suas definições. De certa forma, a escrita de Veiga permite entrever aspectos também identificados com o regionalismo, em seus contos.

É importante ressaltar os pontos acrescentados pelo professor da Universidade Federal do Paraná Luís Bueno acrescenta ao estudo dos regionalismos. Estabelecendo como recorte a produção literária regionalista da nomeada Geração de 30, Bueno nota duas grandes linhas de força, duas vertentes, estabelecidas naquele momento, quais sejam, os defensores de um projeto de Brasil e os autores que retratam a realidade ressaltando a dimensão do sujeito. Apesar da diferença entre os autores de uma ou outra linha, consegue verificar, porém, um traço constitutivo comum a ambas vertentes: preocupam-se em discutir como os aspectos sociais, políticos, econômicos e

culturais afetam o sujeito em sua trajetória singular, em sua vida¹¹. Como as agruras, alegrias e peripécias dos personagens no real imaginário da ficção apresentam os modos como aquele sujeito pensa, posiciona-se, sonha, luta pela vida, investe contra as mazelas e a morte. A representação mostra os personagens tomando por chão, subjetivamente, os aspectos geográficos e históricos, mas principalmente, humanos.

Mutatis mutandis, Bueno (2004, p.84) sugere que, nas duas vertentes regionalistas, o leitor real pudesse tomar a si mesmo, identificando-se com os personagens, com as relações vividas e com os problemas sociais e políticos, tornando o contexto sociocultural objeto de suas reflexões. Por outro lado, reconhece que o espaço nos romances regionalistas participa dessa tentativa de agenciamento de subjetividade. Considerando o objeto desta tese, novamente, temos aproximações de Veiga com a literatura regionalista.

Luís Bueno (2004, p. 84) qualifica o romance de 30 como detentor de duplo mérito, literatura que surge em um contexto de euforia, mas logo colhido pela desilusão, em um “micro-processo¹²” de pré-tomada de consciência do subdesenvolvimento do Brasil, da polarização de valores e da economia em escala mundial, da instalação de um estado de exceção pelo golpe que estabeleceu o Estado Novo e do avanço da tecnologia para o sertão. O mérito primeiro foi ter mudado a perspectiva sobre o Brasil ou seja, posto sob interpelação a “visão de Brasil”:

Uma consciência nascente de subdesenvolvimento, por sua vez, adia a utopia e mergulha na incompletude do presente,

¹¹Em artigos que procuram avaliar o processo de evolução do gênero conto no Brasil aponta-se que é mediado, dentre outras variáveis, pela produção regionalista e os conflitos com os autores urbanos. Em 1982, durante a 1ª Bienal Nestlé sobre Literatura Brasileira, Fabio Lucas, ao lado de Luis Costa Lima e Walnice Nogueira Galvão produziram um panorama da evolução histórica do conto no Brasil. Um marco indicado pelos expositores foi a década de 20. Sobre o período, referiu-se Lucas: “Anteriormente, o conto se apresentava como uma peça acabada, exposta à avaliação do leitor, a conduzir uma anedota, um mistério a ser resolvido e liquidado. Este se punha mais como um espectador, sem envolvimento pessoal no fluxo do relato. Proliferavam recursos retóricos que mantinham o leitor à distância.” (LUCAS, 1982, p.122). Indicam os autores que, à medida que o conto moderno se estrutura no contexto brasileiro, a atmosfera passa a deixar menos elementar a preocupação com a expectativa do leitor, tanto quanto o conto mantém seu esforço para angariar forma própria, embora a discussão acerca das suas características ainda permanecesse em aberto, especialmente no que tange aos canais de publicação. Este último fator demonstrou por vezes incidir diretamente sobre a execução do texto de criação. Um exemplo bastante conhecido, destacado por Paulo Ronái, de como a relação entre o texto e o meio de publicação resulta em um embate que produz produtos culturais próprios é o caso de Tutaméia, de Guimarães Rosa.

¹² Mantivemos a grafia original

esquadrinhando-o, o que é compatível com o espírito que orientou os romancistas de 30. (BUENO,2004, p. 86).

Como consequência da desilusão com o “país novo” no qual desembocaria o Brasil movido pelos movimentos sociais de renovação, ressaltaria-se a frustração da intelectualidade antiliberal da época. “Depois disso, o olhar para o presente não é ver um cenário muito agradável – o que salta aos olhos é o atraso e a exclusão que a modernização já implementada não consegue cobrir. (BUENO, 2004, p.88). A “visão de Brasil” marcada pela pré-consciência do subdesenvolvimento, era permeada pela convicção da necessidade em promover modificações na estrutura social. Motivos como a modernização, o trem, a automação e a percepção de que as mudanças necessárias não viriam pela incorporação tecnológica; a ruína trazida pela estagnação e anacronismo na estrutura social rural, frente ao avanço tecnológico que representaria – para a direita e para a esquerda – o domínio do homem pelo homem, se desdobravam da visão de Brasil.

O mérito segundo foi o enfrentamento das condições difíceis. Aqui aparece a possibilidade de identificação com a figura que exerce o papel de herói, um ser único, cuja experiência pessoal toca o leitor – não o leitor em geral, mas quem enfrenta os desafios reais impostos pela miséria econômica e cultural. Para o crítico:

O herói, ao invés de promover ações para transformar essa realidade negativa, servia para incorporar algum aspecto do atraso. Em *O Amanuense Belmiro* ou em *Angústia*, é o intelectual que faz esse papel; em *Os Corumbás* é o operário; em *Vidas secas*, o camponês; em *Mundos Mortos*, a burguesia; em *Mãos vazias* ou em *Amanhecer*, a mulher. Ao contrário do realismo do século XIX, que havia estigmatizado a narrativa em primeira pessoa, muitas vezes o romance de 30 priorizou-a, com duplo efeito: primeiro, o de conferir veracidade maior ao documento, já que assim ele aparece construído como depoimento de quem viveu aquele fracasso; segundo, o de sublinhar o caráter definitivo das derrotas narradas, já que para ninguém o impasse pode ser tão profundo, ou mais sem saída a situação, do que para aquele a quem não é dada uma perspectiva mais ampla ou distanciada do problema.(BUENO,2004, p.94).

Luís Bueno contrapõe-se à posição de Mario de Andrade, que enfatizou, em artigo de 1930, publicado em *Vida Literária*, que a representação

do fracassado estaria ratificando a posição do homem simples, como tal relacionada ao aspecto cultural. Bueno considera equivocado o diagnóstico de Andrade, pois este “herói” propõe-se a enfrentar as condições difíceis e esse traço, ironicamente, qualifica o Romance de 30, e não o contrário, tanto quanto impõe a análise do modo como influenciou o campo literário brasileiro. Ao contrário de uma nacionalidade desarmada para viver, como a reconhecia Andrade, Bueno enxerga tratar-se de:

[...] uma nacionalidade que pretende mostrar sua força e seu aparelhamento para a vida ao invés de escapar para outros planos – para o plano que os próprios romancistas de 30 chamariam de meramente estético, por exemplo. (BUENO, 2004, p.95).

Efetivamente, a geração dos romancistas de 30 implantou uma preocupação sobre a identidade nacional a partir de uma visão de nacionalidade engendrada de forma nada integrada ou programática, muito preocupada com os aspectos “documentais”, “históricos”, “revolucionários”, “sociais”, “proletários”, “de esquerda”, de um lado; e de outro, “conservadores”, “intimistas”, “católicos”, “de direita”. Para Bueno, apesar do grande e internamente pouco sistemático ou nada programático¹³ despontar de autores e obras deste período, os autores tiveram o mérito de estabelecer um lugar para expor a miséria do país, onde estava, como se manifestava, a quais sujeitos afetava diretamente e como. Deram voz narrativa aos pobres e marginalizados e não à voz autoral que observava de longe aquele qualificado como “pobre”, “ignorante” ou “rústico”, no registro do pré-modernismo. Ao incorporar “o pobre” à cena, os autores regionalistas da Geração de 30 permitiram a chance de voltar o olhar para a margem da sociedade. Evidentemente, o estudioso reconhece as diferenças dentro deste conjunto, inclusive entre os romances bem e mal realizados, em termos de valor literário.

A ênfase no personagem “fracassado” abriu para que o romance de 30 passasse à proposição do tema da nacionalidade, porque, para o conjunto

¹³ Na resenha ao livro de Bueno, Simone Rufatto coloca acento na natureza dispersa da produção dos romancistas de 30. “Não seria sábio tentar compreender essa evolução de maneira categórica, mesmo porque estas são somente algumas das muitas dúvidas que a permeiam. Qualquer que seja a conclusão a que se chegue, certamente haverá argumentos ou exceções suficientes que a contestem, e é exatamente por isso que, de antemão, devem ser louvados todos aqueles que se proponham a enfrentar abertamente tão intrincada tarefa.” (RUFFATO, 2007, p.253).

disperso de trabalhos, era necessário trazer as marcas sociais, econômicas e culturais do Brasil real, especialmente daquela parcela do povo à margem do poder até então. Na verdade, para Bueno, os romancistas da geração de 30 trataram o “fracassado” como a materialização das “misérias do presente” – inclusive a miséria moral – como seu principal projeto ideológico¹⁴ a fim de “esquadrinhar palmo a palmo as misérias do país: eis o que toma a peito fazer o romance de 30” (BUENO, 2004, p.92).

Os personagens marginalizados são alvo dos esforços criativos dos romancistas da Geração de 30. Para Bueno, as criaturas marginais alçadas a protagonistas foram legitimadas enquanto tais pela literatura produzida naquele momento.

Julgamos importante, porém, depois desta exposição acerca da Geração de 30, frisarmos a sua relevância para nosso trabalho. Dissemos antes: não observamos Veiga um autor regionalista, contudo, ao considerarmos as características apontadas por Bueno é possível supor porque críticos regionalistas importantes como Teles, Carneiro e Gomes insistiram nesta classificação. No que concerne à etapa do regionalismo conhecida como Geração de 30, temos a ênfase na figura da gente simples e desprivilegiada economicamente. Também um avultamento da luta política contra a miséria como parte do aspecto histórico documental da obra literária. E, evidentemente, como no período pré-modernista, “região” e “sertão” funcionam como espaços privilegiados que, por vezes, definem-se como fundamental para a instalação do conflito. A literatura regionalista produzida no período, mesmo de modo esparso, desarticulado, nunca produto de uma intenção descrita e propalada em manifestos escritos – como os do Movimento Modernista – marcadamente com altos e baixos, enfocou a gente simples, que vivia nos “lugares esquadrinhados palmo a palmo” do sertão e do cerrado. Envolveu-se nas lutas contra a miséria, o fracasso, a violência e a ignorância, tanto quanto questionar

¹⁴ Bueno tece suposição de que os romancistas de 30 possuem um projeto ideológico (afirmação que somente pode ser realizada após largo e detalhado estudo de grande número de obras editadas em lugares diferentes do país, sem atenderem a denominações, associações e manifestos aglutinadores), calcado na formação da consciência de país atrasado. “Produziram-se romances que se esgotavam ou na reprodução documental de um aspecto injusto da realidade brasileira ou no aprofundamento de uma mentalidade equivocada que contribuiria para a figuração desse atraso”. (BUENO, 2004, p.94).

visão ingenuamente mágica do mundo que dava margem para a submissão. Todos os aspectos arrolados permitem ser reconhecidos na obra de Veiga, e é possível associar outros.

Os estudos sobre o regionalismo tornaram-se atualmente problematizáveis¹⁵. Ao lado de Bueno, Ligia Chiappini (1995), em levantamento realizado recentemente, na última década do século XX, constatou o reaparecimento dos regionalismos na literatura, apesar de terem sido considerados categoria ultrapassada no campo literário brasileiro. A estudiosa considera este reaparecimento um fenômeno paradoxal, não apenas por ter sido percebido quanto à presença de alta tecnologia invadiu a vida cotidiana, mas principalmente por ter se constituído em razão mesmo da globalização, das mudanças no desenvolvimento da urbanização, na sua velocidade e natureza. Segundo a pesquisadora, no mesmo momento em que se enfatizam as novas tecnologias e o universo digital, propõe-se a recuperação do interesse pelo regional.

José Carlos Garbuglio, professor de literatura brasileira na USP, hoje aposentado, escreveu certa vez que o regionalismo tinha "fôlego de gato". Pois o que minha pesquisa constatou é que isso não ocorre só no Brasil. O regionalismo é um fenômeno universal, como tendência literária, ora mais ora menos atuante, tanto como movimento - ou seja, como manifestação de grupos de escritores que programaticamente defendem, sobretudo, uma literatura que tenha por ambiente, lema e tipos uma certa região rural em oposição aos costumes, valores e gosto dos citadinos, sobretudo das grandes capitais quanto na forma de obras que concretizam, mais ou menos livremente, tal programa, mesmo que independentemente da adesão explícita de seus autores.(CHIAPPINI,p.153,1995).

Os ecos dos elementos modernizadores – da presença dos objetos tecnológicos às invasões culturais - e a sua representação subjetiva pelos narradores no contexto ficcional na obra regionalista vista pelo prisma de Chiappini poderiam funcionar como problematizadores interessantes para pensarmos uma possível entrada regionalista para a obra de Veiga, tanto do

¹⁵ Um exemplo que parece apontar nesta direção, qual seja, de que houve mudanças nas bases das proposições muito aceitas pela crítica sobre o regionalismo, foi a atualização do posicionamento de Alfredo Bosi sobre o tema. Em *História Concisa da Literatura Brasileira* a sua conclusão apontou para um esgotamento da crítica regionalista, mas em 2002, no livro *Literatura e Resistência*, devido à incorporação de novos dados, pode modificar os resultados anteriores e passar a apontar para o engajamento de parte da produção literária regionalista na denúncia da exclusão social e econômica no Brasil.

ponto de vista do campo literário, como de uma abordagem que envolvesse as implicações práticas – e aqui nos referimos à relação com a realidade, ao aspecto histórico-documental. A autora oferecerá a frente a pista, segundo a qual, torna-se incontornável levar em consideração a relação franca que Veiga estabelece com seu campo de experiências das pequenas cidades do Brasil rural, e cruzá-las com as discussões sobre universalidade e valor literário.

Antes, revisitaremos as considerações sobre o conceito de região que nos parece central, tanto que se apresentou mais complexo. A professora da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Albertina Vicentini, sobre o conceito de região, concorda e frisa esta característica.

[...] a discussão é complexa, porque envolve conceitos relevantes [...], fluidos, escorregadios, que parecem não poder ser elaborados de maneira clara. São dependentes de contextos diversos, utilizados em diferentes áreas, como literatura, pensamento social, planejamento governamental, pesquisa universitária, discurso cotidiano, com diferentes fins, e recuperados, a cada vez, em diferentes perspectivas. (VICENTINI, 2007, p. 187).

“Região” e também poderíamos acrescentar “fronteira”, neste registro, são termos que aparecem no território representacional acessível para o leitor, ou poderíamos dizer, que o acessa. O leitor passa a ter as chances de perceber-se naquele universo em via contrária, numa relação de mão dupla. Ao invés de ver o real representado como algo distante dele, vê a si mesmo. Vicentini aponta:

[...] mais do que a determinação de um território geográfico, região, em literatura, envolve também aspectos antropológicos e psicológicos, observáveis na história que se relata, nas quais a soma das manifestações políticas, econômicas, sociais e culturais é que fazem com que a narrativa aconteça, ou seja, que a região transmute-se em uma totalidade de mundo representada. (VICENTINI, 2007, p. 188).

Caracterizar os personagens nos textos de criação, através da ambientação ou, no caso dos textos críticos, demonstrar o que está acessível no discurso e na história, serviria para objetivar, fazer enxergar o que está encerrado nas fronteiras físicas de uma região representada. Se podemos dizer que Veiga não retira completamente o acento do regional, não apenas em Os

Cavalinhos de Platiplanto, mas em toda a obra¹⁶, entendemos a presença dessa linha de força evidente. Ela mantém aberta a seara que permite ver, dar destaque, para a realidade. Uma realidade que traz elementos do interior do Brasil, da pobreza e da miséria econômica e cultural, da violência e da luta pelo poder.

Há consequências cada vez mais sutis no que concerne às representações quando enveredamos pelas pistas de Chiappini e Vicentini, que se aproximam à identificação feita por Bueno quanto a aspectos ideológicos em disputa, quando se trata do regionalismo. Recorrendo um pouco à fonte da teoria sociológica para tentarmos elucidar, explicitar o que parece correr pelas entrelinhas dos textos de Chiappini e Vicentini e também no horizonte dos regionalistas. Acrescentamos que o jogo implicado nos processos sociais tem por meta propor uma determinada *maneira de apreciar*, calcada em princípios nem sempre conscientes para o indivíduo e para o grupo, ou para o pesquisador que procura classificar o autor em uma categoria fechada. Para Pierre Bourdieu (1989, p.113), as maneiras de apreciar disputam “o sentido e o consenso sobre o sentido e, em particular, sobre a identidade e a unidade do grupo, que fazem a realidade da unidade e da identidade do grupo. ”

Torna-se complexa a posição de Bourdieu quando retomamos as notações de Souza. O crítico constata nos argumentos dos citados analistas regionalistas, que:

Embaraçada nos “enleios perturbadores” [...] a crítica oscila na classificação de sua obra. A pluralidade de elementos fabuladores de seus livros serviu para diversas denominações: regionalismo goiano, regionalismo não ortodoxo, conto rural, regionalismo brasileiro [...]. Não será inclassificável a obra desse autor? As etiquetas de classificação (a não ser que se ampliem bem os conceitos) esbarram na insuficiência de delimitação de sua obra [...]. (SOUZA,1990, p. 26).

Para esta pesquisa, não é uma questão se a obra de Veiga é classificável ou não. Contudo, a existência de tentativas de classificação poderia fazer pensar o trabalho da crítica e a própria literatura como processos que incidiram produtivamente na formação de esquemas de apreciação da

¹⁶ Em que pese o livro de contos “Objetos Turbulentos” trazer ambientações que remetem ao urbano, Veiga não se perde da ênfase à espacialidade sertaneja. Para nós, de todo modo, não se perde da necessidade de notar como há uma relação do espaço e seus objetos com a subjetividade.

gente simples, do homem e relação de poder, deixar de participar atividades dos processos de constituição da realidade e da identidade.

Por agora, com base nas considerações realizadas a partir de Chiapinni, Bueno e Vicentini afirmamos a atualidade e universalidade de sua literatura, que se refaz completamente e afasta José J. Veiga do regionalismo limitado “ao puro academicismo ou à estagnação”, marcas atribuídas pelo Professor da Universidade de São Paulo Ivan Marques ao pré-modernismo, como um regionalismo “sertanista romântico” (MARQUES, 2012, p.9). A escrita veigueana afasta a possibilidade de encaixá-la no rol de obras que Ligia Chiappini (1995) indicou como a incomodar e desagradar os analistas mais criteriosos e rigorosos do pré-modernismo e da Geração de 30: “a maior parte das obras dessa tendência, porque estreitas, esquemáticas, pitorescas, superficiais e condenadas [e citando Mario de Andrade¹⁷] “ao beco que não sai do beco e se contenta com o beco”. (CHIAPPINI, 1995, p. 153).

Entretanto, podemos considerar que a presença dos traços do regional em Veiga, nos deu a chance de colocar em questão as categorias estreitas com as quais sua obra é classificada como regionalista. Os contos marcados pelas relações de dominação e violência, impregnados de provocação sobre a organização resultante da realidade violenta remetem à visão ideológica acerca da infância como minoridade, à formação do menino, à desvalorização da cultura da “gente simples”, ao poderio da tecnologia; da vantagem em se tornar moderno e urbano. Em última instância, Veiga não é regionalista exatamente porque como veremos, todos estes são motivos tratados a partir da clandestinidade e não do exercício de tipificação, documentação da condição histórica ou luta política. Veiga aborda maneiras de apreciar, e na base dessa formação o espaço, incluindo-se o contexto sociocultural incide em contraponto com o funcionamento clandestino.

Chiappini oferece uma provocação à luz dos resultados de sua pesquisa, para não simplesmente negarmos - ou nos omitirmos, o que seria, como se diz no jargão popular, jogar o bebê com a água do banho - o problema do

¹⁷ Chiappini remete ao artigo de Mario de Andrade "Regionalismo", publicado no *Diário Nacional*, em São Paulo, em 1928

regionalismo nas obras em que sua presença é notória, com a contística de José J. Veiga.

[...] seria preciso enfrentar, pela análise trabalhosa de cada caso, a questão de como se dá a superação dos limites da tendência, de dentro dela mesma, pela potencialização de suas possibilidades artísticas e éticas, isto é, como se resolve em cada caso, o problema [...] criar uma linguagem que suprisse com verossimilhança e assimetria radical entre o escritor e o leitor citadino em relação ao personagem e ao tema rural ou regional, humanizando o leitor em vez de aliená-lo em relação ao homem rural representado. (CHIAPPINI, 1995, p. 154).

Isto apenas nos faz concordar com Souza ao defender Veiga como não regionalista, mas um autor que não fechou as portas para seu campo de experiências, também composto pela infância vivida no sertão de Goiás e depois Goiás Velho. Mas, para Souza, quando o faz, Veiga estabelece outra vereda para a relação com seu campo de experiências, de maior complexidade estética.

Voltando aos contos de nosso *corpus*, o espaço representado coloca veementemente em questão os modos de apreciação racionais do real. Torna-se relevante pensar nos contos como um discurso que apresenta o espaço em seu viés performativo¹⁸. *Performativo* no sentido de o relato breve veigueano deixar entrever as marcas do regional, e fazer supor sua contribuição para a

¹⁸ Pierre Bourdieu propõe ao pesquisador do espaço social, atento à ideia de “região” e suas relações com a representação, cuidado especial dirigido à observação dos instrumentos de conhecimento e, principalmente, à constituição do objeto que será seu alvo. A pesquisadora Albertina Vicentini reconhece a importância, nos estudos literários, de perceber que há disputas sobre o poder de “di-visão” – termo bourdieuniano-, ou seja, está nas mãos daqueles campos científicos – economia, sociologia, etnologia, geografia – que se acham envolvidos e a produção literária e o campo artístico estão arrolados nesse panorama. Lendo Bourdieu, ao lado de estudiosos de literatura brasileira, não podemos refutar a importância das críticas regionalistas, embora às vezes haja inconsistência nos argumentos defendidos, principalmente pela sua presença irrefutável na composição do campo literário, no lugar que cabe, bem ou mal, à crítica da produção de literatura no Brasil. Retomando Bourdieu, que vai considerar em outro trecho do mesmo artigo a importância dos estudos do campo literário para a composição da ideia de região: “Isto não implica de forma alguma – antes pelo contrário – que este facto esteja claramente presente na consciência dos investigadores. Ora, a ciência social, que é obrigada a classificar para conhecer, só tem alguma probabilidade, não já de resolver, mas de, pelo menos, pôr correctamente o problema das classificações sociais e de conhecer tudo o que, no seu objeto, é produto de actos de classificação se fizer entrar na sua pesquisa da verdade das classificações o conhecimento da verdade dos seus próprios actos de classificação.[...] Com efeito, a confusão dos debates em torno da noção de região e, mais geralmente, de ‘etnia’ ou de ‘etnicidade’ [...] faz esquecer que as classificações práticas podem *contribuir para produzir* aquilo por elas descrito ou designado, quer dizer, a *realidade objectiva* à qual a crítica objectivista as refere para fazer aparecer as ilusões e as incoerências delas.” (BOURDIEU, 1989,p.111-112 – mantivemos a grafia da edição portuguesa consultada). Para nós, o debate em torno do espaço literário, especialmente nas últimas décadas, indica a relevância do cuidado metodológico de Bourdieu.

produção da realidade sociocultural. Provem tal probabilidade de leitura da aceitação ou não dos narradores e seus modos de se posicionarem no mundo. De um modo bastante específico, que na próxima subseção deste capítulo trataremos como “transgressão do real”, o discurso literário veigueano faz o espaço ser percebido como performativo, ou seja, capaz de incidir nas disposições e posições dos narradores e nos modos de perceber o seu entorno e suas relações, como a si mesmos. De certa forma, o leitor identificando-se com o herói, ganha chances também de pensar a si mesmo.

Pierre Bourdieu observou que as classificações, dentre as quais aparecem aquelas que se utilizam de instâncias discursivas, são:

[...] sempre subordinadas a funções práticas e orientadas para a produção de efeitos sociais [... além de] contribuir para produzir aquilo por elas descrito ou designado, quer dizer, a realidade objetiva [...]. (BOURDIEU, 1989, p. 112).

Temos que os contos propõem a existência de outros modos de apreciação e de inserção política, cultural e ideológica no mundo¹⁹, com todos os desafios que isto possa trazer para os limites bem acertados de nosso território²⁰. Para os propósitos desta pesquisa, tornou-se relevante compreender quais pontos, quais elementos utilizados por Veiga, ensejam o questionamento da percepção do real.

Antes de finalizarmos esta subseção, gostaríamos de destacar ainda mais um ponto da contribuição da teoria sociológica do autor francês. Bourdieu, no mesmo artigo, afirma que é importante prestar atenção às condições pelas

¹⁹David Roas faz um comentário que sugere esta perspectiva, do ponto de vista da produção da obra de literatura fantástica: “[...] lo fantástico se caracteriza por proponer un conflicto entre (nuestra idea de) lo real y lo imposible. Y lo esencial para que o dicho conflicto genere un efecto fantástico [...] involucra al propio lector. Porque la narrativa fantástica mantiene desde sus orígenes un constante debate con lo real extratextual: su objetivo primordial há sido y es reflexionar sobre la realidad y sus límites, sobre nuestro conocimiento de esta y sobre la validez de las herramientas que hemos desarrollado para comprenderla y representarla. [E citando Bioy Casares] ‘ Al borde de las cosas que no comprendemos del todo, inventamos relatos fantásticos para aventurar hipótesis o para compartir con otros los vértigos de nuestra perplejidad’ ”. (ROAS, 2011, p.30-31).

²⁰ Estas considerações parecem remeter à proposição de Roas: “ En otras palabras, as ‘regularidades’ que conforman nuestro vivir diario nos han llevado a establecer unas expectativas en relación a lo real y sobre ellas hemos construido una convención tacitamente aceptada por toda la sociedad. Hemos trazado unos límites que nos separan de lo desconocido, de lo amenazante, entre los que vivimos más o menos cómodos. Somos, salvando las distancias, como Clinio Malabar, el protagonista de ‘El descubrimiento de la circunferencia’, de Leopoldo Lugones, un loco que solo puede vivir seguro dentro de los límites de una circunferencia que continuamente dibuja a su alrededor. Cuando, finalmente, uno de los médicos del manicomio en el que se halla encerrado la borra, Clinio muere de horror. Nosotros, como esse personaje, necesitamos acotar la realidad, delimitar nuestro mundo para poder funcionar dentro de él.”. (ROAS, 2011, p.34-35)

quais se estabelecem as relações e as interligações entre a representação do real e o real – e como o estudioso francês ressaltou, anteriormente, a literatura faz parte destas relações e interligações²¹. Nesta perspectiva, a escolha dos meninos-narradores mobiliza, necessariamente, a representação do real pelo olhar da infância, colocam em xeque a visão racionalizada do real.²² Bourdieu põe em questão os critérios de estabelecimento das fronteiras dentro de um mesmo contexto, já que o real é também produzido, performativamente, pela representação construída sobre ele. Reafirme-se: a produção literária contribui para este processo. Em última análise, se compreendemos as contribuições de Bourdieu, a presença dos cenários sertanejos vistos pelo olhar da infância, não permitem deixar de considerar os recursos expressivos utilizados para lidar com o espaço como instigadores da percepção de como o real está representado, que conflitos insinuam ou explicitam os narradores. Acrescenta Bourdieu:

Mas não é tudo: a ‘realidade’, neste caso, é social de parte a parte e as classificações mais ‘naturais’ apoiam-se em características que nada têm de natural e que são, em grande parte, produto de uma imposição arbitrária, quer dizer, de um estado anterior da relação de forças no campo das lutas pela delimitação legítima. (BOURDIEU, 1989, p. 115).

O aspecto performativo pode ser encontrado nos contos de Veiga. O espaço, no registro dos relatos dos meninos-narradores, se impõe para contribuir para abalar as bases dos discursos racionalizantes sobre o real, mas dentro do registro literário.

1.2 – NOTAS SOBRE O FANTÁSTICO

Para uma pesquisa que se propõe a analisar o espaço em contos de José J. Veiga, do mesmo modo que a necessidade de observar analiticamente o regional, estabelece importância em dedicar atenção para os recursos do

²¹ Cf nota de rodapé nº 16.

²² “ Só se pode compreender esta forma particular de luta pelas classificações que é a luta pela definição da identidade ‘regional’ ou ‘étnica’ com a condição de se passar para além da oposição [...] entre a representação e a realidade, e com a condição de se incluir no real a representação do real ou, mais exatamente, a luta das representações, no sentido de imagens mentais e também de manifestações sociais destinadas a manipular as imagens mentais (e até mesmo no sentido de delegações encarregadas de organizar as representações como manifestações capazes de modificar as representações mentais). (BOURDIEU, 1989, p.113).

insólito. Isto porque uma das condições para a literatura fantástica realizar-se é tensionar o real a ponto de permitir sua transgressão. Esta condição, produziu efeitos diferentes na discussão crítica da obra veigueana que, desta feita, o classifica pelo viés do insólito.

Referência feita por Antonio Candido corrobora esta possibilidade de leitura crítica da obra e sinaliza a importância de José J. Veiga no campo literário brasileiro. O crítico brasileiro indica, em suas análises sobre a narrativa:

Outra tendência é a ruptura, agora generalizada, do pacto realista (que dominou a ficção por mais de duzentos anos), graças à injeção de um insólito que de recessivo passou a predominante e, como vimos, teve nos contos do absurdo de Murilo Rubião o seu precursor. Com certeza foi a voga da ficção hispano-americana que levou para este rumo o gosto dos autores e do público. Os seus adeptos são legião, mas bem antes de a moda se instalar José J. Veiga tinha publicado *Os Cavalinhos de Platiplanto* (1959) — contos marcados por uma espécie de tranqüilidade catastrófica. (CANDIDO, 1989, p.210). (Mantida a grafia do texto original).

Alfredo Bosi, alguns anos antes, apontava para a mesma direção. Em artigo de 1974, que trata do panorama do conto brasileiro contemporâneo, o crítico aproximou e, mais do que isso, aliou Veiga e Murilo Rubião (1916-1991), contemporâneos, mas cuja obra de estreia os separou por quase duas décadas.

O fantástico irrompe, nestes, como o intruso no ritmo do cotidiano; e o evento novo, que poderia soar apenas imprevisto e aleatório, passa a exercer, na estrutura profunda da trama, a função de revelador de um processo inexorável na vida de um grupo ou na vida de um homem. (BOSI, 1981, p. 14).

É recorrente a menção de Veiga como um autor que representa o fantástico. Osman Lins (1977, p. 67) reitera a posição, aliando desta vez Veiga aos autores que se preocupam com a espacialidade nas obras. No meio de longa lista de autores que “beneficiam-se do espaço”, dentre eles Lewis Carrol, Herman Melville, Franz Kafka, Jonathan Swift, Thomas Mann, John dos Passos, o argentino Jorge Luís Borges, seguidos de Graciliano Ramos, Flaubert e Dante Alighieri, aparece o brasileiro José J. Veiga. Nas palavras de Lins:

Em José J. Veiga, um elemento aparentemente ordinário (fábrica, máquina, comunidade alienígena mantida à distância) e que algum fator faz parecer fantástico, impregna e domina a narrativa: *A Hora dos Ruminantes*; o conto-título de *A Máquina Extraviada*; *Sombra de Reis Barbudos*. [...] eles [todos os autores citados] constituem uma ilustração das possibilidades [do espaço]; reforçam, simultaneamente, a importância que pode ter na ficção esse elemento estrutural e indicam as proporções que eventualmente alcança o fator espacial numa determinada narrativa, chegando a ser, em alguns casos, o móvel, o fulcro, a fonte da ação. (LINS, 1977, p.67).

As citações publicadas em obras de referência, de autores de peso como Candido, Bosi e Lins, certamente incidiram positivamente para ratificar a entrada do estudo da obra de Veiga pelo viés da literatura fantástica. Por sua vez, a crítica acadêmica, de fato, torna esta entrada a mais recorrente.

A condução do relato pelos meninos, do modo como o demonstraremos, reforça, mais que isto, potencializa o estudo do espaço e seus objetos. Não reduzindo os relatos à descrição da cartografia sertaneja do Brasil, as cenas insólitas e a tensão angustiante nos contos promovem as chances de se colocar em questão o contexto sociocultural, através do real representado.

Antes de nos aproximarmos da relação entre o espaço e a literatura fantástica, observamos que, internamente ao conjunto de trabalhos dedicados à análise da sua obra, há utilização de termos variados para classificar a obra veigueana, desde o “absurdo”, o “insólito”, o “estranho”, o “grotesco”, às vezes tomados como termos sinônimos. Também verificamos a atribuição dos termos “realismo mágico”, “fantástico maravilhoso”, incluindo-se neste rol, associações com os termos “metáfora”, “alegoria” e, em alguns trabalhos, com o movimento surrealista.

É certo que promovem a busca pela conceitualização da literatura fantástica e a percepção de sua evolução histórica como gênero, como também apontam a natureza da recepção da obra veigueana no campo literário, em última instância, se considerarmos os aspectos metodológicos. A diversificação dos termos utilizados como operadores de análise da obra de José J. Veiga, se inicialmente refletiria a profícua discussão e produção crítica acaba por colocar algumas dúvidas sobre quais caminhos seguir, dentro dos veios de pesquisa

sobre literatura fantástica e seus arredores.²³ Por esta razão, alguns trabalhos preferem apontar este excesso de classificações ou questionar a necessidade delas.

Paralelamente, mas dentro deste mesmo recorte, chamou-nos a atenção o fato de, em eventos importantes, reuniões dos pesquisadores sobre literatura fantástica, pouco ou nada se discutir, entre o final do século XX e a primeira década e meia do século XXI, sobre a obra de José J. Veiga. Considerando o volume das referências às marcas do insólito na escrita veigueana pela crítica desde a década de 60, tanto quanto as citações do autor em compêndios de historiografia literária e em panoramas sobre a produção do campo literário, comparativamente ao volume de trabalhos acadêmicos que inscreveram o autor nesta linha, esperávamos encontrar maior número de trabalhos em eventos como os Colóquios Vertentes do Fantástico (2008, 2011, 2013) ou os Grupos de Trabalho do Seminário Permanente de Estudos Literários, para citar alguns deles, realizados em tempos mais recentes. Outro aspecto que nos chamou a atenção foi a ausência de continuidade nos trabalhos de pesquisa por parte dos estudiosos que defenderam teses sobre a obra de Veiga. Salvo poucas exceções, a discussão encerra-se em apenas uma pesquisa de mestrado ou doutorado.

Duas questões se colocaram, então, sendo a primeira acerca das possibilidades de localização mais rigorosa da obra de Veiga no campo literário e no cenário da literatura fantástica ou se seria uma hipótese de leitura esgotada, datada. A segunda, sobre a atualidade da obra, tendo em vista que a parte mais densa de crítica acadêmica produzida até o final século XX e que novos trabalhos não apareceram, a não ser esporadicamente.

De saída, queremos destacar que concordamos com a inscrição da obra de José J. Veiga como literatura fantástica. Esperamos que os motivos

²³ Não é propósito desta pesquisa produzir uma poética veigueana ou um estado da arte sobre as posições de seus leitores críticos. Contudo, julgamos instigante notar, ao lado da reiteração da sua inscrição na literatura fantástica, o volume grande de trabalhos que indicam Veiga como um autor cujo estilo provoca a necessidade de continuar pensando a evolução deste gênero literário. Não temos como mensurar a relevância da pergunta sobre a originalidade do estilo literário veigueano no sistema literário brasileiro sem um levantamento exaustivo sobre as obras que o compõe, tanto em termos históricos como discursivos. Ainda, até o momento, não encontramos nos trabalhos produzidos sobre a obra de Veiga, nem nos trabalhos que afirmam a dificuldade de classificá-lo, este lastro. Temos, entretanto, a convicção de que a obra literária de José J. Veiga ainda não esgotou as possibilidades de nos espantar e tensionar nossa relação com o mundo no qual vivemos, o que inclui nossas relações com o campo literário.

fiquem claros no que segue. Optamos, porém, em declinar a produzir uma síntese da fortuna crítica, exatamente pela diversidade de posições que, se vistas no conjunto, este não se torna propositivo, mas ao contrário, causa problemas metodológicos devido aos choques entre os termos. Contudo, do mesmo modo como sentimos a necessidade de tomarmos posição sobre as flagrantes marcas do regional na obra de Veiga, não conseguimos deixar de dedicar atenção à polêmica definição sobre as condições de inscrição de uma obra no fantástico.

Dentro desta subseção, optamos pela abordagem do crítico e escritor espanhol David Roas, professor da Universidad Autónoma de Barcelona, considerando os pontos de aproximação²⁴ metodológica que apresenta em relação a Tzvetan Todorov e com a análise do fantástico contemporâneo realizada por Jean-Paul Sartre.

David Roas (2012) apresenta panorama contemporâneo do fantástico, capaz de permitir estabelecermos a análise de nossos dados e adentrar no terreno instável e movediço da discussão teórica sobre o gênero. Ao menos indicativamente, responderemos às questões colocadas.

Para o crítico espanhol, há pressupostos a serem considerados, os quais ele admite serem inúmeros e divergentes, por vezes inconciliáveis. É

²⁴ Precisamos ressaltar que Roas explicita inúmeros pontos que o distanciam teoricamente de Todorov. Contudo, para o que interessa a esta pesquisa, há pontos de aproximação referentes à representação e ao discurso literário, e neste registro, ao espaço que são profícuas. Do nosso ponto de vista, nestes momentos de apresentação há relevante contribuição teórica para o estudo do fantástico. No artigo em que pondera a categorização de “Sem Olhos”, de Machado de Assis, no rol de contos fantásticos ou se discorda daquela feita em antologia do gênero que o arrola, oportunamente Herrera Alvarez faz a comparação entre Todorov e Roas. Identifica divergências: o primeiro considera impróprio conceitualmente a continuidade do gênero fantástico após o século XIX; o segundo reconhece a evolução do gênero que se renova com a obra precursora de Franz Kafka e permite manter-se até o momento presente, tendo passado por novas transformações na década de 80, principalmente na Espanha. A autora também considera as aproximações, que passam pela preocupação com a linguagem, sendo que para o primeiro é na constituição do relato que o narrador sustenta o mistério; e para o segundo, há casos em que a linguagem não comporta a enunciação da experiência vivida sob os efeitos do evento insólito. De todo modo, tanto Todorov quanto Roas compartilham a posição de que a linguagem deve ser característica, apontado para o modo como o real atacado pelo sobrenatural é alvo da representação pelo discurso. A posição de Herrera Alvarez: “A Literatura se situa mais no terreno da habilidade de representar do que precisamente em ter a verdade sobre o real. A representação tem a ver com discurso. E é no discurso que a Literatura encerra sua natureza. Em suma, é preciso considerar que, no âmbito do fantástico, a noção de real e a noção de sobrenatural são representações e como tal devem ser estudadas. Evita-se, desse modo, contar com uma categoria ficcional, o sobrenatural representado, e outra, extratextual, o real cotidiano. É difícil, se não impossível, incluir nos estudos críticos duas categorias de campos distintos. A tentativa de relacioná-las eclodirá sempre na impossibilidade de compreender a Literatura, pois no caso específico do relato fantástico, a discussão vai girar em torno das opiniões do leitor empírico sobre seu real cotidiano que julga transgredido e menos em torno da capacidade do escritor de representar uma dada concepção do real e sua habilidade em criar a transgressão desse real, concebido também como ficcional, no próprio texto.” (HERRERA ALVAREZ, 2011, p.248).

sobre eles que o estudioso com as pretensões que geraram a presente pesquisa, precisa haver-se. Toma-se necessário constituir posição metodológica mais exigente do real que classificar um conto, novela ou romance como fantástico apenas identificando se a situação narrativa acolhe evento sobrenatural ou ilógico²⁵.

Alfredo Bosi, quando abordou o panorama do conto no Brasil, já alertava para a necessidade de o pesquisador divisar o valor da presença de situações insólitas em contos que se apresentam como “crônicas foscas” de cunho folclórico e contos nos quais há “mistério tematizado”. (BOSI, 1981, p.11). O pressuposto mais importante para a abordagem de Roas (2012;2014) se refere a que o texto terá êxito em instalar uma dimensão fantástica se tratar do mundo representado como aquele culturalmente aceito. Um segundo pressuposto se refere a que os fenômenos e situações presentes no texto devem ser inexplicáveis segundo o real no qual o leitor se localiza, marcado pela lógica e pela razão, mas passa a suspeitar se ali encontrará referências para o entendimento das situações. O resultado da aplicação dos pressupostos materializará a dimensão fantástica. O efeito fundamental, portanto, para Roas é a transgressão do real. Nas palavras do autor: “[a instalação destes pressupostos] permite tornar evidente o contraste, a perturbação que esses fenômenos apresentam”. (ROAS, 2012, p.117).

Apesar da clareza do enunciado, Roas reconhece entretecido nos seus pressupostos que os sentidos para a palavra realidade não trazem menores problemas metodológicos, muito menos os minimizam, fato que, percebemos, sustenta o debate em torno das condições do fantástico contemporâneo²⁶. É alto o grau de incerteza e multiplicidade de explicações acerca do que constitui

²⁵ Ao revisitar os argumentos de Magalhães Júnior para classificar o conto “Sem Olhos”, de Machado de Assis, como fantástico, Roxana Guadalupe Herrera Alvarez propõe a indagação: “[...] surge uma questão, crucial em relação ao presente estudo: como lidar com um texto literário, no qual aparece, sem dúvida, um fato sobrenatural a perturbar o cenário cotidiano e conhecido, mas que acaba revelando que o fato sobrenatural é, em si, um recurso retórico? [...] Tal texto seria passível de ser considerado fantástico ou o aparente desvirtuamento no uso do fato sobrenatural bastaria para procurar outro gênero para classificá-lo?” (HERRERA ALVAREZ, 2011, p. 249).

²⁶ Roas observa para além do campo literário, incluindo discussões filosóficas e antropológicas, que a palavra realidade funciona como uma categoria pouco precisa e nem sempre sua decifração se apresenta sem resistência ou gera consensos, pois a aplicação dependerá de visões distintivas das quais se servem os indivíduos: “[...] quando falamos de real, pensamos em um referencial determinado, [baseado] nas expectativas em relação ao real [...] e sobre as expectativas construímos uma convicção tacitamente aceita para toda a sociedade.” (ROAS, 2012, p.118).

o real e, na esteira do debate, o que efetivamente pode ser classificado como indecifrável. Roas antecipa, porém, que uma característica da palavra realidade é mobilizar um referencial determinado e objetivo, capaz de constituir expectativas no leitor sobre o mundo de que se está tratando. A cada traço, objeto, situação, personagem, espaço trazidos à tessitura textual, torna-se possível observar as “regularidades”²⁷ do cotidiano representado.

É sobre as suas expectativas que o leitor constrói sentido convencional capaz de aceitar tacitamente, o que se coaduna com esquemas de percepção do sentido prático, para ele, toda a sociedade. Transgredir o real, para a literatura fantástica, é lograr colocar em questão o mundo familiar do leitor e seus esquemas de percepção do real. Se a cada regularidade constatada o leitor consolida as suas representações acerca dos objetos do mundo para a seguir ser colhido pela desestabilização que irrompe no texto fantástico. Ruir com a linha limítrofe que oferece o lugar de segurança para continuar e compreender e, no mesmo movimento, problematizar os esquemas de percepção racionais tanto quanto os consensos sociais e culturais, este é o objetivo do fantástico, segundo Roas (2014, p.97).

Se compreendemos, a ideia é permitir que a realidade se mostre em toda a sua incerteza e enigmas. Deste modo, no universo da literatura fantástica, os fenômenos e situações narrados tendem a escapar de qualquer explicação e colocar o real sob suspeita.

Em linhas gerais até aqui, a posição de Roas retrata o fantástico como categoria literária que apresenta elementos da trama os quais supõem a transgressão do real. As situações narradas precisam materializar a dimensão fantástica do mundo. Sem entrarmos na polêmica sobre as condições e objetivos do fantástico e permanecermos no caminho metodológico de Roas, a sua posição categórica denota a existência da dimensão fantástica considerada como outro sentido da palavra realidade. Em contraponto, a literatura fantástica não é alegoria ou utilização de recursos insólitos com a

²⁷ Roas admite preferir o termo “regularidades” aos termos “lei” ou “razão” por carregarem sentidos advindos do positivismo do século XIX. “As regularidades são certezas pré-construídas que dão lugar a nossa concepção de real e, a partir dela, codificamos o possível e o impossível, o normal e o anormal.” (ROAS, 2012, p.119).

intenção de propor preceitos moralizadores ou deixar uma lição, muito menos “metáforas epistemológicas”.

O termo “metáforas epistemológicas” é de autoria do teórico argentino Jaime Alazraki, para referir-se aos efeitos nas literaturas, gerados pelas descobertas decisivas nas Ciências e Filosofia como marcos para nova e inexorável demarcação de explicações racionais e empíricas do mundo. Para a abordagem de Alazraki, denominada neofantástico, as obras de Jorge Luis Borges e Julio Cortázar, tanto como as obras de Kafka, produzem o efeito de fantástico revelando uma segunda realidade, apresentada em “interstícios de ilogicidade”.

Roas inscreve-se em outro caminho teórico. Se admite que a preocupação com a centralidade dada à concepção do real o aproxima da posição de Alazraki, dois outros pontos os separam. Para Roas, não se trata de um marco histórico-científico a separar as obras do século XX e aquelas de séculos anteriores, mas a própria necessidade de levar em consideração que o leitor não é sempre o mesmo. Os indivíduos acessam novas explicações para o mundo, agregam dados de descobertas científicas em seus saberes constituídos. Suas expectativas ganham outros parâmetros sobre o que é aceitável ou causador de efeito de surpresa. Estas mudanças inevitavelmente colocam desafios para os autores de criação e a demanda para buscar novos recursos de expressão.

Em última análise, Roas (2012, p.130) defende que tais problemas atingem todos os gêneros literários, mas no que concerne ao fantástico reafirmam e corroboram as suas marcas e pressupostos, sempre ligados ao real tomado como instável e à necessidade dos autores encontrarem caminhos criativos novos.

Apesar de ser inegável que os medos básicos do ser humano continuam estando aí (a morte, o desconhecido, o impossível), com o passar do tempo se faz necessário empregar novos recursos, técnicas diferentes, mais sutis, para comunicá-los, despertá-los ou reativá-los e, com isso, causar a inquietação do leitor. (ROAS, 2012, p.131).

Roas (2012, p.119) insiste neste ponto devido ao objetivo que atribui ao fantástico, qual seja, “[...] desestabilizar esses limites que nos dão

segurança, problematizar essas convicções coletivas, questionar a validade dos sistemas de percepção da realidade comumente admitidas. ”

Nosso ponto de vista resulta desse embate entre as duas linhas teóricas a maior importância dada ao leitor. Concordamos com Roas ao afirmar que se tratar de representação, o autor pode apenas lançar mão dos recursos que julgar esteticamente válidos. Contudo, antevemos um limite na proposição de Roas: apesar da inerente interação leitor-texto-autor, os resultados desse encontro não são passíveis de controle ou regulação, quanto aos processos de leitura e subjetivação.

O segundo ponto de afastamento entre a abordagem do fantástico de Roas em relação ao neofantástico. Trata do efeito de interpelação do real que tem a ser alcançado pelos recursos expressivos no texto de criação se o insólito abarcar o mundo em sua totalidade, vier dele:

[...] dessa maneira, o relato fantástico nos situa inicialmente dentro dos limites do mundo que conhecemos, do mundo que (digamos assim) controlamos, para em seguida rompê-lo com um fenômeno que altera a maneira natural e habitual em que ocorrem os fatos neste espaço cotidiano. (ROAS, 2012, p.122).

Para Roas, a desestabilização do mundo familiar, portanto, é o resultado esperado do processo de leitura e a consequente mudança na percepção que o leitor faz dele. Para o neofantástico, ainda se poderia supor mundos paralelos. Roas indica assim, a necessidade de instalação da suspeita sobre a natureza dos pressupostos de explicação do real, dos esquemas de percepção naturalizados; a suspeita sobre as explicações do mundo, sejam elas quais forem. Roas indica claramente que o leitor não acreditará que na realidade empírica homens sejam irmãos de sangue de dromedários [como acontece no conto “Alfredo”, de Murilo Rubião] ou passem voando pelo céu em bolhas de sabão imensas e etéreas [como no desfecho de “Os do Outro Lado”, de José J. Veiga], mas que questionar a realidade representada possa servir para romper a naturalização das explicações para os acontecimentos do mundo. Portanto, fantástico é o mundo que pode ser aquele no qual o leitor vive.

Todorov (2003) propõe a mesma direção, quando indica a presença do evento insólito ou sobrenatural rompendo a tessitura do real representado, sem que a intenção seja querer significar mais além disso, moralmente, ou denotar qualquer tipo de ensinamento. Contudo, é imprescindível que o leitor continue vendo-se parte deste mundo entrelaçado insolitamente por dimensões com distintos graus de fantasticidade e tenha colocado sob suspeita a concepção de real racional, tácita e ideologicamente aceita.

O que aproxima a posição de Roas a outras abordagens contemporâneas do fantástico (como é o caso da posição de Todorov enunciada acima), é exatamente a ênfase à transgressão do real como recurso e o fato de ter o leitor um papel a desempenhar.

Ressaltamos que, a partir deste ponto, Roas e Todorov seguem por searas teóricas inegociáveis, mantendo o primeiro exemplar discussão das ideias do teórico búlgaro em seus textos publicados. Aqui, pensando no papel esperado do leitor, parece-nos produtivo destacar a noção de suplemento, de Todorov (2013, p.130). Suplemento é inclusão de um trecho, mas com a intenção de provocar um comportamento e, a partir desse movimento, esperar que ele se formalize. Compõe como traço constitutivo a transgressão do real, permite vê-la como um recurso discursivo que se transportará para além do texto, provocado pelo fantástico, como um comportamento esperado. É uma das formas de suplemento: há um comportamento a ser gerado, provocado por ele. Por esta razão, o trecho é incluído na obra. O suplemento provoca os personagens e compõe o desenvolvimento da intriga, mas aqui nos referimos a como ele provoca o leitor. Segundo Todorov:

[...] sempre haverá um suplemento que espera uma narrativa futura. Esse suplemento toma várias formas nas *Mil e Uma Noites*. Uma das mais conhecidas é o argumento [...]: a narrativa se torna um meio de convencer o interlocutor. Por outro lado, nos níveis mais adequados de encaixe, o suplemento se transforma numa simples fórmula verbal, numa sentença, destinada tanto ao uso dos personagens quanto ao dos leitores. Enfim, uma integração maior do leitor é igualmente possível (mas ela não é característica das *Mil e Uma Noites*): um comportamento provocado pela leitura é também um suplemento). (TODOROV, 2013, p.131).

Contudo, é importante acrescentar que para o crítico espanhol, se não se pode controlar quais serão as reações do leitor, uma delas precisará ser objetivada como um sentimento de temor relatado pelo leitor. Roas (2008; 2011; 2012; 2014) defende que o processo de transgressão do real, ao desestabilizar o leitor em suas percepções, deve fazer aquilo que escapa à explicação racional instalar uma “impressão ameaçadora e negativa para o leitor”. Roas, porém, volta sua atenção para o âmbito da representação, ou seja, para a importância do discurso, da linguagem (ROAS, 2014, p.121) deixando claro que a desestabilização dos esquemas de percepção do leitor empírico funciona como um horizonte para o autor.

Na verdade, vemos coerência neste aparente recuo estratégico de Roas, do real que envolve o leitor à representação do real no texto literário fantástico recorrendo à argumentação que se aproxima da noção de suplemento de Todorov. Caso contrário, Roas cairia na proposição de novos dispositivos de controle ou que o texto literário teria um fundo moralizante. Esta é a impressão que temos quando vemos Roas admitir que a palavra “medo”, por ele utilizada, devido aos sentidos convencionais que mobiliza é pálida tentativa de *representar* o que precisa tomar o íntimo do leitor “assaltado pelo impossível” ao longo da leitura. (ROAS, 2012, p.136).

A posição de Roas é ousada e muito coerentemente aplicada, considerando-se a sua obra literária, ao menos os contos e minicontos aos quais tivemos acesso. Chamou-nos a atenção especialmente o grau de tensão.²⁸ Como leitora foi possível constatar o efeito causado empiricamente, a inquietude instalada pela consideração de novos traços do real ao longo da leitura dos minicontos de Roas. Contudo, para a pesquisadora e a análise, admitimos a ausência de controle sobre as reações dos leitores empíricos para checar se o efeito se consolidaria. Antes desta afirmação impedir o andamento da pesquisa sobre os contos de nosso *corpus* com esta base teórica, ao contrário, demonstrou a potência de reavivá-la: fica ratificada a importância da

²⁸ Para apoiar a incursão na obra literária de Roas, seguimos as indicações de Roxana Guadalupe Herrera Alvarez que iniciam a apresentação do livro-coletânea de artigos do crítico espanhol, *A Ameaça do Fantástico* (2014).

constituição do relato, de como o narrador se posiciona para ver e julgar os acontecimentos e como tece sua narrativa.

Na esteira destas constatações, toma vulto a narração em primeira pessoa, sem menosprezar um “eficiente narrador em terceira pessoa”. (HERRERA ALVAREZ, 2011, p.245). Encontra base no proposto por Todorov (2003). Fica a cargo do narrador o controle dos efeitos que conduzem ao efeito de surpresa, posição que aproxima os teóricos do fantástico.

Em nossa perspectiva, neste ponto as contribuições de Todorov são importantes, quando o teórico privilegia o discurso. O narrador em primeira pessoa, alvo de discussão mais detida no próximo capítulo, tem as chances de controlar o uso dos recursos que levariam ao efeito fantástico. Nesta linha, considerando as aproximações entre Roas e Todorov, poderíamos colocar a situação narrativa a ser considerada para compreender-se, aceitando as características do gênero, o percurso trilhado no desenvolvimento da história, se o relato ensejou as condições para o evento insólito e quais os recursos utilizados para criar um real representado, alvo da desestabilização proposta, que se alcançada instala a inquietude.

Para o estudo do espaço nos contos de Veiga, interessa-nos a abordagem dos teóricos que apoiam a verificação de como o real representado implica a possibilidade de seu tratamento como o contexto sociocultural, o que demonstra a importância central dos recursos expressivos na narrativa. Para avançarmos, precisamos admitir que o evento insólito abarca tanto o sobrenatural como aquilo que parece não se encaixar muito bem nos esquemas de percepção cotidianos rotineiros e bem assentados, trazidos para o âmbito do texto pelos narradores.

Apesar das diferenças, Jaime Alazraki e David Roas concordam em estabelecer a obra de Kafka como marco contemporâneo. Isto nos remeteu também às contribuições de outro teórico.

Jean-Paul Sartre publicou, em 1943, artigo escrito cerca de cinco anos antes sobre o fantástico contemporâneo, antecipando a mesma proposição. Do mesmo modo, Sartre antecipou Roas admitindo a evolução do gênero pautado no estabelecimento da concepção de realidade como nunca estática, e basilar para a distinção das condições da literatura fantástica. Contudo, antecipou

Roas principalmente ao defender que “não é necessário nem suficiente retratar o extraordinário para atingir o fantástico” (SARTRE, 2005, p. 136), especialmente se se tiver que recortar um trecho do espaço para nele instalar o insólito, ao lado dos eventos racionalmente aceitos. Entretanto, Sartre segue em seara própria quando percebe distinções dentro do fantástico contemporâneo, identificando explicitamente a noção de espaço como critério de análise.

Na proposição de Sartre, não há disputa ou delimitação de terreno entre o real e o sobrenatural, pois o fantástico abarca todo o mundo. Fantástico é o Homem.

[...] não se atribui ao fantástico o seu quinhão: ou ele não existe ou se estende a todo o universo; é um mundo completo, onde as coisas manifestam um pensamento cativo e atormentado, ao mesmo tempo caprichoso e acorrentado. (SARTRE, 2005, p. 136).

Para o crítico francês, o mundo sob o prisma do fantástico denota sua inconsistência por todo o seu universo, sem escapatória, mas ao mesmo tempo sem deixar-se ver clara e distintamente. Uma leitura linear permaneceria apenas na soleira da porta. Para Sartre, o fantástico precisa assolar a subjetividade e revelar seus traços de fragilidade, traços eminentemente humanos.

Nele [no mundo], a matéria *nunca* é totalmente matéria, já que oferece apenas um esboço perpetuamente contrariado do determinismo, e o espírito *nunca* é totalmente espírito, já que sucumbiu à escravidão e a matéria o impregna e o empasta. (SARTRE, 2005, p. 136) – grifos nossos

Para Sartre, como também será para Roas, a vida, mesmo aquela pautada na representação do mundo a partir de ideias claras e distintas, racionais e tacitamente aceitas, controladas e moralmente regulatórias, implica em imersão do homem na sua realidade sociocultural. Por causa dessa condição sucumbe. Neste ponto, o homem está inexoravelmente no mundo. A proposição do fantástico é pela transgressão deste mundo – da cultura e da sociabilidade –, mostrar que o humano é inconsistente e que não tem o controle sobre o mundo do modo como supõe. O período no qual Sartre divulgou seu texto, sabemos, acolheu transformações políticas transcontinentais, violentas e

colonizadoras. Ao longo do tempo marcado pelos questionamentos sobre os limites entre o lícito e o inominável no uso e na busca por monopólio de tecnologia e poder em escalas mundiais, o artigo em tela apontou para um retorno ao humano “apenas para nos *fazer sentir* mais cruelmente o desamparo do homem [...] é certo que não se empregará isso para demonstrar nem para edificar”(SARTRE,2005,p. 138), o que afasta o autor das posições humanistas.

Sartre (SARTRE, 2005, p. 138) deixa claro também que não perde de vista a questão do gênero e, conseqüentemente, do modo como se faz literatura. O fantástico capitula em termos do que o qualificaria como literatura sem produzir atualizações, pois precisa encontrar sua linguagem, seu lugar no campo artístico. Em última análise, significa fazer a narrativa utilizando-se de recursos capazes de manter a interação com um leitor que não se mantém estático em termos de seus esquemas de percepção do mundo. De fato, Sartre apontou que os recursos utilizados nos textos fantásticos em tempos anteriores para demonstrar “realidades transcendententes”, como fadas e duendes tiveram que ser revistos “como convenções inúteis e caducas”. Se aparecem em textos de valor literário no século XX, são parte do mundo e não como atendimento a uma convencional presença sobrenatural. Até mesmo a pressão de outros movimentos artísticos libertos da inspiração sobrenatural como o Surrealismo, fizeram-se sentir ao lado dos autores fantásticos, exatamente porque ratificavam que mudanças efetivamente estavam em curso.

[...] ora, por volta da mesma época [pós-Guerra] – por efeito de fatores internos – esse gênero literário prosseguia sua evolução própria [...]. Dalí e De Chirico nos faziam ver uma natureza assombrada e no entanto liberta do sobrenatural: um nos pintava a vida e os infortúnios das pedras; o outro ilustrava uma biologia maldita, mostrava-nos o horrível germinar de corpos humanos ou metais contaminados pela vida. (SARTRE, 2005, p. 138).

Roas defende que o fantástico não se recompôs como um novo gênero, apenas produziu as mudanças históricas que se espera na arte. A literatura fantástica precisa do estremecimento, mas aquele dos esquemas de percepção do real, e não de sustos espasmódicos. O homem contemporâneo, que mesmo mantendo o medo da morte e do desconhecido, para deixar-se tocar em tempos

de racionalidade técnica, mas exige o emprego de novos recursos expressivos para inquietar-se.

Sartre, considerando o impacto da literatura fantástica para o homem contemporâneo, propôs que o agente causador do fantástico não é externo ou age sobre o homem, mas abarca a totalidade, incluindo o indivíduo, o Homem e o mundo. “[o fantástico acontece] Nele: não em seu corpo [...] em sua realidade total de *homo faber*, de *homo sapiens*.[...] o fantástico tornou-se apenas uma maneira entre cem de fazer refletir sua própria imagem. (SARTRE, 2005, p.139).

A grande mudança a que Sartre se refere à diferença entre o fantástico do século XIX para sua apresentação nos séculos XX, especificamente no que concerne ao agente que promove a fantasticidade. Sartre (2005, p.137) parece identificar depois de Kafka que o agente do evento fantástico não é externo, mas, agora, parte intrínseca do universo representado: o Homem e seu mundo.

No bojo destas mudanças, Sartre identificou dois momentos em que tais ajustes nas técnicas expressivas se faziam necessários. O homem era acessado pela mística antes dos avanços científicos que marcaram a virada do século XX. Atingindo a época de um desencantamento do mundo – para usarmos uma expressão de Max Weber também utilizada por Pierre Bourdieu - em gestação, o fantástico “era solicitado a exercer um ofício bem definido. Ele manifestava nosso poder humano de transcender o humano: buscava criar um mundo que não fosse esse mundo” (SARTRE, 2005, p. 137).

Ressaltamos que Sartre analisou a produção literária do início do século XX e nela vai reconhecer uma evolução. Temos, então, um momento apontado como “anterior”, perfazendo o início do século XX até a publicação de *O Processo* (1925), de Kafka, marcado pela necessidade de representar mais de um lugar nos textos: este mundo e o reino que não é deste mundo, transcendendo-o, mas nele mesmo. Ou, como escreveu Sartre, capaz de permitir “ver um salão no fundo de um lago”.

buscava-se criar um mundo que não fosse este mundo, seja porque se tivesse, como Poe, uma preferência de princípio pelo artificial, seja porque se acreditasse, como Jacques Cazotte, como Rimbaud, como todos os que se exercitavam em “ver um salão no fundo de um lago”, numa missão taumatúrgica do escritor, seja ainda porque se quisesse, como Lewis Carroll,

aplicar sistematicamente à literatura esse poder incondicionado que o matemático possui de engendrar um universo a partir de algumas convenções, seja enfim, porque se tivesse reconhecido, como Charles Nodier, que o escritor é antes de tudo um mentiroso e se quisesse alcançar a mentira absoluta. O objeto assim criado se referia apenas a si mesmo, não visava retratar, queria tão-somente existir, impunha-se apenas por sua própria densidade. (SARTRE, 2005, p. 137).

Considerando os propósitos desta pesquisa e os dados a serem expostos nos próximos capítulos, podemos afirmar que Sartre ofereceu um conjunto de argumentos importantes para a análise do espaço nos contos selecionados para o nosso *corpus*. Mais do que isso, reiterou o espaço como um elemento fundamental do fantástico.

Continuando, podemos dizer que Sartre identificou um percurso da literatura fantástica no qual, no momento mencionado acima, houve a realização estética de um espaço dentro do espaço. O crítico, em hipótese alguma, desconsiderou a representatividade de Edgar Allan Poe ou os eventos de Lewis Carroll como insólitos, ou menos ainda, desconsiderou que aspectos metafísicos não sejam próprios do fantástico. A questão para Sartre, como também o será para Roas, é considerar que o fantástico concerne ao ficcional, na direção da transgressão do real, exatamente no ponto em que a leitura faz a racionalidade perder seu terreno. Ou seja, a leitura faz os esquemas racionais e bem aceitos para conceber e explicar o que é real trincarem-se e exporem suas incoerências internas. Em um primeiro momento do fantástico contemporâneo para Sartre, “ver um salão no fundo do lago”, produzia este efeito necessário.

Sartre (2005, p.138) identificou a apresentação do espaço dentro do espaço no momento que a escrita privilegiava a transcendência, como um fantástico de “antiga técnica”. Franz Kafka faz uso dela, caracterizada fundamentalmente como um homem que é transportado do mundo em anverso para o mundo em reverso. Sartre reconheceu em *O Processo* (1925) a utilização desse recurso. Josef K habita outro lugar antes de ser transportado para o mundo em reverso. Aqui Sartre (2005, p.139) acrescentou outra característica própria daquilo que denominou “técnica antiga”: o leitor se

identifica com o herói em sua saga, acompanha-o, segue pelas mãos do narrador.

Contudo, o fantástico como gênero refina-se. No momento posterior da evolução do gênero, quando da publicação de *O Castelo* (1926), Kafka apresenta um herói fantástico, que o leitor acompanha, mas há aqui uma diferença crucial. Segundo Sartre (2005, p. 139), o agrimensor, protagonista de quem não se sabe nada ou as razões pelas quais faz tantos sacrifícios e mesmo se valem a pena, atua como um funcionário, como um meio do mundo em reverso kafkiano. E ressaltamos com ênfase: o agrimensor não foi transportado do mundo em anverso, o que vale dizer, que *não há um espaço dentro do espaço*, mas o universo em sua totalidade inaudita e insólita.

Para tentarmos deixar mais clara esta diferença, cabe mencionar o texto abordado por Sartre em seus estudos comparativos com *O Castelo*, *Aminadab* (1942), do jovem Maurice Blanchot. Guardadas as diferenças de amadurecimento de estilo apontadas pelo crítico, as quais não cabe aqui recuperar, Blanchot apresenta o protagonista Thomas coerentemente como um homem do mundo em reverso.

Como Kafka, como Samsa, como o Agrimensor, Thomas *jamaís se espanta*: escandaliza-se, como se a sucessão dos acontecimentos aos quais assiste lhe parecesse perfeitamente natural mas reprovável, como se possuísse dentro de si uma estranha norma do Bem e do Mal, que Blanchot cuidadosamente se absteve de nos informar. (SARTRE, 2005, p. 144).

Thomas é acompanhado pelo leitor, dentro das condições fundamentais para o fantástico, mas Sartre flagrou a falta de identificação com o herói. A sua condição de meio nem sempre deixaria claro para o leitor suas intenções: parece traí-lo. O leitor é coagido a adotar um ponto de vista que não é o seu, às vezes é deixado de fora sem compreender onde os raciocínios impetrados pelo herói vão dar, para descobrir que são feitos sem um fim ou meta específicos. *O leitor não se identifica com o herói*. Esta é a segunda diferença para a “antiga técnica”, dependente integralmente da escolha do modo como lidar com a espacialidade. No fantástico mais apurado, Sartre reconhece:

Uma vez mais o meio deglutiou o fim. E nossa razão que deveria endireitar o mundo ao avesso, arrebatada por esse pesadelo,

torna-se ela mesma fantástica. [...] No mundo em reverso, o que sabemos ignoramos que sabemos; e quando sabemos que sabemos então não o sabemos. (SARTRE, 2005, p. 144).

É importante frisar que Sartre não definiu a utilização da “antiga técnica”, que prioriza a transcendência, como algo que desqualifica esteticamente o texto literário. Não desqualifica *O Processo* em relação a *O Castelo*, por exemplo, do ponto de vista narratológico. A questão para o crítico francês, como também o será para Roas, é o grau de inquietude no leitor que é capaz de prover o real representado ou como usar um mundo paralelo ou uma fenda que se abre, como ver um mundo perfeitamente identificado com o real, tão insólito quanto pode ser. Dito de outro modo, o grau de inquietude a instalar no sopé dos arraigados esquemas de percepção da realidade a possibilidade de destruí-los, conforme a proximidade com eles.

As representações sobre a realidade sociocultural atuam para gerar o fantástico e, de certa forma, ensejar as chances de questionar a concepção de real e, no mesmo movimento, o referente. A literatura fantástica, em última instância, sugere o insólito no seio das situações cotidianas, mesmo as mais familiares e adequadas à representação bem aceita, tradicional, dos fatos sociais.

O espaço, no caso das narrativas fantásticas, como vimos, ocupa lugar central. Da posição de Roas, o real representado provém da consideração do contexto sociocultural; da posição de Todorov, a presença do real é condição para a elaboração do discurso literário como representação. Para Sartre, o modo como o espaço aparece revela o grau de aprimoramento dos recursos empregados, à adequação ao fantástico contemporâneo em sua dimensão mais refinada.

O narrador através de sua consciência, mobiliza as condições de análise do espaço no fantástico, preferencialmente os narradores em primeira pessoa ou um narrador em terceira pessoa engenhoso em seu ofício. O que os narradores-meninos dos contos de *Os Cavalinhos de Platiplanto*, podem revelar sobre o espaço nos contos?

CAPÍTULO 2 - PELAS MÃOS DOS NARRADORES-MENINOS

Os cenários, as mudanças de plano, o olhar do narrador e seus variados pontos de observação; as estradas, os caminhos pelo mato e charcos; os buracos, as cercas, os morros, os vales, as pontes e os rios; o contexto sociocultural: a crítica sobre a obra veigueana, sob vertentes variadas, aponta a relevância destas marcas constitutivas do espaço para a composição de sua narrativa que, concordamos, são bastante reiteradas nos contos. Contudo, se avançarmos para além dos limites do espaço como cenário, a abordagem sobre a influência deste elemento na narrativa breve de José J. Veiga colocará questões sobre o narrador. É através da sua consciência acerca dos eventos que a situação narrativa se constitui, toma corpo.

Em termos metodológicos, então, o pesquisador – em última instância um leitor - tem a necessidade de atender à obra como um sistema simbólico, capaz de manifestar as “veleidades mais profundas do indivíduo” e como “se transformam em elementos de contato entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade”. (CANDIDO, 1997, p.23).

É importante que frisemos: através do narrador, a observação mais profunda e complexa da condição humana pode ser apresentada na tessitura dos contos. Lins recorda Todorov de “Estruturalismo e Poética” (1972 apud Lins, 1977, p.80) quando discutiu que é através da consciência do narrador que temos acesso àquilo que em última instância somente existe em sua fala. Neste momento, lançaremos mão das conclusões da pesquisa de Franz Stanzel sobre a situação narrativa e o narrador em primeira pessoa para amparar as nossas reflexões. Trataremos a seguir de três contos do *corpus*, quais sejam, “Ilha dos Gatos Pingados”, “Roupa no Coradouro” e “Tia Zi Rezando”.

2.1 - AS DUAS HISTÓRIAS EM “ILHA DOS GATOS PINGADOS”

Um menino, consternado, pensa nos acontecimentos recentes envolvendo seus amigos, especialmente Cedil. Segundo os boatos, fugiu de casa, algo anunciado desde quando passou a sofrer surras e maus-tratos desferidos pelo namorado de sua irmã.

Em tom triste e marcado pela impotência de seu universo infantil, repassa cada companheiro de brinquedo. Tenisão é o mais velho e, apesar do jeito rude, referência para os demais. Cedil e o narrador completam o grupo dos meninos que dominavam muitas artimanhas de se divertir. Havia Camilinho, irmão pequeno de Tenisão. Tentava acompanhar mas não conseguia, chorava, dava trabalho e acabava alvo da rudeza de Tenisão ou se machucando. O narrador relembra ter trocado muitas vezes um brinquedo ou a vitória no jogo com Camilinho em troca de parar o choro e se acalmar. Apesar de concordar com os tratos, Camilinho sempre dava um jeito de contar aos adultos sobre as diversões dos três amigos, quase sempre contra as regras de conduta e credences da comunidade tradicional sertaneja da qual faziam parte.

Camilinho terá um papel importante para o desfecho da história de Cedil. Conta-nos o narrador sobre a irmã mais velha de Cedil, Milila, quando passou a namorar Zoaldo, homem traiçoeiro, violento e dominador. O menino, aparentemente com a aprovação da irmã - visto por ela como alguém que é desobediente e malcriado -, não teve mais sossego. Ora era obrigado a assumir trabalhos no sítio mais onerosos do que o seu corpo infantil conseguia dar conta, ora à toa, “para desasnar”, recebia surras em grau elevado de violência. A mãe de Cedil e Milila nada fazia, apenas rezava e se omitia. Depois tentava agradar. Numa das tentativas da mãe, segundo o narrador ouviu do próprio Cedil, por culpa, por pena, deu um canivete Corneta de presente – muito cobiçado por Cedil: “[...] era o brinquedo que ele mais queria.” (VEIGA, 1977, p.4).

Depois de uma surra sofrida, de novo sem defesa e sem motivo, Cedil, flagrado pelo narrador em estado de tristeza profunda, decide desaparecer: oscila entre a fuga e um mergulho sem volta no rio. O amigo, consternado, solidário – traços que acompanharão o tom da narração até o final – consegue colocar mais uma alternativa, com a ajuda de Tenisão: construir uma jangada e ir para a ilha que fica no meio do rio. Lá a engenharia infantil construiria, na sequência, tudo o que Cedil precisava para manter-se vivo, fortalecer-se. Fizeram. Durante dias – intervalo coincidente com uma viagem de Zoaldo –, todos os planos deram certo. Monjolinhas d’água, uma usina, pilão que funciona de verdade, brincadeiras com cobras penduradas na ponta

demonstrando coragem e astúcia, até uma pequena e segura cabana com folhas de uma palmeira bem trançadas foram os produtos do que a engenharia infantil criou.

Cedil esqueceu de sua fuga e também o narrador recorda de si animado com a casa na ilha e com a alegria do amigo, que “havia deixado de falar em se afogar e fugir”. (VEIGA, 1977, p.6).

Depois de alguns dias, o comportamento dos meninos chamou a atenção de Camilinho. Deixado de fora do brinquedo na ilha – nesta altura batizada por Ilha dos Gatos Pingados –, acaba descobrindo a jangada. Fica próximo, rodeia os meninos, tenta incluir-se na brincadeira, não obtém sucesso e afasta-se. Camilinho ainda dará outras pistas sucessivas, sutis, ao longo dos próximos dias, através das perguntas estranhas ao narrador, na conversa de canto com Estrogildo e ao exhibir um brinquedo ganhado do novo amigo que, afinal, deu a atenção desejada. Gestos flagrados pelo narrador, mas ele não atinou do perigo iminente.

O clímax é alcançado quando descobrem a invasão da ilha:

[...] a gente ia pra beira do rio e ficava olhando a ilha. De longe ela parecia mais bonita, mais importante. Quando vimos o fumaceiro corremos lá eu e Cedil, Tenisão ainda não podia [estava com o pé inflamado] (VEIGA, 1977, p.8).

Deste momento em diante, com o retorno e o acirramento da violência contra Cedil por parte de Zoaldo, as conquistas escapam dos meninos: a ilha perde seu status de refúgio, o grupo de amigos se desfaz pela fuga de Cedil e ida de Tenisão para o Colégio interno. Camilinho segue a vida normalmente, o que significa por si, manter o afastamento. Há um intervalo, no momento destes eventos: o narrador vai para a casa da avó, obrigado a acompanhar a família na Folia de Reis, afastando-se do centro dos acontecimentos. Quando enfim retorna, as perdas tornaram-se irreversíveis. Restou, contudo, um presente deixado por Cedil: o canivete Corneta.

O conto impõe as condições do gênero para a sua abordagem. Antes de tomarmos de modo mais detido o narrador, podemos pensar sobre o menino que relata sob a escolha do autor pelo conto. Não é um dado óbvio, ou

irrelevante, tendo em vista que o relato não se faria do mesmo modo, mesmo sobre o mesmo acontecimento, se a opção fosse pelo romance. O conto impõe seus limites. Reitera Julio Cortázar que Edgar Allan Poe propôs como um deles, a extensão, mensurada pelo tempo de leitura, de meia a duas horas, em um único movimento do leitor. (CORTÁZAR, 2013, p.121)

Outro limite poderia referir-se à necessidade de abordar um evento único. Dentro dos estudos cortazarianos sobre o conto de Edgar Allan Poe, a intensidade pode ser deduzida como demarcadora de um conto. Para Cortázar (2003, p.122), Poe “compreendeu que a eficácia de um conto depende da sua *intensidade como acontecimento puro* [...] cada palavra deve confluir [...] para a coisa que acontece”. No caso de “Ilha”, trata-se da fuga de Cedil.

Em todo o tempo, o narrador faz seu relato de um ponto fixo, mas indeterminado no espaço. Não sabemos onde está exatamente enquanto elabora suas lembranças e ponderações acerca da decisão que comunica logo na abertura do conto. Porém, dali enxerga Camilinho por perto brincando aparentemente sozinho. Também é um lugar acessado pela mãe, rudemente a aconselhar. Aos poucos, será possível perceber, é a voz do adulto que escuta.

O narrador apresenta-se no exato ponto no espaço em que se cruzam efeitos provocados pelo acontecimento, que se tornou o material narrado, impregnado, intensamente, da *coisa que ocorre*. Tanto que a primeira frase aparece no presente: “Já sei o que vou fazer”

De onde está, o menino reflete, lembra e tece um mapa das posições dos demais personagens, demonstrando o desenho das relações e das distâncias. O relato serve para constituir essa tessitura, como a estabelecer marcos. Mas há um movimento duplo, pois aos poucos o relato sobre Cedil torna-se a história do narrador. O conto se constitui, por fim, como a história da sensação ambivalente que toma o narrador, como lida com ela: a história de um dilema, cuja resolução apareceu na primeira frase. Para a escrita, a questão é como capturar a intensidade proposta pela coisa que ocorre, no cruzamento de histórias.

Nos seus estudos publicados originalmente na década de oitenta sobre o conto, Ricardo Piglia (2001a) propõe reflexões metodológicas constituídas a partir de seu percurso como autor de obras de criação, de crítica e suas

incursões como leitor. Argumenta sobre a existência de dois operadores de leitura²⁹ possíveis de serem aplicados aos contos, denominados “teses”, cuja ideia central defendida é a presença de duas histórias. Primeira tese: *“Um cuento siempre cuenta dos historias”*. (PIGLIA, 2001a, p.105).

As duas histórias, por sua vez, do ponto de vista do discurso, engendram o problema técnico do conto. Segundo Piglia, torna-se um desafio técnico para a escrita do conto bem realizado, exatamente, *“Cómo contar una historia mientras se está contando otra?”* (PIGLIA, 2001a, p.108). O problema técnico é exatamente entremear um relato na superfície de outro ou, nas palavras do autor *“[...] saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1.”* (PIGLIA, 2001a, p.106). A técnica precisará contar com os ardis do enigma. Em texto de 2005, Piglia se refere a este aspecto do conto, sem perder de vista as “teses”: *“[...] a la distinción entre enigma, misterio, secreto, três formas en las que habitualmente se codifica la información no interior dos contos.”* (PIGLIA, 2005, p.187). Considerando o aspecto fragmentário implicado aqui para gerar a atmosfera e, do ponto de vista do discurso, entremear dois “sistemas de causalidades” com lógicas distintas, sem perder de vista que os mesmos acontecimentos incidem nas duas histórias, embora com pesos diferentes para o conflito e o desenvolvimento, até o desfecho. Eis o problema técnico do conto, também abarcando o gênero. Na mesma linha, Cortázar constata este como um problema instigante: *“[...] porque o conto, em última análise, se move nesse plano do homem como a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal.”* (CORTÁZAR, 2013, p.150).

Consideramos fundamental, porém, afirmar que Cortázar aponta para uma coisa que acontece, viva, e tornada tema “coagula nele” (2013, p.153) e, após, tem a chance de capturar o leitor.

O problema técnico de Piglia, que transita pelos aspectos narratológicos, quando menciona as causalidades de duas lógicas que se articulam no texto contístico, dialoga com as proposições de Cortázar. Nas palavras do autor:

El cuento es un relato que encierra un relato secreto. No se trata de un sentido oculto que depende de la interpretación: el

²⁹ Grotto (2010, p.15) propõe a consideração das teses de Piglia como operadores de leitura.

enigma no es otra cosa que una historia que se cuenta de modo enigmático. La estrategia del relato está puesta al servicio de esa narración cifrada. (PIGLIA, 2001a, p.108).

Não se trata mesmo, então, de discutir as mensagens ou preceitos morais dedutíveis da leitura. A análise produtiva dos contos precisa ater-se ao espaço íntimo e ínfimo onde habita o narrador: sem a constituição deste espaço não teríamos o conto. Piglia parece corroborar³⁰ esta posição:

El cuento se construye para hacer aparecer artificialmente algo que estaba oculto. Reproduce la busca siempre renovada de una experiencia única que nos permita ver, bajo la superficie opaca de la vida, una verdad secreta. [e citando Rimbaud] “La visión instantánea que nos hace descubrir lo desconocido, no en una lejana *terra incognita*, sino en el corazón mismo de lo inmediato”. (PIGLIA, 2001a, p.111).

Cortázar (2013, p.151) oferece uma bela imagem: “um tremor de água dentro de um cristal”. De nosso ponto de vista, há contos bem realizados que extrapolam as duas histórias, suplementando o relato a cada personagem, ou o relato resista a deixar aparecer a segunda história. A importância dada ao espaço presente na imagem de Cortázar põe maior relevo à notação de que o narrador de “Ilha” precisa ser compreendido como fixado em um ponto, de onde constitui o relato. Por sua vez, as teses formuladas por Piglia, para os fins desta pesquisa, ensejaram a possibilidade de obter dados que permitiram constatar entre a primeira e a segunda histórias, a relevância do espaço dos enredos entrecruzados.

O menino, em “Ilha dos Gatos Pingados” narra e expõe sua natureza marcada pelo temor e pela insegurança temerosa - seja porque o mapa de seu lugar em relação aos fatos apenas começa a configurar-se, seja porque talvez nunca tivesse tido a chance de distanciar-se do centro da ação. Ou, ainda, porque sua posição, conforme recorda, sempre foi cambiante entre a

³⁰ Outra reflexão nesta mesma linha, proposta por Piglia em outro artigo (2001b) enseja que o desafio técnico imposto ao autor de um conto, se compreendemos, levará a um desafio filosófico na medida em que o leitor produz seus sentidos. “Hay entonces una fatalidade en fin y un efecto trágico [...]. La experiencia de errar y desviarse en relato se basa en la secreta aspiración de una historia que no tenga fin; la utopía de un orden fuera del tiempo donde los hechos se suceden, previsibles, interminables y siempre renovados. [...] Todas las historias del mundo se tejen con la trama de nuestra propia vida. Lejanas, oscuras, son mundos paralelos, vidas posibles, laboratorios donde se experimenta con las pasiones personales. Los relatos nos enfrentan con la incompreensión y con el carácter inexorable del fin pero también con la felicidad y con la luz pura de la forma.” (PIGLIA, 2001b, p.124). Então, do problema técnico para o qual o autor dá uma resposta na escrita do conto, emerge um problema filosófico.

submissão e o fato de ser influenciável. Sempre demonstrou fraqueza em estabelecer posições próprias, embora procedesse sublevações veladas e escondidas. São marcantes para a história, as ações feitas às escondidas pelo narrador, por Cedil e Tenisão. Considerem-se os trechos abaixo citados:

Toda vez que a gente queria ir em algum lugar precisava combinar escondido, sair sem Camilinho ver. (VEIGA, 1977, p.2).

De maio a agosto, os meses sem r, ninguém podia tomar banho no rio, dava febre. A gente ia escondido [...] .(VEIGA, 1977, p.2).

Eu disse que a gente levava facão, [...] levava mantimento, fazia caçada com espingarda de cano de guarda-sol, Tenisão estava trabalhando uma, só faltava colocar o tufo quando achasse jeito de derreter chumbo sem a mãe dele ver. (VEIGA, 1977, p.5).

[...Tenisão] achou que o melhor lugar era a ilha. Lá ninguém ia, o mato era fechado na beira da água, mas varando o mato o resto era limpo [...]. (VEIGA, 1977, p.6).

Depois que a casa ficou pronta o nosso brinquedo era só na ilha. Eu nem queria mais almoçar quanto voltava da escola, preparava merenda escondido, mamãe não sabia e ralhava para eu comer [...]. (VEIGA, 1977, p.6-7).

[...] Cedil – tinha fugido de madrugada ninguém sabia pra onde. (VEIGA, 1977, p.9).

É digno de nota como transitam os três meninos muito bem pelos caminhos para um limiar, cujo centro é a ilha no meio do rio – nunca vista integralmente da margem, pois escondia-se. Segundo o relato, porém, outras crianças pareciam vê-la: “Camilinho vivia desconfiado que a gente devia ter um lugar escondido, só nosso [...]”. (VEIGA, 1977, p.8).

Subjetivamente, lembrando um fenômeno mimético, o narrador adquire as mesmas características da ilha do meio do rio: não pode ser acessado mais tão facilmente. Enquanto narra, o narrador pode ser visto por todos em redor, mas na verdade, ninguém – nem a mãe que grita ou Camilinho que rodeia - sequer supõe qual foi sua decisão final. Os dispositivos integradores não o acessam e enfim, faz suas escolhas por convicção, deixa sua natureza

cambiante, ambivalente, temerosa, despindo-se, no encerramento do conto, do dilema. Vejamos o último parágrafo:

Quando voltamos, acho que um mês depois, todo mundo falava em Cedil [...]. Deixou o canivete Corneta pra mim, sabia que eu ia gostar de possuir. Eu sei que ele quis me agradar, mas foi pior porque eu passava o dia inteiro pensando nele. Mamãe ralhava, dizia que era melhor eu ir tratando de esquecer. Ouvindo todo dia sempre a mesma coisa eu ficava mais triste ainda. Qual era a vantagem de esquecer? Pois eu até tinha medo de acordar um dia e descobrir que tinha esquecido Cedil completamente, ele tão menino e já sofrendo longe no mundo. Eu acho que tem certas coisas que a gente não deve esquecer, é como uma obrigação. Se depender de mim, **nunca eu hei de esquecer a Ilha dos Gatos Pingados**. (VEIGA, 1977, p.9). Grifos nossos

Do ponto de vista do discurso, o desafio parece ter sido: como contar a história da fuga decidida em segredo por Cedil e a do narrador e seu dilema. Inicia sua história com uma afirmativa curta e taxativa: “Já sei o que vou fazer” (VEIGA, 1977, p.1), cuja continuidade formal se dá no encerramento. O leitor tem a percepção da história 2 se fazendo nas entrelinhas da história 1. Apenas no encerramento do conto, enfim, as duas histórias apresentam o seu sentido.

Isto explica a lógica das longas digressões e sumários. A história 2 é, na verdade, aquela que se conta, enigmática. No interstício da história do narrador se conta a de Cedil.

Como é possível afirmar isso? Vemos o narrador retratar a si mesmo como inseguro ao longo de todo o conto. Não tem posição firme para afastar Camilinho, é obediente às ordens da família. Há uma passagem interessante: depois de enumerar uma série de saberes, parte da *expertise* dos meninos em suas peraltices, para as quais Camilinho era inepto lê-se: “Era bobinho que só vendo [...] não jogava pedra na casa de João Benedito porque ele furava um ovo com agulha e a gente ficava cego (eu só joguei uma vez e de longe, porque todo mundo dizia que ele era feiticeiro infalível)”. (VEIGA, 1977, p.2). A coragem do narrador vinha do grupo, do apoio e companhia de Cedil e do fanfarrão e rude Tenisão, o líder.

Demonstramos que a sublevação não alcança o nível necessário para uma virada ter se processado antes. Tudo era feito às escondidas: esconder

de Camilinho; esconder as brincadeiras não permitidas; esconder a ilha; esconder da mãe ainda querer lembrar de Cedil - sendo esta última ação às escondidas, na verdade, prova de coragem e determinação.

No encerramento, temos o parágrafo como um verdadeiro vórtice. Denota o impacto pessoal da história de Cedil para a construção do dilema do narrador. Do torvelinho, o final do conto aparece como a chegada ao limite. Não há como continuar sem decidir qual o caminho. Neste ponto, a tessitura também chega ao limite e torna visível a outra história, iniciada pela memória associada ao canivete Corneta; que tudo foi relatado para a segunda história aparecer, conduzida pelo desenvolvimento da história de Cedil. Deste modo, uma certeza impregna a frase enfática de abertura do conto - “Já sei o que vou fazer” - quando encontra-se com sua continuidade - “Não quero esquecer” - e segue sob convicção inédita, conquistada pelo menino: “Se depender de mim, nunca hei de esquecer a ilha dos gatos pingados.” O narrador havia entendido onde, no mapa construído, estava o perigo.

Podemos afirmar que as histórias foram marcadas pela clandestinidade. O momento fundamental do cruzamento entre as lógicas das histórias, é a ocupação da ilha. Aquele espaço, configura-se como o refúgio. Silviano Santiago indica também a mesma direção:

No conto de Veiga, um grupo de meninos, os Gatos Pingados, procura escapar ao clima de brutalidade prevalente na comunidade e à violência indiscriminada exercida pelos mais velhos em família e se esforça, com o trabalho das próprias mãos, por tornar habitável e aconchegante uma ilha fluvial das cercanias. (SANTIAGO, 2015, p.10).

A ilha, espaço contíguo, torna-se lugar ínfimo³¹ da evasão, mas íntimo, onde, longe do alcance dos dispositivos integradores, poderiam exercer a coragem de serem livres. Para os interesses desta pesquisa, podemos indicar o espaço definido com estas características como “clandestino”.

³¹ O professor da Paris – Sorbonne Université José Leonardo Tonus propõe discutir a clandestinidade em registros distintos daqueles mais recorrentes na pesquisa acadêmica nas áreas da Teoria Social, da Filosofia e do Direito sobre o tema, que a associam a noção de ilícito. Opõem a estas abordagens a noção de clandestinidade como rompimento com o espaço centralizador. (TONUS, 2015, p.141).

2.2- “ROUPA NO CORADOURO” OU AS HISTÓRIAS QUE SE REVELAM

O enredo de “Roupa no Coradouro” é tecido em torno dos acontecimentos que envolvem um menino dias antes de ficar órfão de mãe. Após o velório, sentindo-se sozinho e responsável em um lugar específico da casa onde conviveram, vem à tona a memória de sua mãe quando percebe, ainda, suas roupas estendidas, deixadas por ela, no quintal para “corar”.

O conto inicia-se com o moleque ansioso, ajudando a tocar os animais com mercadorias no lombo até uma ponte, depois até os limites da cidade. Seu pai, que lhe inspira respeito, obediência e a necessidade de manter distância segura, tentará ganhar dinheiro para a família, trabalhando como mascate pela primeira vez na vida – o ofício de pedreiro estava em baixa em decorrência da crise econômica. O tempo todo o menino concentra-se na liberdade que terá, enquanto o pai elenca para o vento as responsabilidades de ser, agora, o único homem na casa:

Fui com meu pai até depois da ponte e ajudei-o a tocar os dois cargueiros ladeira acima. Todo o tempo ele ficou falando no que eu devia fazer enquanto ele estivesse fora obedecer minha mãe em tudo, não deixá-la carregar vasilhas pesadas de água, rachar a lenha que fosse necessária, mas ter muito cuidado para não bater o machado no pé; não demorar na rua quando ela mandasse dar algum recado ou fazer compra, e principalmente não andar de farrancho na beira do rio com outros meninos maiores, porque isso assustava muito minha mãe e ela não podia passar sustos. Eu não dizia nada, só ouvia e batia com a cabeça, no fundo eu não estava triste com a viagem de meu pai, era a primeira vez que ele ia ficar longe de nós por algum tempo e eu estava ansioso por ver como seria a vida em casa sem ele para fiscalizar tudo. Quando passamos a ladeira depois da ponte e os cargueiros tomaram a estrada carreira eu pedi a bênção a meu pai, ele pôs a mão na minha cabeça e disse que Deus me abençoasse e eu voltei quase correndo. (VEIGA, 1977, p. 95).

A saúde da mãe demandava atenção, como enfatizou o pai em seu sermão. Talvez esse fosse o ponto mais importante – ao lado das claras demonstrações de afeto, as quais o menino não reconheceu, dirigidas a ele nas entrelinhas das recomendações paternas. Ambiguidade da atitude do menino,

dedicado a, apressadamente, agarrar a oportunidade de livrar-se do olhar disciplinador do pai, e o mundo com as mãos:

Eu não estava muito interessado na volta de meu pai por enquanto, só queria que chegasse de noite para poder brincar na rua até tarde sem ficar com medo de ser repreendido ou mesmo de apanhar; por isso, quando ela me perguntou se eu estava com fome eu disse que sim e fui logo para a cozinha, e já que eu estava remexendo nas panelas, para não perder o trabalho fui comendo o que havia – mandioca frita, carne assada e arroz sobrado do almoço, e no armário uma tigela com doce de batata. [...]. (VEIGA, 1977, p. 96).

Apesar do carinho e admiração que dedica à mãe e até mesmo ao temerário pai, não consegue deixar de escolher o “brinquedo” a auxiliar nas tarefas de casa.

Quando acabei minha mãe perguntou se eu era capaz de ir em casa de D. Bitá ver se ela podia mandar o dinheiro dos frangos que levava fiado desde o mês passado, não me mandou ir como fazia meu pai, perguntou apenas se eu era capaz de ir. Eu disse que ia quando acabasse de consertar a minha arraia [...]passei o resto do dia e me esqueci do dinheiro. No dia seguinte ela falou de novo no assunto, mas aí eu tinha combinado uma pescaria [...] acabei não indo. (VEIGA, 1977, p. 96-97).

Não é preguiçoso, trabalha muito, mas o registro para o qual dá atenção é o universo de sua infância. Agora pode gozar ser criança com liberdade, sem o olhar punitivo do pai. Entretanto, desobedecê-lo e sobrecarregar sua mãe com todas as tarefas, de alguma maneira, chamava sua atenção. Tudo se agrava, porém, porque o sentimento que aparecia era fraco, não tinha o mesmo poder convocatório como, por exemplo, o circo que chega à cidade. Como se lê no texto de criação: “A gente trabalhava para ganhar entrada todas as noites, mas mesmo que não ganhasse eu acho que a gente trabalhava mesmo assim só para poder ver o circo por dentro”. (VEIGA, 1977, p.98).

O novo contexto o absorve, não permite que ouse deixar de divertir-se como um menino no meio de outros meninos. Isto embora ainda demonstre algum peso de consciência, do qual se livrava no mesmo instante.

Com isso eu não tinha tempo nem para encher as vasilhas de água lá de casa, e muitas vezes quando eu passava com o quadro-negro pelo largo eu via minha mãe carregando um balde cheio em cada mão, ou parada com outras mulheres no chafariz esperando a vez. Da primeira vez eu fiquei com vergonha e procurei me esconder atrás do quadro, mas depois me acostumei e não sentia mais nada. (VEIGA, 1977, p. 98).

No momento seguinte, quando a mãe cai de cama, a culpa instala-se no íntimo, mas logo é espantada por justificativas variadas.

Ela perguntou se eu podia ir na farmácia comprar umas cápsulas e voltar já [...], eu fui mas no caminho encontrei uns meninos brincando de pião, por sorte eu estava com o meu no bolso, entrei no meio deles e me esqueci da hora. Cheguei em casa arrependido de ter demorado [...]. D. Ana Bessa estava lá, tinha acabado de fazer o almoço para mim e estava dando um chá para mamãe no quarto. Eu pensei que ela gostava de mim, ela estava sempre lá em casa [...], sem mais nem menos disse que eu tinha feito um papel muito feio, que minha mãe estava muito doente e ela ia me vigiar, se eu não deixasse de vadiação ela ia contar tudo a meu pai quando ele chegasse. Eu fiquei passado [...]. (VEIGA, 1977, p. 99).

[...] fui ao quarto ver minha mãe. Ela estava dormindo mas não parava de virar a cabeça de um lado para o outro no travesseiro. Fiquei lá um pouco mas como o quarto estava escuro e quente resolvi ir brincar no quintal, subi na mangueira grande e fiquei lá em cima enganchado numa forquilha descansando [...] Pensei em minha mãe sozinha no quarto e resolvi descer para ver se ela queria alguma coisa. (VEIGA, 1977, p. 99-100).

O narrador não entende a gravidade do estado de saúde de sua mãe. O ápice dessa situação é a piora do quadro, a compreensão de que sua mãe está à morte. Dá-se quando ele é enviado para chamar o Dr. Vergílio. Perde de encontrar o médico da vila por distrair-se vendo o show de um mico e seu dono na porta da venda.

[...] sentei na canastra onde minha mãe guardava a nossa roupa, mas de cada vez que eu lembrava da minha parada na venda eu chorava mais. D. Ana pensou que era por eu não ter encontrado o doutor mas era porque eu sabia que o imprestável era eu, como meu pai às vezes dizia. (VEIGA, 1977, p. 101).

É digno de nota neste momento, como abre-se uma distância entre a intenção do choro do menino e a razão “constatada” pela amiga da sua mãe. Depois desse instante, o relato passa a ser mais minucioso, voltado meticulosamente para o leito onde a mulher está e todos os acontecimentos – vizinhos que invadem a casa e o quarto, a chegada do médico no meio da noite, do padre para a extrema unção, do pai agora calado, mais próximo e menos temerário – até a sua morte. No dia seguinte, bem depois dos rituais fúnebres (enterro e os primeiros momentos de luto; conselhos vindos do Tio Lourenço de como seu pai devia lidar com sua tristeza fazendo-o trabalhar bastante duro), à noite, o narrador é encarregado de levar o cavalo do tio para o quintal. A luz da lua ilumina todo o lado de fora da casa e o faz perceber peças de roupa de sua mãe esquecidas no coradouro. O conto encerra-se com a evocação da figura da mãe na memória do menino, sob a luz do luar. Ele retorna ao seio dos adultos, na sala, mas procura manter a sensação que toma conta dele o mais possível.

De modo geral, a história se organiza em torno do mesmo núcleo de personagens: a família do narrador em primeira pessoa, seus pais, poucos vizinhos frequentadores da casa e demais moradores de uma cidade pequena no interior do Brasil. Isto permanece até o desfecho. O eixo central da trama é constituído pelas relações desses personagens com o narrador nos dias que antecederam e naqueles após o evento principal: o agravamento da saúde da mãe e sua morte. O evento, apresentado como a instalação da tensão dramática do conto, funciona como o ponto zero que divide toda a trama em antes e depois do adoecimento da mãe do narrador.

Então, temos aqui um conto, como os demais analisados neste trabalho, que propõe a tensão e a intensidade, no tratamento do tema. Desde o início do conto percebe-se pelo estilo que o narrador não cabe em si, diante da liberdade em relação ao olhar do pai, que estará ausente. Temos em “Roupa” o tema da culpa, trazido pelo autor segundo um estilo que propõe ao leitor, logo a princípio, que perceba os traços que ensejarão a explosão do tema em dado momento da narrativa. O conto se inicia sem tocar exatamente em seu tema, e pauta-se em aparentemente detalhada descrição do que povoa o pensamento do menino, enquanto o pai inicia sua viagem. Ao deixar o pai na ponte, limite

da vila, as descrições voltam-se para com o menino vê sua mãe, ao reencontrá-la em casa. Destas descrições, aparecem as características do menino, que narra em primeira pessoa, que, em última instância, abre-se ao leitor.

Para o narrador, é apenas no “ponto zero” que a fragilidade da mãe torna iminente a sua morte. Antes, as palavras e gestos da mulher dirigidos a ele nos vários momentos da história, apenas indicavam o momento certo para decidir por si o que fazer ao longo do seu dia e como o faria, gozando do afastamento do pai disciplinador. Ela o tratava com respeito e dava-lhe o direito de escolher “[...] perguntou se eu era capaz de [...]”. (VEIGA, 1977, p. 96), “[...] ela perguntou se eu podia ir [...]”. (VEIGA, 1977, p.99); aconselhava, mas deixava a decisão nas mãos do filho “[...] e o máximo que dizia é que eu não devia abusar da ausência de meu pai, porque se eu acostumassem ficaria difícil desacostumar quando ele voltasse.” (VEIGA, 1977, p. 97).

A demora do narrador em reconhecer a gravidade da saúde de sua mãe, em entender, é crucial para o desenvolvimento da narrativa, afastada gradualmente da descrição das ações para um registro mais sensível dos acontecimentos: de como marcarão o menino; de que recursos marcam o relato. Da demora na alteração do comportamento do menino, depende o desenvolvimento e o maior sentido ao encerramento do conto - que não culmina com o desfecho.

Cortázar, nos estudos sobre o conto, reconhece como constantes as noções entre tensão e intensidade, como base para a demonstração da significação. Para o autor os dois termos distinguem-se apesar de desaguarem no estilo, sendo o primeiro, referente ao modo pelo qual há um ajuste “à índole do tema, lhe dêem a forma visual a auditiva mais penetrante e original, o tornem único, inesquecível, o fixem para sempre no seu tempo, no seu ambiente e no seu sentido primordial.” Ao segundo, o autor define como “eliminação de todas as idéias ou situações intermédias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite e mesmo exige.” (CORTÁZAR, 2013, p.157).³²

“Roupa no Coradouro” apresenta o que poderíamos chamar de “inversão de densidade” como característica principal de estilo a partir do

³² Preservada a grafia segundo as normas da época da edição da obra.

denominado ponto zero, o que o põe em funcionamento da relação entre tensão e intensidade, respeitando as características do conto bem realizado. A caracterização muda, agregando outros traços, em razão proporcional ao desenvolvimento da história: o estilo propõe uma virada. São exemplos, no breve espaço-tempo do conto, a rapidez do menino em realizar tarefas difíceis ou de grande responsabilidade, com displicência, para depois, inversamente, fazerem falta e serem desejadas por ele. A qualificação dos gestos da sua mãe observados ao longo dos dias são outro exemplo: de indicadores de fragilidade passam a serem vistos como de serena convicção. Os gestos do pai em relação a ele também poderiam ser exemplos: da demonstração de rudeza disciplinadora passam a denotar total fragilidade.

Outro indicador da “inversão de densidade”: o relato, praticamente em sua totalidade, mostra a movimentação do narrador, mas sem perder de vista como sua subjetividade vai sendo afetada pelos acontecimentos imperceptivelmente para ele, modulando cada vez em maior grau de sensibilidade e afecção sua relação com as pessoas em sua volta e consigo mesmo. Inclusive na relação do narrador com outras crianças, com a necessidade de ficar em casa, com o desempenho de tarefas percebe-se a mudança.

O que possui maior densidade na abertura do conto? O desejo de experimentar, viver o cotidiano de moleque sem o olhar disciplinador do pai. Neste momento, o narrador não se mostra de modo algum indolente ou inepto. Muito ao contrário, acorda cedo sem ninguém chamar para ir à escola, executa pequenos serviços em troca de entradas para o circo, constrói seus brinquedos, pesca. A energia e *expertise* da infância não se perdem ao longo de toda a trama, pois o narrador continua demonstrando ser habilidoso e rápido em várias tarefas complexas. Porém, conforme vai sendo colhido pelo conflito, tudo a que atribuía plena importância inicialmente se esvazia de razão e de significado; outras experiências de vida, desprezadas, ganham maior densidade, em uma espécie de proporção inversa de sentimentos. A euforia e a certeza passam a serem vistos por ele como arrogância, tristeza e, sim, inépcia.

Interessante notar que o conto veigueano não faz uma virada brusca, de onde emerge o tema, mas há uma inserção de traços que constituem sua

ocorrência. A mudança de densidade acontece sem que cenário e personagens se alterem. Se considerarmos a figura do pai, percebemos que também se modifica, pois se torna calado e taciturno, deixando de discutir com quem tem posição contrária a sua. Se considerarmos a figura da mãe, o narrador a vê como ativa, tanto quanto condescendente e doce demais para conseguir controlá-lo. Com o, enfim, entendimento que o colhe quase que abruptamente, de que sua mãe estava doente, cada gesto carinhoso e doce, passa a ser redescrito como a fragilidade do corpo que se manifestava, seu sacrifício para que vivesse a sua infância, mas também – intensamente – demonstrou a ele como estava sendo o tempo todo confrontado por sua mãe, eticamente. Percebeu que as escolhas sempre existiram, mas agora, inversamente passou a julgar todas as anteriormente corretas como plenamente insensatas.

Se tomarmos as proposições de Cortázar, poderíamos dizer que “Roupa” é um conto de intensidade. Segundo o autor:

[...] é uma intensidade que se exerce na maneira pela qual o autor nos vai aproximando lentamente do que conta. Ainda estamos muito longe de saber o que vai ocorrer no conto, e, entretanto, não nos podemos subtrair à sua atmosfera.” (CORTÁZAR, 2013, p.158).

A inversão de densidade precisou do ponto zero para enunciar-se como recurso narrativo: marca do estilo, no conto em tela. Mesmo considerando-se o ponto zero o agravamento da saúde da mãe, outro recurso é visível desde o início do conto.

O pronome “eu” reafirma a centralidade do narrador.

[...] Enquanto **eu** estava rindo como todo mundo alguém tirou o meu boné e jogou para o mico [...]. **Eu** quis tomar o boné mas o mico não deixava, **eu** esticava a mão ele gritava e ameaçava morder, e isso foi o que o povo achou mais engraçado, só **eu** é que não ria, **eu** queria o meu boné par ir chamar o Dr. Vergílio, minha mãe estava doente e não podia esperar, comecei a chorar [...]. (VEIGA, 1977, p. 101). Grifos nossos.

Outro recurso expressivo que funciona no sentido de demonstrar o que ganha ou perde densidade no espírito do narrador é o uso da pontuação. Do

mesmo modo que a ansiedade e pressa são denotadas no primeiro parágrafo³³ do conto e na citação acima. Temos outro exemplo:

Eu estava sentado na canastra no quarto de minha mãe, o único lugar que achei para sentar, quando o padre chegou. **Que susto eu levei ao vê-lo entrar com o livrinho de rezas na mão e já murmurando orações, tive vontade de mandá-lo embora mas faltou coragem, eu estava acostumado a ser muito obediente perto dele, e até de pedir a bênção, mas desta vez não pedi.** *Ele fez sinal para eu sair do quarto eu não liguei, tiveram que levar-me à força, fui chorando alto, sem nenhum acanhamento.* (VEIGA, 1977, p. 103). Grifos nossos.

Note-se que, de certa forma, são os recursos retóricos que denotam a centralidade do narrador e que conta a sua história. Euforia e ansiedade, tanto quanto medo, escárnio ou culpa e até mesmo autopunição e desespero são sentimentos manifestos por períodos curtos separados por vírgulas sem utilização de pontos. Ocupa lugar como recurso expressivo a repetição³⁴ de palavras em outra circunstância, quando o grau de densidade dedicado à culpa se exacerba.

[...] **eu** ia pensando como era que ia ser a nossa vida sem mamãe. **Eu** sabia que ela estava morta, **eu** tinha visto levarem o caixão com ela dentro, mas não queria acreditar que nunca mais **eu** ia vê-la. *Nunca mais. Nunca mais. Nunca mais.* Repeti as palavras em pensamento, elas doíam dentro de mim mas **eu** queria sofrer. (VEIGA, 1977, p. 104). Grifos nossos

Observe-se a subjetividade do narrador no centro de orientação. Podemos afirmar também que a utilização de recurso de singularização

³³ Cf citação página 71 deste trabalho.

³⁴ Não temos a pretensão de adentrar aos estudos da retórica, contudo, especialmente no caso do conto em tela, caberia recuperar as considerações de Benedito Nunes. Se em sua pesquisa, o objeto eram as obras de Clarice Lispector, tece comentários gerais aplicáveis no caso das passagens que destacamos. “[...] a repetição, verdadeiro ‘agente lírico’, apresenta-se sob determinadas formas ou espécies características, dotadas de valor rítmico, que sempre desempenham função expressiva e produzem determinados efeitos, quer no uso da palavra, quer no sentido do próprio discurso.” (1995,p.136). Notoriamente, inclusive, Veiga confirmou esse dado na entrevista a Souza (1990), já citada, “Roupa no Coradouro” apresenta-se como o conto com maior lirismo de *Os Cavalinhos de Platiplanto*. Não temos dúvida que o recurso intensifica o efeito e concordamos com Nunes (1995, p.138): “ a repetição [...] pode ‘avolumar’ o acontecimento e ‘aumentar’ a coisa.”

imprime funcionalidade para a constituição do relato. É constituída através da consciência de um menino.

No ponto zero, quando a mãe cede à piora no estado de saúde, o narrador toma conhecimento do evento com espanto e susto. Mesmo considerando-se informação já reiterada desde o primeiro parágrafo, avisos reforçados desde pela demora do narrador em perceber a situação da mãe. Ele não entende porque Dona Ana Bessa, vizinha e sua amiga, trata-o com rispidez e ameaça observá-lo. Nesse momento, o menino enxerga ainda apenas o viés disciplinador e controlador dos adultos. Ele precisa revidar e o faz desobedecendo as ordens do pai e ignorando os pedidos e conselhos, e principalmente os sinais de fragilidade, de sua mãe. Gradualmente, o conto revela o narrador instalado em pleno dilema moral, que afeta a recepção do evento principal pelo menino, mas o faz dar maior densidade à culpa – ou dito de outro modo, centralização do relato.

Cabe perguntar-nos qual será a segunda história do conto? O uso reiterado do pronome “ela” nos momentos em que o narrador de algum modo olha para sua mãe, antes de ignorá-la, funciona com indicador. No segundo parágrafo do conto:

Mamãe estava sentada no banco da varanda ralando cidra com o ralo e a travessa no colo, ela disfarçou mas eu vi que ela andara chorando. Sentei perto para conversar um pouco e esperei que ela comesse mas ela não dizia nada, ficava muito atenta ralando os pedaços de cidra, de vez em quando passava o dedo na testa para afastar o cabelo e suspirava [...]. (VEIGA, 1977, p. 96).

Alguns outros indícios sobre a segunda história do conto – compreendidos pelo leitor no momento final – a revelam na rememoração que o encerra, tanto quanto ilumina o jogo entre antes e depois que apontamos.

Foi aí que vi as roupas estendidas na grama, vestidos, blusas e saias de minha mãe que ela mesma deixara ali para corar. O luar batia nas roupas e as clareava com estranha nitidez. A blusa de bordado que minha mãe usava em dias de calor, a saia de rosas que D. Ana achava bonita. Foi como se eu a visse pela casa varrendo e limpando, ou na cozinha mexendo as

panelas, sempre empurrando os cabelos para traz com o dedo grande para não tocá-los com a mão engordurada. Não pude demorar mais porque meu pai me chamava da janela e eu não quis contrariá-lo logo nesse dia tão triste. Mas quando cheguei no alto da escada olhei mais uma vez a roupa estendida e fechei a porta bem devagar para demorar mais tempo olhando. (VEIGA, 1977, p. 105).

A morte da mãe foi o desfecho da primeira história, mas a finalidade de estender a narrativa durante todo o dia após o enterro, era tão somente permitir um ato de absolvição do menino, a indicação que ele viveu as escolhas segundo opções dadas conscientemente pela mãe. Do ponto de vista da narrativa, o parágrafo final também revela o sentido do título do conto e indica a segunda história: como, de fato, um adulto ensina um menino a ser Homem. “Roupa no Coradouro” representa um processo de tornar mais nítidas as cores, as nuances, no caso, tons e sobretons da vida sem que se precise perder a tessitura angariada com as experiências. A sabedoria da mãe explicita-se frente ao olhar do menino, lyricamente. É a significação do conto. Primeiras pistas neste sentido também foram dadas no relato antes que alcançasse o ponto zero do conflito dramático, quando descreve alguns dos gestos mais confrontadores da mãe, mas imperceptíveis para o menino naquele momento. A mãe nunca disciplinava coercitivamente, apenas perguntava se ele era capaz de, no fundo, escolher ajudá-la.

A passagem em que Tio Lourenço, arrogantemente, dita como o seu pai deve lidar com o luto do filho através do trabalho produtivo, mas alienador e reificado, nos momentos que antecedem o encerramento do conto, funciona como um contraponto a reafirmar a força da forma escolhida para o ensinamento materno. O contraponto organiza a segunda história desde o começo.

Se pudéssemos dizer, na espacialidade do conto veigueano, no cruzamento entre a tensão e a intensidade que se sustenta pelo espaço íntimo e ínfimo que, no encerramento do conto, se fazem nítidas “as forças” que trouxeram significação ao tema.

2.3-TIA ZI REZANDO OU A HISTÓRIA DE UMA FUGA

Uma constante nos contos de *Os Cavalinhos de Platiplanto* é a evasão. Em registros diferenciados, a evasão se torna perseguição, possibilidade de morte, viagem e fuga. Em “Tia Zi Rezando” temos um narrador que vaga pela noite, procurando entender eventos recentes no escuro e atacado pelo ambiente e seres que julgava conhecer bem. Como observam Bourneuf & Ouellet (1976, p.168), “personagens que vagueiam” podem ser indicativos também de narrativas de evasão. Este é um traço constitutivo recorrente em todos os contos de nosso *corpus*: “Fronteira” e “Os do Outro Lado”. A função é “extinguir ou satisfazer alguma paixão devastadora” – “paixão” aqui no sentido de *pathos*.

A fuga, nesta perspectiva, cabe bem em “Tia Zi Rezando”. Trata da fuga de um menino depois de ser perseguido por um assassino, tendo inadvertidamente sido testemunha de um incêndio criminoso. Enquanto foge pela noite, identifica seu tio Firmino como o agenciador do evento provocado por para matar seu desafeto, Lázio. O narrador corre, sabe que pode morrer, mas está atônito: Tio Firmino o criou desde pequeno, porém atira em sua direção na escuridão. Está desesperado com os tiros ecoando junto com os gritos de Lázio sob os escombros. A tensão assoma-se nas primeiras linhas do conto.

Quando o menino, sob o impacto de um tiro de raspão, cai, entrega-se imóvel ao choro e desespero. Do silêncio, porém, não aparecem os matadores e tudo parece verter para a escuridão e ao silêncio. Fica na lama por algum tempo, aturdido, como um corpo sob o impacto do improvável. É no momento em que sentidos internos – o frio que aflige – e externos – os mínimos barulhos da noite – passam a reconectá-lo, o narrador inicia seu relato e sua fuga.

A história da fuga é marcada pelos objetos escorregadios, seres noturnos, sons mínimos da noite, tanto quanto são fragmentários inicialmente os seus pensamentos. O narrador caminha e distancia-se. À mente vêm outros pequenos lampejos de memória capturados sem indexadores, eventos mínimos, disparatados: ecos de vozes que se exaltaram numa conversa há muito tempo, flagrantes das mudanças intempestivas de humor dos adultos,

conselhos tolos de sua tia, aparentemente amparados em medo proveniente de sua natureza ignorante – como ele a concebia.

Gradualmente, enquanto foge na escuridão, da tessitura um tanto caótica produzida pelas reflexões do narrador, aparece um fio antes despercebido: a história de como a senhora tacanha, medrosa e submissa o protegeu por toda a sua vida de algo que não pode ainda supor.

O final do conto propõe o arremate dos fios narrativos soltos:

Agora ela devia estar diante do oratório rezando, se não estivesse sendo apertada por tio Firmino para dar conta de mim, embora ele já soubesse muito bem. Eu queria estar lá para defendê-la – afinal ela sempre me defendeu, embora escondido – mas por enquanto ela vai ter que contar apenas com suas orações. Vou ter que passar algum tempo fora de casa até ver em que pé ficaram as coisas. Até lá eu já cresci e então posso olhar tio Firmino de frente, sem medo nem desorientação, e conversar qualquer assunto sem baixar os olhos nem tremer a voz. (VEIGA, 1977, p. 72).

É uma história – a da fuga da única testemunha de um crime – que se faz porque há outra, anterior. Enfim, torna-se enredo a segunda história, ilustrativa do título. O pronome “tia” implica em uma relação de parentesco em relação a alguém - neste caso, com o narrador em primeira pessoa. O verbo “rezando” flagra a ação em pleno acontecimento. É a história de Tia Zi se *fazendo*, plena de intenções permeadas de coragem. O verbo, considerando-se a ação que não se encerra e a promessa do narrador em voltar, também parece ensejar a possibilidade de revide.

Temos, então, as histórias do narrador e de Tia Zi. Cada personagem parece ter, ao final, apenas recuperado a possibilidade de ser, e de estar em algum lugar no mapa. Tudo, somente a partir de agora, no encerramento do conto, está para ser narrado. Estamos, no final do conto, frente a um enigma que apenas se enuncia.

Sem dúvida, “Tia Zi Rezando” é escrito de um modo diferente dos demais enfeixados em *Os Cavalinhos de Platiplanto*. Dos pertencentes ao nosso *corpus* é o único que possui um verbo na composição do título complementando seu sentido e indicando algo a mais: não terminou. É um conto enigmático: quem é Zi? Tratará da religiosidade do interior sertanejo

frente a algum mal feito, tão própria aos cenários escolhidos? A história será sobre evento violento da abertura? Como a envolve?

“Tia Zi” é a história da ausência, das lacunas. Ou poderíamos dizer, a história de um vazio. Piglia, em sua conferência de 2005, oferece elementos sobre o conto, visando a sua comparação posterior com a novela, mas que nos ajuda a perguntar sobre a importância de uma personagem que enunciada no título, não frequentou as páginas escritas até certa altura. No conto de sete páginas, a primeira menção à personagem está no final da quarta página, quando o leitor está transitando a meio caminho do final. Talvez possamos dizer que se trata de um mistério. Contudo, este não é um conto cujo tom é dado por “un elemento que no se comprende porque no tiene explicación, o que al menos no la tiene em la lógica dentro de la cual nosotros nos manejamos.” (PIGLIA, 2006, p.188). A única explicação que poderíamos propor, por enquanto, se deve ao efeito causado: potencializar a sensação de vazio que toma o narrador, em uma ordem que para ele é inexplicável. Por que seu tio atirava nele? O que Lazio teria feito para merecer a morte? Dentre outras perguntas.

Piglia propõe a distinção entre mistério e segredo na caracterização do conto. O mistério demarca a presença velada de algo a que não se tem acesso, não, ao menos, pelas vias racionais elementares. Sobre o segredo, pode-se reconhecer motivadores, remetente, destinatários, depositários, mensageiros, mas o dado é retirado.

En cuanto al secreto, se trata también de un vacío de significación, es algo que se quiere saber y no se sabe, como el enigma y el misterio, pero en este caso es algo que alguien tiene y no dice. Es decir, el secreto es en verdad un sentido sustraído por alguien. Entonces, el texto gira en el vacío de eso que no está dicho. (PIGLIA, XXXX, p.190).

Podemos pensar que o tom de “Tia Zi” é o segredo, pois todo o relato gira em torno de um vazio. A personagem somente aparece no meio do texto. Nas páginas anteriores, o narrador confessa-se sozinho, com frio e, se pudermos dizer, apenas inicia, através do relato, a recuperar sua espessura.

O frio que eu sentia no peito e nos pés deixava-me confuso e apreensivo. Eu sabia que estava deitado, mas não sabia onde. Tanta coisa havia acontecido nas últimas horas, e eu ainda não estava preparado para tomar meu rumo. (VEIGA, 1977, p. 65).

No encerramento do conto, ainda a lacuna se mantém, considerando que o menino apenas poderia ter elaborado o relato pela manutenção do segredo.

Luis Alberto Brandão & Silvana Oliveira, no livro *Sujeitos, Tempos e Espaços Ficcionalis* (2001, p.67), perguntam-se: “como alguém pode ser sem estar ?” Talvez a possibilidade de “não estar”, presente também na pergunta dos teóricos, pudesse definir o narrador de “Tia Zi Rezando”. Ao rés do chão é o lugar de onde parte a narrativa. É a representação de um ponto zero. Podemos pensar em um ser que não está?

[...] Uma coisa é a gente debruçar-se à noite no parapeito de uma ponte, não longe das luzes da cidade, e escutar os grilos crilando embaixo; mas estar no nível deles, em lugar que não se sabe que ponto ocupa no mapa, e sem saber o que é que vai acontecer no minuto seguinte, é coisa bem diferente. Só não gritei porque tive medo das conseqüências. Apertei o rosto no chão com força e descobri que estava chorando, não alto, mas baixinho, como criança doente. (VEIGA, 1977, p.66). Mantida a grafia original

O narrador em primeira pessoa de “Tia Zi Rezando” inicia seu relato desde o incêndio e o crime testemunhado, mas horas depois, exatamente ao rés do chão. Relata do ponto zero a confecção da inédita cartografia subjetiva que organizará, intuitivamente, com os dados recuperados aos poucos de algum compartimento qualquer em que a memória tropece. O longo primeiro gesto do cartógrafo, o primeiro gesto de toda a sua vida, inicia-se sem citar mais que sintomas do corpo, frio, por exemplo, a princípio sem referência.

A legibilidade narrativa (BRANDÃO, 2013, p.210) refaz-se gradualmente. Este é um termo que provém dos estudos de Luis Alberto Brandão (2013) sobre a narrativa ficcional e o que a qualifica, especificamente na relação entre espaço (localização), tempo (duração) e sujeito (voz), no embate com a experiência sensível dos leitores, mas sempre se dando na ordem do inteligível.

O termo refere-se ao processo de remissão a um espaço, à necessária figuração de um sujeito que enuncia, que tece o relato. A narrativa precisa de um universo. Segundo o autor “ a narrativa se sustenta, portanto, no desejo de que a legibilidade se dê no reconhecimento” (BRANDÃO, 2013, p.210), embora tal processo tenha efeito de estranhamento. A legibilidade narrativa refaz a condição do menino a partir do universo que constitui ou, pelo menos, do ponto um ponto no mapa que apenas começa a se reconstituir, em outras bases.

Recuperaremos na sequência: O frio no peito e nos pés, sua inicial reconexão com o universo (VEIGA, 1977, p. 65). E continua: Depois de ficar quieto por algum tempo: “tomei conhecimento dos grilos tinindo em volta de mim [...]. (VEIGA, 1977, p 66). O chão não estaria ali? “Apertei o rosto no chão com força [...]. Firmei-me nas mãos para ver se conseguia levantar o corpo, pelo menos o tronco, e notei que estava deitado sobre a lama. [...]” (VEIGA, 1977, p. 66). De pés no chão e com frio, lança mão da mais simples comunicação com o entorno para tentar recompor-se sem a visão: “Não sei quanto tempo estive nesta posição, mas quando pude novamente assuntar em volta ouvi um cachorro latindo longe, os latidos vinham amaciados pela distância.” (VEIGA, 1977, p. 66). E depois:

[...] A lama, que imaginei preta e lodosa, espirrou fria entre os meus dedos. Limpei o rosto no ombro, [...] e senti os grãos de terra riscando-me a pele. A orelha ainda doía uma dor fina, mas não a palpei, com medo de não encontrá-la no lugar [...]. (VEIGA, 1977, p. 67).

Em seguida, levanta-se não sem dificuldade devido ao terreno escorregadio, e sai pela escuridão:

Eu não sabia para que lado caminhar, tudo parecia dar no mesmo, resolvi seguir no rumo de onde tinha vindo o latido do cachorro agora calado [...] de onde não vinha nenhuma luz [...]. Não obstante, continuei caminhando no escuro. (VEIGA, 1977, p. 67).

A legibilidade narrativa está restituída. Um exercício interessante do narrador do conto em tela é circunscrever-se a um lugar mínimo, um espaço restrito (BOURNEUF & OUELLET, 1976). A escolha deste ponto de vista

poderia aproximá-lo do narrador do primeiro conto analisado, mas o universo ficcional aqui é bem mais circunscrito, o que tolhe ainda mais o poder de criar referência do narrador de “Tia Zi Rezando”. Em “Ilha dos Gatos Pingados”, como vimos, o menino narrador está imóvel, mas envolto de um modo muito próprio na atmosfera cotidiana, dia claro, marcada pelo poderio integrador adulto, representado pela figura de Camilinho a brincar e pela intervenção da voz regulatória da sua mãe. No caso do conto atual, o narrador está só e, apesar de levantar-se da lama e caminhar o mais rápido que pode pela escuridão da noite, sabe que se desfez daquilo que constituía o universo de referências. Começa a recompor seu lugar no mundo pelos sons, pela impressão outorgada pelo tato pelo paladar do barro. (BOURNEUF & OUELLET, 1976).

A consciência difusa devido à experiência atormentadora marca o esforço da rememoração fragmentária: “Só uma coisa eu sabia: eu não podia voltar para casa.” (VEIGA, 1977, p.65). É como se presente e futuro se aliassem e se encontrassem nele. A história da fuga, na verdade, poderia parar aí. Contudo, conforme caminha na escuridão, o narrador recapitula aquilo em que a memória tropeça em seu movimento associativo aleatório. A identidade pessoal rui e, necessária e sofridamente, inicia o processo de recompor-se, antes dele como narrador dar o conto por encerrado. O menino que julgava manipular a tia, enganar o tio e ser muito esperto, na sua fuga pela escuridão, confronta-se com os dados recolhidos ao longo daquela existência antes ordenada. O confronto com a violência animalesca e desconfigurada, materializada na cena do incêndio, marca uma quebra. No discurso, expõe a história de como Tia Zi, astuciosa e amorosamente, protegeu o sobrinho ao longo da vida.

Contudo, o narrador figurará no ponto inicial, no ponto zero, da reconfiguração do mapa. O leitor terá acesso apenas a esta perspectiva do cartógrafo de si realizado por um menino.

Certamente, apesar de atônito, o menino-narrador retoma a narração, passando a tentar organizar as ideias sobre os últimos acontecimentos. Pergunta-se porque seu tio, apesar de não ser alguém que “ri à toa” teria produzido o atentado contra Lázio, “[...] não bastasse ao pobre homem o fardo

de sua manqueira; sabendo que ele não poderia correr [...]” (VEIGA, 1977, p. 67). Apenas aqui, a menção à tia Zi. O narrador precisou recompor um lugar mínimo de legibilidade (BRANDÃO, 2013) para permitir tornar-se visível o fio da história dele com sua tia. E esse lugar mínimo é a perceber-se gradualmente comparando³⁵ as cenas vindas da reminiscência, não entendia a hostilidade do tio e suas variações de humor ou por que razão algumas falas da tia se referindo ao sobrinho deixavam o tio enfurecido. “A vida para mim era rodeada de complicações.” (VEIGA, 1977, p.71). Frases como esta pontuam todo o relato, anunciando mais um parágrafo composto principalmente por rememoração – sequências da segunda história.

Interessante notar como a escrita entrelaça as histórias, utilizando um jogo entre sujeitos de enunciado e enunciação. Veja-se que o narrador lembra-se de ter ouvido, noites antes – não sabia precisar quando-, Tia Zi e Tio Firmino conversarem sobre ele.

Lembrei-me que alguns dias antes, estando eu deitado e fingindo dormir, eu os ouvi discutindo no quarto, mas falavam baixo e a porta estava fechada. Parece que tia Zi disse que era cedo ainda para contarem a verdade, tio Firmino falou em idade para malcriação e idade não sei para mais o que. Eu sabia que o assunto era comigo [...]. (VEIGA, 1977, p.67).

A experiência do narrador enquanto caminha pela noite revela-se através da história da sua relação com Tia Zi. Conta uma das histórias que, como indicado por Piglia, “en lugar de revelar el secreto, remite al secreto.” (xxxxp.199).

Contar esta história, permite, porém, continuar sua fuga sem destino pela noite. O menino, de posse agora do gesto narrativo, estabelece as bases para exercer o ofício do relato, no árduo processo “comparativo” entre o ser que narra e o ser que viveu a experiência.

³⁵ Para Brandão (2013, p. 210): “O gesto narrativo é pois, sempre comparatista. [...] A narrativa afirma sempre seu poder de referência.”

2.4 – PUXADOS POR OUTRO FIO: O QUE DEFINE O NARRADOR

A intenção desta seção é explicitar as características dos narradores-meninos dos contos de nosso *corpus*. Os elementos indicados em “Ilha”, “Tia Zi” e “Roupa” poderão ser percebidos nos contos tratados a seguir, no capítulo terceiro.

Os narradores em primeira pessoa nos três contos ofereceram seu relato e através de seu olhar (BOURNEUF & OUELLET,1976; LINS,1977), pode-se verificar os recursos dedicados ao espaço e checar a relevância para a constituição da história. Para os teóricos franceses, “o romance contemporâneo mostra com frequência o espaço ambiente através dos olhos de uma personagem ou do narrador (BOURNEUF & OUELLET,1976, p.153). Antes ainda, indicam o seu papel:

Descobrimos a igreja de Combray na esteira do narrador que nela penetra [...] O olhar estabelece, portanto, relações entre diversas partes do objecto a descrever, assinala as similitudes, fixa as proporções, marca os contrastes. (BOURNEUF & OUELLET,1976, p.144).

Lins apontou anos depois, a importância do narrador para o reconhecimento da ambientação.

[...] pelo menos no nível da micro-estrutura, a ambientação revela complexidade e engenho na medida em que o narrador, recusando a descrição pura e simples, tece ordenadamente espaço, personagem e ação (LINS,1977, p.85). (mantida a grafia original).

Deste modo, sem pensarmos os narradores, quem são, sem estabelecer um mínimo de aproximação de seu ponto de vista e, em termos do discurso, de seus procedimentos, talvez uma lacuna se instalasse, pois, ele estabelece o universo ficcional. Para prosseguirmos na escrita deste trabalho, recorreremos ao aporte teórico sobre o narrador produzido pelo professor da Universidade de Graz, na Áustria, Franz Stanzel.

Em *Narrative Situation in the Novel* (1971), especificamente no capítulo em que discute o romance em primeira pessoa, o autor posiciona-se

contrariamente à imutabilidade entre a terceira e a primeira pessoa. Segundo ele, é recorrente a aceitação tácita sobre a distinção que classificaria sem ressalvas as obras em primeira e terceira pessoas, amparada em longa tradição do tratamento teórico dispensado ao tema. Através dos estudos sobre o romance moderno, Stanzel desqualifica a definição praticamente estatutária, diferenciando inicialmente a natureza dos narradores segundo sua relação com a constituição da situação narrativa. Suas conclusões permitiram que defendesse a existência de quebras, rachaduras na atuação de um e outro narrador que, mais que diferenciá-los, aproxima-os, na medida em que desempenham seu papel.

Dando um passo para outra direção, Stanzel opõe-se às teorias clássicas:

This seems to be the real reason why no attempt has been made to view the first-person novel as one typical form in the endless number of formative possibilities the novel offers in a continuous, ever-changing series. (STANZEL, 1971, p. 59).³⁶

A situação narrativa passa à principal característica estrutural e lógica para Stanzel. A escolha metodológica permite ao pesquisador definir ou entender porque foi definido enquanto tal aquela personagem específica o *narrador* no desenvolvimento da situação narrativa, exatamente. Isto torna as fronteiras entre primeira e terceira pessoas mais tênues no arco articulador ou que separa *formas de apreciação (narrating self)* e *de atuação (experiencing self)*. Em outras palavras, por *experiencing self* temos o momento em que o narrador em primeira pessoa experiencia o acontecimento, como um deslocamento no tempo, sem a mediação do ato reflexivo. Por *narrating self*, temos a mesma figura, que se moveu para o momento da experiência vivida, retornar ao âmbito das análises pessoais, das reflexões, das comparações, dos julgamentos sobre o vivido anteriormente. Esse jogo entre as formas de apresentação do “eu”, move o centro de orientação do ponto de vista do leitor,

³⁶ Tradução Livre : “Estes pareceres são a real razão pela qual não se tenta fazer ver o romance em primeira pessoa como uma forma típica no interminável número de possibilidades formais que o romance oferece no contínuo, séries sempre em mudança. (STANZEL, 1971, p. 59).

que é, de certa forma, conduzido por ele até o cerne da experientiação ou dos efeitos gerados por ela em sua subjetividade.

Stanzel encontra em sua pesquisa obras nas quais as trocas e transferências de informação do universo da figura para o universo do narrador autoral, em última análise, transformam sua apresentação “como uma figura no mundo ficcional”, mesmo quando se trate de um distante e inconfundível narrador em terceira pessoa. (STANZEL, 1971, p. 59). Ao acumularem-se, excederem-se, tornarem-se mais intensas, as trocas e transferências têm as chances de serem capturadas pelo leitor, na proposição de Stanzel, como construídas pelo narrador no registro do universo das figuras. Por fim, o narrador em terceira pessoa por exemplo, mais integrado, transforma-se em um interlocutor, e um participante dos acontecimentos.

Temos essa ocorrência claramente em “Ilha dos Gatos Pingados”. Como vimos anteriormente, o narrador apresenta-se em primeira pessoa, mas o leitor percebe que conta uma história que não é a sua. Ele poderia ser um narrador em terceira pessoa que trocou de posição pelo impacto da experiência vivida por Cedil, que testemunhou. Não o fazer expõe a preocupação do autor em relação a quem será o narrador e quais os efeitos da escolha.

Consideramos instigante lançar mão de um exemplo externo ao nosso *corpus* e trazemos o conto “O Ladrão” de Mario de Andrade, publicação póstuma de 1947³⁷. Julgamos produtivo verificar que as trocas e transferências de informação entre as figuras e o narrador puderam incidir na constituição de situação narrativa neste conto em terceira pessoa.

Trata-se de um grito de “Pega-ladrão” que ecoa pela noite e mobiliza moradores de um bairro operário no propósito de perseguir o meliante. O grupo

³⁷ Maria Célia de Almeida Paulillo no prefácio crítico a 14ª edição (1983), aponta para a longa gestação dos contos, entre 1924 até 1942 e para a constatação de que representam “avanço em direção a um realismo mais denso e crítico. [...] O resultado é um profundo mergulho na realidade social e psíquica do homem brasileiro. [...] O narrador, consciente de sua natureza literária, está mais preocupado em narrar do que em contar ou conversar [...]. Conseqüentemente, o enredo se retesa, ganhando mais vigor dramático.” (PAULILLO, 1983, p.9-mantida a ortografia original). A posição da crítica se constitui pela análise comparativa com a característica que inaugura nova fase do conto no Brasil. Nada que escapasse ao próprio Mario de Andrade: “eu também me gabo de levar de 1927 até 42 para *achar* o conto e completá-lo em seus elementos.” - (ANDRADE, M 1943 apud PAULILLO, 1983, p. 9-. Carta à Alphonsus de Guimaraens Filho- conservamos a grafia original). *Contos Novos* é lembrado aqui exatamente por representar no campo literário brasileiro, o que Stanzel defendia sobre a arte literária como um infundável campo de possibilidades.

inicial do rapaz que dá o alarme e o guarda noturno, depois de acordar as janelas pelas quais passam, aumenta; sai e entra de casas, percorre telhados e quintais e a euforia instalada traz à tona um paradoxal clima festivo, de breve plenitude. Contaminados por um quase êxtase, os moradores deixam-se a mostra: o violinista entoa ininterruptamente a única música que sabe, grupos de desconhecidos conversavam, riam e aplaudiam-no; a senhora portuguesa divinizada por outro grupo de homens, percebe seu poder de sedução, enfim; todas as personagens integram-se no clima de encantamento e adrenalina trazido pela perseguição. Isto até que a proximidade do dia, do horário das obrigações e do primeiro bonde encerrasse as ações do último grupo de resistentes.

Temos um narrador em terceira pessoa no conto “O Ladrão” que inicia seu trabalho descrevendo as ações de irrompem na madrugada:

- Pega!

O berro, seria pouco mais de meia-noite, crispou o silêncio no bairro dormido, acordou os de sono mais leve, botando em tudo um arrepio de susto. O rapaz veio na carreira desabalada pela rua.

-Pega! (ANDRADE, 1983, p. 30).

Não sendo claramente atendido pelo guarda que faz a sua ronda, o homem que dá o alarme dispara atrás do ladrão, logo seguido pelo “polícia” e por um grupo que se forma, rua abaixo, bairro adentro. Para servir à nossa discussão, sobre o narrador note-se que gradualmente, o narrador que apenas descreve a cena, mistura-se ao evento.

O guarda com o retardatário, já tinham dobrado a esquina **lá de baixo**. Uma ou outra janela acordava numa cabeça inquieta, entre agasalhos. Também os dois perseguidores que tinham voltado caminho, já dobravam a outra esquina. Mas foi a preta, na calma, quem percebeu que o quarteirão fora cercado.

- Então decerto ele escondeu no quarteirão mesmo. (ANDRADE, 1983, p. 31). Grifo nosso

No trecho seguinte, no espaço bem delimitado, ruas e quintais do quarteirão tomado pelos vizinhos solidários na perseguição, diálogos que denotam o medo, logo traído pelo “ar de festa inédito na rua” (ANDRADE, 1883, p. 32). Sob o olhar impregnado do narrador que faz parte do grupo agora, os

sentimentos dos perseguidores e observadores das janelas iluminadas e portões, contamina a narração.

[...] de repente escutou-se um choro horrível de criança lá dentro. Um segundo **todos ficaram petrificados**. Mas **era preciso salvar o menino**, e à noção de “menino” um **ardor de generosidade inflamou a todos**. [...] A decisão foi instantânea, a imagem da desgraça **virilizava** o grupo. (ANDRADE, 1983, p. 33) grifos nossos

No encerramento do conto, temos o narrador em terceira pessoa perfeitamente como parte do universo ficcional, flagrantemente misturado aos homens que ainda se mantinham “alertas” para o caso de o meliante voltar, atraídos e em disputa pela atenção – ou mais que isso, pela escolha - entre a jovem portuguesa e a italiana conservadora. Contudo, não perde seu *status* de narrador em terceira pessoa em nenhum momento do relato. A situação narrativa no conto permite ao narrador efetuar intensas trocas com os demais personagens, aproximando-o, misturando-o no universo delas, agora seu também. Não apenas em “Ilha”, como também em “Tia Zi” como nos demais contos de Veiga do *corpus* temos posições interessantes a serem analisadas.

Os narradores de Veiga potencializam seu papel quando analisados segundo as proposições de Stanzel. Como por exemplo no conto “Ilha dos Gatos Pingados”, quando a situação narrativa se tenciona a tal ponto que o narrador excede a fronteira e se torna protagonista também da história de Cedil. Assume um lugar e inicia em primeira pessoa, depois observa Camilinho e o introduz no relato. A seguir, distancia-se e coloca o foco em Cedil. A meio caminho, porém, aparece em um parêntese instalado como uma fresta no centro do parágrafo. Segue neste movimento para voltar a ocupar o lugar de narrador em primeira pessoa que narra uma história que não é a sua, mas demonstra porque se interessou em fazê-lo e como se relaciona com Cedil. Neste sentido, rompe com uma abordagem tradicional do narrador.

Camilinho ainda anda atrás de mim; mas não sei se é influência de Tenisão, eu não gosto muito de brincar com ele. [...] Quando a gente ia lá longe, lá vinha Camilinho correndo atrás, chorando e pedindo pra esperar. Tenisão xingava, jogava pedra, mas ele não desistia. [...] Era bobinho que só vendo, tinha medo de

tudo. Não engolia semente de jenipapo para não virar barata na barriga, não comia rolinha assada pra não dar fome canina, não jogava pedra na casa de João Benedito porque ele furava um ovo com agulha e a gente ficava cego **(eu só joguei uma vez e de longe, porque todo mundo dizia que ele era feiticeiro infalível)**. (VEIGA, 1977, p. 2). Grifo nosso

Tudo isto já apontamos, mas qual o sentido deste movimento do narrador, em termos da organização da situação narrativa própria à utilização da primeira pessoa?

“Centro de Orientação” é o operador proposto por Stanzel para dar visibilidade ao narrador em primeira pessoa, nunca estático ou fixado, marcado por mudanças. Os “centros de orientação”, considerando-se as subdivisões que podem pronunciar-se, dependem da relação do narrador com o material narrado, da natureza e da extensão da sua presença na cena apresentada, do grau de visibilidade do narrador e da presença de procedimentos que permitam ao leitor percebê-lo. Os pontos mencionados funcionam como categorias por Stanzel e quando consideramos tratar-se especificamente do narrador em primeira pessoa, julgamos importante adentrar ao rol de argumentos que sustentam as proposições do autor. É no jogo das trocas já mencionadas entre o narrador e a figura sem perder de vista o leitor e, no movimento que abarca a noção de “centro de interesse”, que encontraremos caminho metodológico para a análise do espaço nos contos em primeira pessoa trazidos da obra veigueana.

A palavra-chave é identidade. Estamos tratando de um narrador que responde às possibilidades de existência no universo ficcional, agencia as condições de exercer a voz narrativa.

The identity of the realms of existence of the narrator and the fictional world forms the foundation of the narrative situation in the first-person novel. In the authorial novel this potential identity was only superficially suggested in the narrative guise and only occasionally realized in isolated ties desire for expression and presentation. (STANZEL, 1971, p. 60).³⁸

³⁸ TRADUÇÃO LIVRE A identidade do reino da existência do narrador e do mundo ficcional forma a base da situação narrativa no romance em primeira pessoa. No romance autoral esta potencial identidade é apenas superficialmente sugerida na narrativa, disfarçada e apenas ocasionalmente realizada em laços isolados do narrador com a figura. O narrador em primeira pessoa distingue a ele mesmo frente aos outros personagens do romance apenas por seu desejo de expressão e apresentação. (STANZEL, 1971, p. 60).

Para os objetivos desta pesquisa, quando Stanzel aponta para o “desejo de expressão e apresentação” que os narradores precisam demonstrar nos casos da narrativa em primeira pessoa, ressalta uma distinção daquela figura em relação às demais: somente ele, aquele personagem e não outro, teria as condições subjetivas de produzir aquele relato.

O narrador de “Ilha” é um caso exemplar por contar a história através de encaixes, envolvendo outros personagens e núcleos familiares. Importante lembrar que em “Ilha” o narrador abre para o vislumbre do leitor novos caminhos, novas histórias que permanecem apenas indicadas, porém. É certo que o narrador as conhece com detalhes e as considera nas conjecturas em torno do seu dilema: história de Camilinho, de Tenisão, de Zoaldo, das peripécias na casa da avó, a de Estogildo. Apresentando o juízo comparativo sobre todo o panorama de trajetórias singulares³⁹, cria a atmosfera aflitiva que o leva à decisão final, com o canivete Corneta na mão e cercado de todos os dispositivos de disciplinarização e, apesar deles, nunca esquece a sensibilidade e a amizade, como valores.

De maio a agosto, os meses sem r, ninguém podia tomar banho no rio, dava febre. A gente ia escondido, Camilinho seguia, o tempo todo aconselhando, fazendo medo. Tenisão dava coque nele, mandava parar com a ladainha, mas era mesmo que nada: ele continuava choramingando, dizia que a gente todos ia morrer. Eu ficava com dó de ver aquele porqueirinha chorando por causa da morte da gente. [...] Uma vez ele chorou tanto com uma guaspada de Tenisão que eu tive de prometer jogar burro com ele e deixar ele ganhar. Com isso ele calou do choro mas não deixou de enredar. Quando chegou em casa ficou por todo canto, ela mandava ele brincar, ele arremanchava e não saía de perto. Ela perguntou o que ele queria, ele disse que era preciso fazer um chá bem forte pra Tenisão porque ele tinha nadado no rio. Dona Zipa ficou nervosa, chamou Tenisão, fez o coitado beber o chá mas primeiro deu uma surra nele [...]. (VEIGA, 1977, p.2).

³⁹ No artigo “Homens-Narrativas”, Todorov propõe uma abordagem do personagem confrontando as posições de Henry James, com base nas suas análises das *Mil e Uma Noites* e *Manuscrito Encontrado em Saragossa*. Para ele, o personagem não é um “determinante da ação” em todos os casos, como argumenta James. O personagem entra no rol de causalidades, muitas vezes difusas e fragmentárias, que determinará o desenvolvimento da narrativa: “[...] Mas o que é então uma personagem? [...] a personagem é uma história virtual que é a história de sua vida. Toda nova personagem significa uma nova intriga. Estamos no reino dos homens-narrativas.” (TODOROV, 2013, p.123).

Nos termos de Stanzel (1971, p.60), a situação narrativa, o modo como o narrador se relaciona com os acontecimentos e seus agentes, precisa ser o alvo da análise, superando a rigidez que reconhece o teórico austríaco nos estudos clássicos mais recorrentes.

Dependerá do grau de identificação entre o narrador e os personagens, numa modulação entre superficial e desejosa de participação, o que torna possível definir o narrador em primeira pessoa. Desde um ponto nem sempre tão preciso, necessariamente a ser identificado, “their world is his world and their fate is not infrequently his, too.” (STANZEL, 1971, p. 60).⁴⁰ O teórico define o narrador em sua posição fronteira (*a borderline position*), cuja compreensão depende da sua relação com a situação narrativa, nunca estática.

O narrador de “Ilha” pode apresentar-se como uma variação dos narradores em primeira pessoa que se afastando do agente dos acontecimentos, aproxima-se da narrativa autoral. Na verdade, todos os narradores meninos de Veiga em *Os Cavalinhos de Platiplanto*, são narradores em primeira pessoa, contudo, em “Ilha” temos um deles que transita no terreno fronteiro entre o desejo de apresentar-se e o relato da história de um outro (o caminho contrário do narrador em terceira pessoa de “O Ladrão”, de Andrade).

A teoria de Stanzel apontará para mais um elemento fundamental que nos auxilia na retomada dos contos analisados neste capítulo. Trata-se da identidade (ou identificação) do narrador com o universo ficcional. Este ponto sinaliza para os limites tênues que pertencem ao narrador, mas do ponto de vista das condições que têm de produzir o relato.

The identity of the realms of existence of the narrator and the fictional world forms the foundation of the narrative situation in the first-person novel.[...] The first-person narrator distinguishes himself from the novel's other characters only by his desire for expression and presentation. (STANZEL, 1971, p. 60)⁴¹

⁴⁰ TRADUÇÃO LIVRE LIVRE: “o mundo deles – os personagens – é seu mundo e o destino deles, não raro, é seu também”. (STANZEL, 1971, p. 60).

⁴¹ TRADUÇÃO LIVRE LIVRE: “ A identidade do reino da experiência do narrador e mundo ficcional constitui as bases da situação narrativa do romance em primeira pessoa. [...] O narrador em primeira pessoa distingue a ele mesmo frente os outros personagens do romance unicamente por seu desejo de expressão e apresentação. ” (STANZEL, 1971, p.60).

A questão que o teórico aponta nos parece fundamental em se tratando do recurso de singularização⁴² que Veiga escolheu utilizar: colocar nas mãos dos meninos a tarefa de produzir o relato. A focalização do menino é o fator que determina a percepção do agente e do traço que revela o fantástico do terreno em reverso no qual se encontra ou vive. Seu perfil distanciado da racionalidade objetiva da cultura bem definida, mesmo quando age regrado pelos dispositivos da sociedade integradora, disciplinadora (trabalho, escola, horários, obediência aos adultos etc), gera uma rachadura, que denuncia o insólito que compõe o mundo, sem que isto resulte em novos moralismos ou modelos de conduta. Parece-nos que destacar a criança dentre os personagens que viveram a experiência, como narrador tem por intenção criar possibilidades novas - ou como afirma Tomachevski (1970, p. 50), “criar uma percepção particular do objeto” - com todos os limites que a narração feita por um menino pode ter. Faz parte do jogo artístico-literário veigueano. Novos territórios aparecem portanto, compondo as imagens: a ilha, o quintal, o alto da árvore, a canastra de roupa, a escadaria da igreja.

Retomando, o narrador em primeira pessoa para Stanzel ocupa posição *fronteira/bordeline posicion* na medida em que se identifica ao universo das figuras mas seria uma ilusão que o analista o reconhecesse parte delas (STANZEL, 1971, p.60). Com base em que o teórico austríaco aponta nesta direção? O que forma a identidade do narrador?

Reiterando a base da situação narrativa como a identidade de narrador e figura, Stanzel destaca a distância narrativa como um elemento estrutural que permite reconhecer o desempenho do narrador que se identifica com o universo figural.

As a rule the experiencing progress is separated from the narrating process by a more or less clearly marked time span

⁴² A singularização pode se materializar no texto com mais de uma forma. No caso dos contos de Veiga, a opção foi pelo estabelecimento da distância do narrador-menino em relação às personagens com plenas condições de observação e julgamento tomados pela racionalidade. O relato se faz a partir da *refração*, um dos processos de singularização, segundo o qual os fatos passam por uma deformação pela concepção de mundo do narrador. Neste caso, o relato alcança colocar em evidência detalhes comuns ressaltando a ambiguidade ou o inusitado. (TOMACHEVSKI, 1970).

which corresponds to the narrative distance of the authorial novel. (STANZEL, 1971, p.61).⁴³

O argumento parte do reconhecimento de que há e um lado, uma típica representação do narrador em primeira pessoa: a ilusão mantém-se renovada pela recorrência da utilização do pronome “eu” a quem que o leitor vê experienciando os eventos na cena. (STANZEL, 1971, p.60). Flagrado pelo leitor como parte do universo das figuras destaca-se como narrador dos eventos.

O teórico reconhece três casos de representação da distância narrativa para os quais dedica atenção: as narrativas que se utilizam de primeira pessoa do plural; cancelamento da distância autoral com relação à experiencição da figura; a ocorrência da objetivação da figura.

O primeiro caso em que se manifesta a distância narrativa, aparece quando “é utilizada várias vezes no sentido de coletivo” a primeira pessoa do plural (STANZEL, 1971, p. 65). No próximo capítulo trataremos de contos como “Usina Atrás do Morro” que se constitui como ocorrência exemplar deste caso.

Evidentemente, como se verá na continuidade da exposição dos argumentos de Stanzel, nenhum dos casos da distância narrativa são possíveis sem estabelecer trocas tanto entre si quanto com relação aos demais elementos estruturais que elencaremos a frente. Sendo assim, em uma das cenas de “Roupa”, o narrador aparece muito bem integrado ao grupo de pequenos ajudantes do circo.

Quando o circo chegou aí é que eu não tinha mesmo tempo para nada, nem para conversar direito com minha mãe. De manhã cedo era aquela correria de lavar o rosto, tomar café e sair depressa para a escola, quando voltava era só engolir a comida e ir ajudar dar água aos animais e depois sair com os outros meninos carregando o quadro negro pelas ruas, tocando buzina e gritando para chamar a atenção do povo. **A gente** trabalhava para ganhar entrada todas as noites, mas mesmo que não ganhasse eu acho que **a gente** trabalhava assim

⁴³ TRADUÇÃO LIVRE Como uma regra, o processo de experiencição é separado frente ao processo de narração por um mais ou menos claramente marcado por vão de tempo *time spam* que corresponde à distância narrativa no romance autoral. (STANZEL, 1971, p.61).

mesmo só para poder ver o circo por dentro. (VEIGA,1977, p.98). grifos nossos

Ou como se verá em “Usina atrás do Morro”, de modo mais relacionado com o conflito, o narrador-menino e toda a comunidade perfeitamente integrada, que faz o narrador participar de todas as decisões e acompanhar todos os acontecimentos, ao menos a princípio.

Isso trouxe uma longa discussão sobre o possível conteúdo dos caixotes, e **concordamos** que devia ser qualquer coisa muito preciosa, ou muito delicada, a ponto de uma palmada por fora deixar o dono alarmado. Mas que coisa poderia ser que preenchesse essa ampla hipótese? (VEIGA,1977, p. 15). Grifos nossos

Note-se: o leitor não perde as condições de continuar percebendo quem é o narrador.

O segundo caso da distância narrativa é o seu cancelamento provisório com relação à experiencição da figura. A nós nos parece um caso paradoxal: o narrador se aproxima da experiencição a ponto de cancelar ou suspender provisoriamente sua presença apenas a experiência se fazendo. Não há distância temporal para constituir o relato. Neste caso, a depender do grau das práticas empregadas pelo leitor na interação com o texto, se muito elementares, pode não perceber este movimento. (STANZEL,1971, p.61).

De todo modo, dois efeitos: o leitor pode estar no grupo daqueles que não percebem conscientemente a mudança de centro, mas “[...] the reader [...] cannot escape the effect which comes from suspending the narrator’s authorial distance by means of the direct identification of the narrator with the experiencing figure.” (STANZEL,1971, p.62).⁴⁴

Identificamos em todos os contos do *corpus* tratados neste capítulo, como também se notará nos que aparecerão no próximo, a ocorrência deste

⁴⁴ TRADUÇÃO LIVRE “o leitor [...] não escapa do efeito que vem com suspensão da distância autoral do narrador por meio da direta identificação do narrador com a figura que experiencia.” (STANZEL,1971, p.62).

movimento. Em “Tia Zi” é ao longo da fuga do narrador pela noite que a narração se faz, do início ao seu final.

Considerando o aporte oferecido pelas teses de Piglia, temos nos contos, se compreendemos as interrelações possíveis entre elas e o proposto por Stanzel, mais a observar no movimento do narrador, que ganha complexidade, devido ao objeto conto.

Nos contos de Veiga, o narrador se identifica como uma referência, experiencia os eventos e os relata, mais ou menos aproximado do centro das ações, mesmo considerando-se as histórias nas quais o protagonista é um outro. Em “Ilha”, flagramos que o menino relatando a história de outro, Cedil, mas talvez não tão claramente como nos procedimentos do narrador de “Tia Zi”. Tanto em um como em outro o narrador se anuncia no título. Neste último, o narrador se anuncia no título diretamente – “tia” somente aparece em relação ao “sobrinho” - , em “Ilha”, veladamente, se aceitarmos a análise de Silviano Santiago (2015, p.12), como um dos gatos pingados. Para Stanzel, existe um “peculiar double appearance”⁴⁵ do “eu” que narra, nestes casos; um “eu” que se revela dentro do movimento, experimentando as vivências do evento; ou dito de outro modo, “a figure which ultimately becomes the narrator of those events.” (STANZEL, 1971, p. 60-61).⁴⁶

Considerando que estamos tratando do narrador em primeira pessoa, que é do contexto das personagens no qual cada situação narrativa é tecida o lugar de onde ele se destaca, ou seja, que é deste horizonte de figuras que se escolhe o narrador. Zi poderia ser a narradora, tanto quanto poderia ter sido Tio Firmino; Cedil e mesmo Tenisão ou Camilinho. Contudo, a omissão provocada pelo lapso de coragem da atenta Zi; a rudeza de Tenisão e Tio Firmino; o desamparo de Cedil impingiram aos meninos narradores dos dois contos a tarefa de exercerem esse papel. Isto porque houve, por parte deles a experiência dos eventos em cena, que proporcionaram os necessários momentos de afecção e reflexão. Do ponto de vista dos demais personagens,

⁴⁵ TRADUÇÃO LIVRE “peculiar duplo aparecimento” (STANZEL, 1971, p. 60)

⁴⁶ TRADUÇÃO LIVRE “uma figura que em última análise se torna narrador dos eventos”. (STANZEL, 1971, p. 61)

aparentemente, a vida talvez apenas seguisse seus desígnios: não foram capazes de narrar.

Certamente, tais comentários não poderiam ser propostos extensivamente, como uma regra, uniformizando o narrador em primeira pessoa. Nada seria mais distante do que Stanzel constata: “[...] the narrator is capable of occupying every point on the road from the authorial novel to the first-person novel.” (STANZEL, 1971, p. 62).⁴⁷ Os narradores-meninos, narradores em primeira pessoa, *assumiram suas venturas como aprendizagens muito particulares*, sensíveis, vividas no limiar, espaço clandestino constituído durante a experiência. Podemos constatar que o limiar é trilhado apenas pelos narradores, embora entremeado ao espaço comum, integrado à cultura, mas clandestinamente.

Ainda sobre o narrador de “Ilha”, Stanzel nos ajuda a entender que ocorre a utilização do procedimento da reduplicação. De modo bastante sutil, o narrador transita pela história de Cedil e pela sua própria, a história de um dilema. Contudo, simultaneamente, Camilinho parece ter uma trajetória paralela que, sem a apresentação, os rumos da trama certamente não encontrariam o mesmo desfecho. Podemos ver isso nas citações acima, mas também nos trechos seguintes, vindos abruptamente após o trecho dedicado à escolha do nome da ilha:

Camilinho vivia desconfiado que a gente devia ter um lugar escondido, só nosso, e andava sempre atrás adulando [...]. Às vezes me dava remorso de ver o bestinha brincando sozinho uns brinquedos sem graça de botar besouro pra carrear caixa de fósforo, fazer zorra que nunca zoava, juntar folha de folhinha [...] (VEIGA, 1977, p. 8).

Quando foi de noite na porta da igreja ele me perguntou onde a gente tinha ido na jangada, e outro dia na escola um tal Estogildo, menino muito entojado que vivia passando rasteira nos outros, disse que ele também ia fazer uma jangada pra passear longe no rio. Depois eu vi Camilinho muito entretido com uma garrucha de taquara, dessas que jogam bucha de papel, uma mesma que eu tinha visto na mão de Estogildo. (VEIGA, 1977, p. 8).

⁴⁷ TRADUÇÃO LIVRE “[...]o narrador é capaz de ocupar muitos pontos no caminho entre o romance autoral e o romance em primeira pessoa.” (STANZEL, 1971, p. 62).

Exatamente com a intenção de permitir o retorno de Camilinho, citado e participante na abertura do conto – portanto, agente de quem se esperaria atuação maior - e apenas agora de volta, para que os fios narrativos não se emaranhem, sua história aparece sem possibilidade de interação, vista de longe, como o relato de sua vingança.

De modo algum há a introdução de outro narrador, mas o “Eu” em alguns momentos parece transcender lembrando ao leitor que relata sentado em algum lugar, de onde observa. Distancia-se o suficiente para demonstrar que apenas percebe as ações de Camilinho. Este narrador reduplica sua função na situação narrativa, retendo elementos do narrador em terceira pessoa parcialmente. A escrita refinada de Veiga desafia o leitor e o coloca diante de certa sensação inevitável, ensejada pelo menino que relata. “[...] mas daí eu principiei a desconfiar que o brinquedo da ilha ia acabar acabando. [...]” (VEIGA, 1977, p. 8).

O terceiro caso da distância narrativa se propõe quando o narrador que produz o relato em primeira pessoa do singular predominantemente, objetiva-se. Em “Roupa” temos exemplos. No primeiro, o narrador parece observar a si mesmo:

Faltavam umas duas casas para chegar na farmácia quando vi o Dr. Vergílio montar o cavalo e sair com a espingarda cruzada nas costas. Eu podia ter corrido e gritado ele que ia depressa mas o susto de não alcançar foi tão grande que na hora não me lembrei, só depois que ele dobrou a esquina da rua que desce para o rio foi que pensei nisso, mas aí não adiantava mais correr. (VEIGA, 1977, p.101).

Cheguei em casa chorando e disse a D. Ana que o doutor tinha ido para a espera. Ela pôs as duas mãos no rosto e disse “Valha-nos Deus!”, depois xingou muito o Dr. Vergílio, e quando se acalmou alisou a minha cabeça e disse que eu devia chorar que a culpa não era minha mas daquele homem imprestável. (VEIGA, 1977, p.101).

Na continuidade do parágrafo, o narrador mantém o uso do pronome “eu”, mas deixa transparecer que se observa, como observava a vizinha e se remeterá ao pai:

Eu parei de chorar e sentei na canastra onde minha mãe guardava a nossa roupa, mas de cada vez que eu lembrava da minha parada na venda eu chorava mais. D. Ana pensou que era por eu não ter encontrado o doutor mas era porque eu sabia que o imprestável era eu, como meu pai às vezes dizia. (VEIGA,1977, p.101).

Também no preâmbulo que leremos no conto “Os do Outro Lado”, teremos o narrador que conseguirá ver-se caminhando pela rua, desempenhando as funções dadas pelos adultos. O narrador não cede ao uso da terceira pessoa do singular, mas objetiva-se.

Diante do quadro exposto, já afirmamos antes que Stanzel demonstra ser o narrador capaz de transitar, mover-se e parar em vários pontos de vista “on the road from the authorial novel to the first-person novel”. (1971, p.62)⁴⁸. Reitera a necessidade de compreender que a relação entre o narrador e as figuras corresponde às múltiplas relações entre o *narrating self* e o *experiencing self*, inúmeras, sucessivas dentre os tipos apontados pela teoria tratando o ser único que se constitui narrador em primeira pessoa. (STANZEL, 1971, p.62).

O narrador de “Roupa” oferece outras possibilidades de aplicação da teoria de Stanzel. O conjunto de dados proveniente das análises feitas em sua pesquisa poderia ser classificada em dois grupos, segundo o panorama que constrói sobre o narrador em primeira pessoa em relação à situação narrativa. Os dois grandes grupos organizam-se com funções distintas, mas mantém relações de aproximação no ato narrativo: o primeiro mostra como o “narrative process itself undergoes more or less thorough presentation” (STANZEL, 1971, p. 64)⁴⁹, aparece mais o narrador que contempla, reflete, observa, e o segundo, como discretamente obstrui as constatações e as reflexões do *narrating self*. (STANZEL, 1971, p.64). Podemos dizer que estes dois grupos ocupam um *continuum* em direções opostas. A depender da posição do narrador a favor de uma das direções, se pudermos colocar desse modo, se classificaria a obra narrada em primeira pessoa como organizada em uma ou outra direção.

⁴⁸ TRADUÇÃO LIVRE “no caminho entre o romance autoral e o romance em primeira pessoa” (1971, p.62)

⁴⁹ TRADUÇÃO LIVRE “processo narrativo sofre a influência da apresentação do começo ao fim” (STANZEL, 1971, p. 64)

No caso do menino de “Roupa”, temos um narrador instalado confortavelmente no segundo grande grupo, diferentemente dos narradores de “Ilha” e de “Tia Zi”. Seu ansioso relato antes da morte da mãe, de quem tem a sensação de liberdade total pela primeira vez, se explicitou nos longos trechos de períodos separados apenas por vírgulas, como vimos. Outra diferença em relação aos demais narradores tratados nesta seção é, exatamente, a ausência praticamente total de momentos em que se deixa levar por reflexões. Age no calor da hora e impulsivamente – inclusive, esta característica pode ser ratificada por descrições e digressões incluídas sem uma incidência na trama (TODOROV, 2013, p.131). Deste modo, podemos afirmar que o tempo correspondente às reflexões se torna visível apenas como um lapso, um mero instante entre as ações que dão vazão ao seu desejo de brincar com os amigos, pescar, soltar pião, jogar conversa fora no pátio da igreja, imitar o trapezista no quintal e dormir, o quanto quiser.

O leitor conhece, então, um narrador, que não estabelece seu relato em um lapso de tempo que dê impressão de evento do passado o com em “Ilha” principalmente e nos contos analisados no próximo capítulo. Tanto quanto em “Tia Zi” e “Ilha”, relata eventos tão recentes, tão presentes, que não deixaram lugar ainda para reflexões. Contudo, poderíamos dizer que no *continuum*, o narrador de “Roupa” encontra-se no extremo ponto na “interminável série de formas” do relato dedicada a obstruir a entrada contemplativa do *narrating self*.

No conto, flagramos um narrador em pleno êxtase, no momento mesmo em que é colhido pelos eventos. Poderíamos supor que apenas no parágrafo final, o narrador definitivamente ganhou as chances de entender quem é o “interlocutor” para sua própria história: sua mãe. Reafirmando o que dissemos antes, apenas no parágrafo final fica claro qual história está sendo contada.

Então, um dos traços que diferencia exatamente os narradores dos dois primeiros contos e do terceiro é a distância temporal dos eventos narrados, o que se torna explícito em termos formais, pelo volume de discurso dedicado a reflexões.

In the narrative situation of the first-person novel the temporal distance from the narrative act to the experiences of the experiencing self constitutes the distance to the narrated material. Insofar as this interval of narrative distance is designated is forms an important element in the structure of the first-person novel. The narrative distance is the mesure [...] of the interval between narrating and experiencing self. [as duas formas do “eu” mesmo] . (STANZEL, 1971,p. 65-66).⁵⁰

Conforme as trocas entre *narrating self* e *experiencing self* em relação ao “eu” se avolumam no texto, mais o narrador denota amadurecimento pessoal e/ou mudança nos seus interesses e desejos, denotando que foi afetado intimamente pelos acontecimentos. (STANZEL, 1971, p.66). Isso aconteceu nos encerramentos dos três contos tratados nesta seção, diferenciando-se apenas em termos do grau de consciência em relação ao que verdadeiramente marca as condições de existência para cada um dos meninos – cujas próximas situações vividas, na continuidade da vida destes seres de papel, nunca saberemos. Contudo, em “Roupa”, a indicação do instante dedicado ao *narrating self* é construído indiretamente, em tal proporção que não é capturado facilmente pelo leitor, não está à tona facilmente visível, tornando mais exigente o exercício para a sua distinção em relação ao *experiencing self*. “ the *narrating self* is not evoked in the reader’s imagination.” (STANZEL,1971, p. 67).⁵¹

Torna-se no caso de “Roupa”, um *reportlike* – relato que parece apenas aparente – exigindo um pouco mais das práticas de leitura. Isto porque, segundo Stanzel,

[...] scenic presentation [...] concentrates the reader’s interest on the action and trus on the *experiencing self*. [...] If in a first-person novel the scenic presentation is executde to an exclusive and extreme degree, all references to and traces of the narrative act of the narrating self will be eliminated. (STANZEL,1971, p. 67).⁵²

⁵⁰ TRADUÇÃO LIVRE Na situação narrativa do romance em primeira pessoa a distância temporal frente ao ato narrativo das experiências do *experiencing self* constitui a distância para o material narrado. Na medida em que este intervalo de distância narrativa é designado forma um importante elemento na estrutura do romance em primeira pessoa. A distância narrativa é a medida [...] do intervalo entre *narrating* e *experiencing self* [as duas formas do “eu” mesmo]. (STANZEL, 1971, p. 65-66).

⁵¹ TRADUÇÃO LIVRE “ o *narrating self* não é evocado na imaginação do leitor. ” (STANZEL,1971, p. 67).

⁵² TRADUÇÃO LIVRE[...] a presença cênica [...] concentra o interesse do leitor na ação e, assim, no *experiencing self*. [...] Se em um romance em primeira pessoa a apresentação cênica é executada com

Reportlike revela a segunda estrutura, segundo Stanzel, do romance em primeira pessoa. A presença cênica, ou seja, a retirada da mediação narrativa, oferece ênfase aos fluxos de pensamentos. Este modo de narração convoca a atenção do leitor para o *experiencing self*. Segundo Stanzel, se no romance em primeira pessoa a presença cênica é executada por um exclusivo e externo grau, todas as referências e traços da ação narrativa do *narrating self* são eliminados. O “eu” aparecerá exclusivamente como *experiencing self*. (STANZEL, 1971, p.68). Os dois primeiros parágrafos de “Roupa”, já citados, são exemplares neste sentido. No caso desse conto, especialmente nos momentos em que o narrador está tomado por emoções mais intensas, a ação consistirá em sua maior parte de diálogos – no caso de “Roupa” eles aparecem entremeados nos períodos, separados por vírgulas – e associação de pensamentos às vezes aleatórios e de sucessão rápida, pela pressa do menino em viver sem o olhar reprovador do pai, sob a intensidade do momento.

Nos estudos de Stanzel, outra contribuição às nossas reflexões trata do narrador que focaliza a história do herói em terceira pessoa, mas trai-se no título. Já mencionamos isso em “Ilha dos Gatos Pingados” e “Tia Zi Rezando”. Especificamente, suas conclusões acerca desse desempenho já se desenharam a partir de outros textos de criação: *The History of Henry Esmond Written by Himself*, por exemplo. Aponta Stanzel: “Just as in part of the title, the narrator again and again reveals his identity with the hero; in a few places he even narrates in the first person.” (STANZEL, 1971, p. 60).⁵³

Apesar de experienciar muitas vezes os acontecimentos, é através de sua consciência, como um filtro, que relata. Seu intuito sempre é expressar e apresentar os personagens.

exclusivo e extremo grau, todas as referências e traços do ato narrativo do *narrating self* serão eliminados. (STANZEL, 1971, p. 67).

⁵³ TRADUÇÃO LIVRE “Assim como em parte do título, o narrador novamente revela sua identidade como o herói; em alguns lugares ele mesmo narra em primeira pessoa.” (STANZEL, 1971, p. 60).

Stanzel propõe uma perspectiva radical para o estudo do relato nestes casos. Segundo o proposto, o narrador não é personagem. Para ele, isto seria uma ilusão⁵⁴, no panorama analítico constituído.

O que define o narrador é uma escolha, que precisa ser mantida, coerentemente. Por esta razão, se entendemos o argumento de Stanzel, a análise, antes de aceitar a separação tácita entre primeira e terceira pessoa, precisa levar em conta como a consciência que materializa a situação narrativa deixa-se ver. Isto pode aparecer desde o título. E mais do que isto, é preciso considerar como se relacionam os momentos do discurso dedicados às vivências do *experiencing self* e as reflexões do *narrating self*, ou seja, “[...] the degree of alienation na tension between these two manifestations of the self grau de alienação e tensão entre estas duas manifestações de si mesmo” por parte do narrador em primeira pessoa. (STANZEL, 1971, p. 66).⁵⁵

Além desse aspecto, o narrador de “Roupa” também deixa mais explicitado, pela passagem do tempo que não há muitas interrupções, denotando a existência de uma terceira estrutura da narração em primeira pessoa: “Another structural peculiarity which this kind of first-person narrative shares with the figural novel is the limited amount of narrated time.” (STANZEL, 1971, p.68).⁵⁶

Em “Roupa”, o tempo da narrativa é aquele da viagem do pai do narrador ou do agravamento da doença da mãe. Em “Tia Zi”, o limite é a tomada de consciência sobre os motivos pelos quais o narrador segue em fuga pela noite.

Em “Ilha” e nos momentos dedicados à história de Ti Zi, somam-se mais trechos que se constituem em interrupções no fluxo da narrativa cujo eixo de enunciação é o narrador. Em “Roupa”, por outro lado, fica explícito que todo o

⁵⁴ “No romance em primeira pessoa típico, a ilusão da identidade de narrador e figura frente ao mundo ficcional é continuamente renovada pelo uso do pronome ‘eu’”. (STANZEL, 1971, p.60).

⁵⁵ TRADUÇÃO LIVRE “[...] o grau de alienação e tensão entre estas duas manifestações de si mesmo por parte do narrador em primeira pessoa. ” (STANZEL, 1971, p. 66).

⁵⁶ TRADUÇÃO LIVRE “Outra estrutura peculiar que este tipo de narrativa em primeira pessoa compartilha com o romance figural é a limitada soma de tempo narrado. ” (STANZEL, 1971, p.68).

evento acontece na sequência em que é narrado, no decurso de dias seguidos, com ênfase especial nos dois últimos dias de vida da mãe do narrador.

As características evocadas no parágrafo anterior, não podem ser compreendidas como proposição de nova classificação tácita, o que trairia o aporte oferecido por Stanzel. Isto porque o autor está apresentando elementos para uma teoria do romance e nossa pesquisa elegeu os contos como objeto. Também porque, nos contos de Veiga temos duas histórias que se entrelaçam e, segundo esta abordagem, em “Ilha” e “Tia Zi” pelo menos um dos relatos acontece tendo como centro de orientação o aqui e agora do *experiencing self*. Em “Roupa” este procedimento se dá praticamente na totalidade do conto, nas duas histórias.

Deste modo, Stanzel oferece pistas interessantes para entendermos que, pelas mãos dos meninos narradores, quanto mais perto da vivência tratada no relato, “the reader then identifies with the *experiencing self* at the momento of its experience”. (STANZEL, 1971, p. 69)⁵⁷. Temos os elementos para afirmar que a escolha do narrador em primeira pessoa permitiu ao menino, da estatura da infância, afetar-se intimamente pelos acontecimentos vividos. Por isso, ele foi o narrador escolhido.

This shift of the center of orientation in the first-person novel is facilitated by the fact that the *narrating self* e o *experiencing self* are only different aspects of the same personality. [...] Here the reader's center of orientation will be located in the scene or in the experiencing self. (STANZEL, 1971 p. 69).⁵⁸

Stanzel enseja a consideração da espacialidade com mais ênfase nos momentos nos quais a experiência vivida ganha lugar no relato.

⁵⁷ TRADUÇÃO LIVRE “identificar com o *experiencing self* no momento de sua experiência”. (STANZEL, 1971, p. 69)

⁵⁸ TRADUÇÃO LIVRE “A mudança no centro de orientação no romance em primeira pessoa é facilitada pelo fato de aquele *narrating self* e o *experiencing self* serem somente diferentes aspectos da mesma personalidade. [...] Agora o centro de orientação do leitor estará localizado no cenário ou no *experiencing self*. (STANZEL, 1971 p. 69).

CAPÍTULO 3 - MUITAS HISTÓRIAS: UM SÓ LUGAR?

As discussões do capítulo anterior dedicaram atenção às características do narrador. No presente capítulo, consideraremos os aspectos teóricos e de análise já expostos, acrescentando outros pontos para discussão, advindos das leituras dos contos “Fronteira”, “Usina Atrás do Morro” e “Os do Outro Lado”.

Remissões aos contos tratados no segundo capítulo serão realizadas, exatamente porque os recursos narrativos utilizados continuam a aparecer nos relatos, no que concerne ao papel do narrador em primeira pessoa. Nossa intenção aqui é seguir as novas pistas dadas e abordar o espaço.

3.1 - “FRONTEIRA” E “USINA ATRÁS DO MORRO”: ESPAÇOS RESTRITOS

O conto brevíssimo relata a história de mais um menino. Por conhecer bem os percalços da única estrada que leva os moradores para outros lugares, tem como seu dever acompanhá-los nas viagens, resignadamente, para atender às ordens de sua mãe. Após um dos adultos, seu pai, duvidar de seus conhecimentos, desafiá-lo e perder a lucidez por não seguir as prescrições do filho, seu prestígio se esgota e todos os habitantes, mesmo sua mãe, passam a tratá-lo de modo mais distante. Ela dá a entender que, no fundo, o culpa pelo infortúnio do marido. Com o afastamento de todos e a suspeita sobre os motivos da mudança do amor de sua mãe, percebe que pode afastar-se e viver por conta própria. Vai embora, feliz por não se sentir culpado.

“Fronteira” ocupa o centro⁵⁹ da coletânea de *Os Cavalinhos de Platiplanto* - o que angaria ênfase a mais ao título sugestivo. Atmosfera opressiva forma-se em torno do menino de quem não sabemos o nome, pautada por um detalhe a respeito dele, que o torna insuperável para os demais personagens: ter coragem e habilidade de ir e vir pela estrada, sem cair em

⁵⁹ Cf Nota 1

quaisquer armadilhas do caminho, coisa que nenhum dos adultos poderia fazer sem riscos severos à integridade física e mental.

Eu era ainda muito criança, mas sabia uma infinidade de coisas que os adultos ignoravam. Sabia que não se deve responder aos cumprimentos dos glimerinos, aquela raça de anões que a gente encontra quando menos espera e que fazem tudo para nos distrair de nossa missão; sabia que nos lugares onde a mãe-do-ouro aparece à flor da terra não se abaixar nem para apertar os cordões dos sapatos, a cobiça está em toda parte e morde manso; sabia que ao ouvir passos atrás ninguém deve parar nem correr, mas manter a marcha normal, quem mostrar sinais de medo estará perdido na estrada. (VEIGA, 1977, p. 61).

O conto inicia-se descortinando um jogo tenso, entre contraditórios, que, percebemos depois, se estende até a última linha. Na abertura o narrador informa que era pequeno, era criança mas tinha domínio de habilidades de raciocínio e percepção, as quais nem eram vislumbradas pelos adultos, descritos como ignorantes. Diz que “era” criança, sugerindo que narra de um momento à frente, mas até o último parágrafo, não há referência concreta de sua maturidade. Temos apenas um sujeito que, enfim, se tensiona ao máximo e promove uma verdade muito pessoal, singular para um menino, que não se resolve em uma metáfora ou a transformação em um tipo. A duplicação é o recurso expressivo que retrata esse movimento.

[...] senti-me como se tivesse acabado de subir ao alto de uma grande montanha, de onde podia ver embaixo o menino de calça curta que eu havia deixado de ser, emaranhado em seus ridículos problemas infantis, pelos quais eu não sentia mais o menor interesse. Voltei-lhe as costas sem nenhum pesar e desci pelo outro lado assoviando e esfregando as mãos de contente. (VEIGA, 1977, p. 64).

O último parágrafo citado acima indica claramente: o relato é feito pelo sujeito duplicado, um *narrating self* que permanece fora do foco principal pelo *experiencing self*. Ou poderíamos pensar no trecho citado como o relato de um narrador que passa a falar de si, de longe, como um outro, denotando que teve as condições de falar sobre a experiência vivida. O dado, que apenas permite ser acessado ao final do conto, ilumina o jogo de contraditórios, especialmente entre a atmosfera pesada e a leveza da voz narrativa, mantendo a tensão.

Há um contraditório entre passado e presente que o narrador faz perdurar, pois na abertura do conto informa “ a estrada é cheia de armadilhas” (VEIGA,1977,p. 61- grifo nosso), indicando claramente que ter ido embora não alterou o cotidiano, fato demonstrado pela continuidade da existência da estrada. O que não existe mais é o menino de calças curtas. Quem narra é o menino que foi embora. Note-se que a estrada mantém, para o narrador, sua perenidade: ela **é**, permanece. O narrador, entretanto, transforma-se, distanciando-se dela e do seu caráter de local restrito, voltando a ter as chances de torná-la um local de passagem e novos aprendizados, os quais apenas ele antevê.

Durante todo o conto, o jogo de contraditórios explicita-se, sem que o narrador titubeie, vacile quanto à confiabilidade, veracidade e naturalidade de seus conhecimentos sobre a estrada, mas com imponderável leveza não nega os riscos ou mesmo a relação de submissão vil com os adultos. Demonstra claramente, e no mesmo tom que mistura o peso da servidão e a leveza, carregar um fardo. Relata suas peripécias vividas na razão exata do seu compromisso com a execução da tarefa incontornável: conduzir pela estrada a todos que lhe pedissem, infundável e resignadamente. Para o narrador, a tarefa não previa recusa e sentia, no íntimo, sua responsabilidade, a qual não poderia delegar a mais ninguém. A tarefa apresentava ares de ser eterna e naturalmente sua. O narrador não vacila inclusive quando seu pai demonstra duvidar dele. Com o desenvolvimento da narrativa, o leitor percebe que o fardo é de outra ordem, qual seja, traços da sua relação com a mãe.

Apesar do ar resignado e tácito, mais um contraditório: aceitava seu destino de guia das pessoas que o procuravam, gostava de viajar e aprender com o que observava na estrada, porém, afirma preferir viajar sozinho:

A estrada é cheia de armadilhas, de alçapões, de mundéus perigosos, para não falar em desvios tentadores, mas eu podia percorrê-la na ida e na volta de olhos fechados sem cometer o mais leve deslize. Era por isso que eu não gostava de viajar acompanhado, a preocupação de salvar outros do desastre tirava-me o prazer da caminhada [...]. (VEIGA,1977, p. 62).

Os contraditórios continuam. O narrador revela assumir a responsabilidade da tarefa, mas em seguida declara que atende à insistência dos que precisavam viajar por obedecer a uma causa externa: sua mãe pede para que seja guia. Tanto a sua casa era assediada e invadida por uma “romaria” de solicitantes de guia, tanto era a insistência dos que pediam para sua mãe convencê-lo, “interceder junto ao filho”, que cedia para aliviá-la, para obedecê-la. “Como eu não podia negar nada a minha mãe eu estava sempre na estrada acompanhando uns e outros”. Parece sugerir que não teve outra saída, senão, assumir o trabalho de guia.

Desses “outros”, não descobrimos muita coisa, são apresentados como uma multidão que invade sua casa, sempre com suas pendências urgentes, necessidades de atender a demandas vindas de fora, “outros” ainda, que não descobrimos onde habitam, mas certamente abrigam-se em instâncias de poder superiores ao povoado. Único traço que o narrador expõe sobre os adultos solicitantes de guia era a maturidade avançada de alguns, que frisa:

Mal chegava de uma viagem era informado de que fulano, ou sicrano, ou a viúva de trás da igreja, ou o ancião que perdera a filha afogada estava a minha espera para nova caminhada. (VEIGA,1977, p. 62).

Os personagens que solicitam os serviços de guia permitem ser compreendidos como adultos que atendem a fatores externos por toda a vida, cuja ocorrência incide, demarca e os controla. Em última análise até certo ponto marca a existência do menino, também o controla como utiliza seus saberes e dispõe de sua convicção, capacidade de aprendizagem e coragem. Além disso, os adultos também denotam viver atrelados a tais relações de poder sem escapatória. Sem atender a suas demandas, seus negócios inadiáveis, todos os adultos estariam em uma situação atentatória à própria existência deles: “[...] perdidos, desgraçados ou desmoralizados” (VEIGA,1977, p. 62). Mais do que qualquer outro fator externo, os pedidos de sua mãe acabavam funcionando como a principal motivação. No círculo vicioso que se anuncia, o menino parece resignado a tornar-se também perdido, desgraçado e desmoralizado, caso não atenda aos fatores externos.

Diante das perspectivas, o narrador suspira: “Minha única esperança de liberdade era crescer depressa para ser como os adultos, completamente incapazes de irem sozinhos daqui ali.” (VEIGA,1977, p.62). Como não atender a um pedido de sua mãe? Aqui temos o entrecruzamento no conto (PIGLIA, 2001a) da história do menino que ousava lançar-se ao aprendizado da estrada com a história da sua relação com a sua mãe.

Não se lembrar de quando tudo isso começou, o espanta. “Teria eu nascido com alpercatas nos pés e trouxinha às costas? Era difícil dizer que não, embora a hipótese parecesse inconcebível.” (VEIGA,1977, p. 62). Conforme sua vida de idas e vindas bem desenhada e fixa transcorria, aprendeu uma coisa nova sobre a estrada: que não se retira uma moeda do leito de um córrego, porque a pessoa parecerá “sangrar” e enlouquecerá. Quando percebeu que seu pai duvidava de sua descoberta e o desafiava a apresentar provas, “como se tratasse de um ponto de honra” aceitou o desafio. Contraditoriamente, parece que o narrador provocou o pai com certo grau de intenção: “talvez eu não devesse ter contado isso a meu pai pois não era difícil prever o que aconteceria.” (VEIGA,1977, p. 63). O pai perde o desafio, enlouquece, à força é retirado do córrego e internado.

Neste ponto, instala-se o conflito entre resignação e emancipação. Altera-se completamente a vida do narrador. Ninguém mais o solicita, as pessoas o evitam, desviam dele, deixam de dirigir-lhe a palavra e o culpam pela situação de seu pai. “Disseram que a culpa é minha, mas não consigo sentir-me culpado. ” (VEIGA,1977, p. 63).

Outro contraditório: Um medo profundo tomou conta dele: sua mãe também o estaria culpando? Aflige-se o narrador embora não se sinta culpado pelo mal-estar do pai. Passou dias tentando encontrar indícios sobre a posição de sua mãe, preocupado observando-a: “será que minha mãe também pensava e sentia como os outros? Nesse caso, que martírio não seria a sua vida, preocupada todo o tempo em esconder de mim os seus sentimentos! ” (VEIGA,1977, p. 64). Novo contraditório? Pensamos que não, pelo dado que expusemos acima: o narrador aceita um fardo para que sua mãe não se aflija.

Depois de uma conversa aberta, pontuada por gestos dúbios da mãe, ao que parece por outros motivos, (que não ficam muito claros para o leitor mas parecem não ter relação com o infortúnio do pai), o narrador chora.

Quando acabei de falar ela abraçou-me chorando e só conseguia dizer: “Meu filho, meu filho tão infeliz!” Qual seria o sentido dessa frase aparentemente tão clara? Seria pena pela minha sorte de guia forçado, pela minha capacidade de amedrontar os outros – ou estaria ela pensando na minha sina de amedrontador da própria mãe? Chorei também [...]. (VEIGA, 1977, p. 64).

Contudo, ao longo da cena percebe que, de fato, observando a si mesmo, comprova que não se sente culpado pelos destinos dos adultos, mas agora passa a incluir sua mãe: talvez tenha chances de escolher os caminhos pelos quais percorrer. A duplicação produzida no parágrafo final - citado anteriormente - confirma isso e sugere que o narrador, agora, surpreendentemente, alterou sua relação com mundo, ousou estabelecer sua condição de Homem.

O título sugere uma resposta literária às tensões apresentadas. A palavra “fronteira” aqui parece remeter a um vão entre territórios, como define Wilson Alves-Bezerra (2008) ⁶⁰. Nestes vãos de territórios, para o crítico, o narrador transitaria em condições de compreender que as formas se adequam, mas não perdem a sua imprecisão. (ALVES-BEZERRA, 2008, p. 21). A estrada continua existindo, desde a fronteira onde está o narrador mas a interação com este espaço permite a visibilidade de tensionamentos, e torna-a um limiar por onde continuará transitando, com outra consciência. Limiar, parece-nos, cria ressonância com o que Stanzel chamou de *time spam*/lapso de tempo, referindo-se ao lugar do narrador em primeira pessoa.

⁶⁰ Alves-Bezerra trata a questão da fronteira na obra de Horácio Quiroga, identificando sentidos diferentes produzidos, incluindo aqueles advindos do seu trânsito pelas cidades limite da Argentina, Uruguai, Brasil, ao que o crítico atribui o “estilo fronteiriço” presente nas obras. Nos interessa, para os propósitos desta pesquisa, a fronteira-limiar, definido por Alves-Bezerra como o espaço no qual transita o narrador ou para o qual segue. É um território com densidade própria capaz de acolher o personagem e não apenas funcionar como uma linha limítrofe tênue. “[...] fronteira como lugar que se habita. Não se trata de habitação estática pois, como limiar, tudo na fronteira é evanescente, e sua manutenção dá-se de maneira ativa, em metamorfoses sucessivas. [...] a fronteira não se cruza, ela supõe um trajeto, uma passagem, nunca uma saída.” Podemos supor que trabalhos comparativos entre os contos de Quiroga “A La Deriva” (1912), “El Almohadón de Pluma” (1907) com os contos de Veiga “Invernada do Sossego” (1959) e “Uma História de Relativa Grandeza” (1968) iluminariam a discussão sobre a fronteira como um lugar no qual se transita e seus limites oscilantes.

Não tem importância se o narrador em primeira pessoa joga uma função central ou periférica na ação; se ele ativamente ou passivamente participa como figura principal; ou se ele é uma figura secundária, observando, registrando espiritualmente e comentando a ação – em todos os casos dois fios da experiência estão sempre unidos na sua pessoa desde quando o ato narrativo é incorporado dentro da apresentação. Como uma figura central da ação ou até mesmo um simples participante ele pertence ao mundo do efeito, aventuras, tensão e crises. [...] O tempo correspondente é sempre apresentado como um simples lapso de tempo, embora o tamanho do segmento frente à vida do herói e o grau de compreensão da narrativa possam variar grandemente. (STANZEL, 1971, p.65).⁶¹

Poderíamos reafirmar que o narrador-menino de Veiga logrou alcançar, através da compreensão que pode produzir acerca do evento, um lugar para si, de onde produz o relato. Afasta-se do sentido comum atribuído ao termo como algo que se supera, se cruza, algo que separa um território do outro. O narrador veigueano permanece neste espaço que, em última análise, foi constituído com muito esforço, por ele, intimamente, mas se projeta no espaço vivido.

Parece-nos produtivo registrar um questionamento, tendo em vista que nosso objeto é o conto: “Qual é o tema a que corresponde esta fronteira?”

Uma comunidade isolada e tradicional do interior do país, recebe dois estrangeiros bastante reservados, interessados em explorar os arredores. Depois de provocar a curiosidade de todos os habitantes para tentar descobrir a finalidade do trabalho que realizavam, vão embora sem mais, do jeito que chegaram, não sem antes interferir irreversivelmente na organização cotidiana do vilarejo: compram uma propriedade atrás do morro que estabelece os limites da cidade, contratam moradores que transformam seu modo habitual e cordato de relacionar-se com os amigos e familiares e instalam uma usina, cuja finalidade ninguém descobrirá.

⁶¹ TRADUÇÃO LIVRE Não tem importância se o narrador em primeira pessoa joga uma função central ou periférica na ação; se ele ativamente ou passivamente participa como figura principal; ou se ele é uma figura secundária, observando, registrando espiritualmente e comentando a ação – em todos os casos dois fios da experiência estão sempre unidos na sua pessoa desde quando o ato narrativo é incorporado dentro da apresentação. Como uma figura central da ação ou até mesmo um simples participante ele pertence ao mundo do efeito, aventuras, tensão e crises. [...] O tempo correspondente é sempre apresentado como um simples lapso de tempo, embora o tamanho do segmento frente à vida do herói e o grau de compreensão da narrativa possam variar grandemente. (STANZEL, 1971, p.65).

Novos personagens, ainda mais anônimos, aparecem como funcionários técnicos e operadores do trabalho da usina, invasores que usurpam o espaço da cidade por meio de incêndios inexplicáveis que brotavam da terra e pelo modo como pilotam grandes motocicletas vermelhas. Gradualmente, as casas, os meios de transporte, os meios de subsistência são reduzidos e os moradores sentem-se confinados. Fatos violentos como espancar o narrador e matar por atropelamento vários moradores, ao lado da interferência e desestabilização das relações de amizade e solidariedade que marcavam a convivência de uma vida inteira, provocam um revide subliminar. O narrador descobre que seu pai, que a princípio tentou organizar a resistência dos moradores, trama incógnito contra a usina. No entanto, numa manhã, é encontrado morto, dividido ao meio pelos pneus de uma motocicleta, e o menino com sua mãe precisam fugir deixando para trás tudo o que tinham.

Em “Usina Atrás do Morro”, o leitor vê-se envolvido na trama cuja urdidura não o afasta em qualquer momento do cenário que reporta à representação das pequenas cidades do interior do Brasil em meados do século passado. Alfredo Bosi e Osman Lins indicaram, respectivamente em 1974 e 1977 este traço como marca da escritura de Veiga, capaz de fazer irromper o insólito em cenário irrepreensivelmente cotidiano e familiar, capaz, igualmente, de ser reconhecido como o espaço que habitamos, e que habita qualquer um de nós no âmbito das nossas representações.

O narrador é um menino que participa da trama sem, em uma vez que fosse ao longo de seu desenvolvimento, atravessar os limites da pequena cidade. Contudo, seguindo pelas suas mãos, o leitor parece transpor fronteiras entre planos distintos, demarcados como a cidade invadida e, segundo o que é possível captar sobre os acontecimentos, “atrás” do morro.

A escrita em “Usina Atrás do Morro” contém no registro da vida cotidiana todos os acontecimentos comuns, mas aos poucos passam a manifestar-se de modo desconcertante. O que desconcerta são os objetos turbulentos que tensionam o espaço há muito conhecido: caixas enormes a atravancar o caminho, máquinas velozes, homens e mulheres com características amedrontadoras, formigueiros e mesmo o fogo. Características que passam a impregnar os objetos cotidianos.

O leitor adentra gradualmente ao cenário da pequena cidadezinha de hábitos tradicionais e concebe as personagens como parte do lugar. Não temos a informação de há quanto tempo estão por ali, mas é possível constatar que se trata de uma comunidade tradicional, alicerçada nos relacionamentos de vizinhança e convivência. Os moradores mencionam que se conhecem do tempo de toda uma vida, acompanham a educação das crianças dos amigos e vizinhos e se sentem responsáveis uns pelos outros; as suas casas e seus hábitos são referência tácita de equilíbrio e sinal de que a vida é capaz de seguir mediada pelo trabalho, pelas transações de pequeno comércio, dentro das famílias, no âmbito da comunidade, cujo sentido de pertencimento e de amizade são explicitados.

A pequena cidade apresenta-se plenamente organizada, encerrada em fronteiras bem definidas entre a ponte sobre a pedreira e o morro. Não é possível sair de lá a não ser na boleia do caminhão de Geraldo Magela ou de outro motorista que se prestasse a isso. Havia o necessário para a vida seguir, apenas seguir, sem sobressaltos.

Entretanto, a novidade vinda do estrangeiro chegaria, modificaria esse cenário e, principalmente, o afetaria. A novidade interferiu na experiência de cada um vivida ali: o casal de estrangeiros imediatamente após a sua chegada passou a fazer parte do espaço, como objetos turbulentos. Num primeiro momento, observados a certa distância: “sem dúvida o perigo que receávamos nesses primeiros tempos era mais imaginário do que real.” (VEIGA, 1977, p.13) “não dá para incomodar porque não era forte [o barulho], mas assustava pela novidade.” (VEIGA, 1977, p.21).

Os “dados” recolhidos na observação furtiva ampliavam a sensação de diferença e distanciamento, inclusive em razão do estranhamento causado pela figura de homem e mulher. Na vestimenta - “De manhãzinha saíam os dois, ela de culote e botas e camisa com abotoadura nos punhos, só se via que era mulher por causa do cabelo comprido aparecendo por debaixo do chapéu [...]” –, nas demonstrações de força - “[o homem] levava uma carabina e uma caixa de madeira com alça, que revezavam no transporte.” - e nos hábitos - “[...] mandavam buscar cerveja e trancavam-se no quarto até altas horas. D. Elisa olhou pelo buraco da fechadura e disse que eles ficavam bebendo, rabiscando

papel e discutindo numa língua que ninguém entendia.” (VEIGA, 1977, p.11-12). O distanciamento parecia inexpugnável.

O conflito se estabelece a partir da relação entre o espaço tradicional e os objetos turbulentos – ou dito de outro modo, sociedade tradicional versus sociedade tecnológica. Os encontros iniciais entre os objetos de fora e o espaço marcado pela herança cultural e pela identidade geram a ambientação marcada pela nebulosidade que passa a impregnar e tornar oscilantes os limites, gradualmente destruidora das condições de pertencimento, deslocamento e, a seguir, da própria compreensão sobre o que os novos acontecimentos em torno da chegada dos estrangeiros poderiam promover.

Gradualmente, o fluxo da vida na comunidade tradicional, autorreferente, consciente de si e do plano que habitava, entre um estrondo e os desdobramentos da história passaram a ver turvarem-se a noção de real e de verdade sobre o que de fato as fronteiras da cidade encerravam, conforme se intensifica a atmosfera de tensão até o final do conto. Isto tanto do ponto de vista físico, quanto do ponto de vista do caráter dos habitantes. A chegada dos objetos de fora, geram as condições para a produção da tensão que envolverá a todos, o narrador, seus pais, a cidade inteira, nos próximos acontecimentos. As primeiras pistas são oferecidas pelo cerceamento, pela parcial interdição do espaço, anteriormente livre, indicada na abertura do conto:

Lembro-me quando eles chegaram. Vieram no caminhão de Geraldo Magela, trouxeram uma infinidade de caixotes, malas, instrumentos, fogareiros e lampiões, e se hospedaram na pensão de D. Elisa. Os volumes ficaram muito tempo no corredor, cobertos com uma lona verde, empatando a passagem. (VEIGA, 1977, p.11).

Ao lado da instalação dos seus objetos, a presença e o transitar dos estrangeiros pelas ruas, pontes e campos causaram impacto no espaço da localidade. Os moradores passaram a conjecturar sobre a presença dos estrangeiros a princípio com referências e seus códigos próprios, seus esquemas tácitos de percepção do real: se deveria à instalação de uma fábrica, que traria o progresso e mais dinheiro para todos da comunidade.

Todo mundo andava animado com a presença deles, dizia-se que eram mineralogistas e que tinham vindo montar uma fábrica e dar trabalho para muita gente, houve até quem fizesse planos para o dinheiro que iria ganhar na fábrica [...]. (VEIGA, 1977, p.12).

O narrador corrobora essa perspectiva na sua experiência com o estrangeiro:

Às vezes eu mesmo procurava explicar a conduta deles como esquisitice de estrangeiros, e lembrava-me de um alemão que apareceu na fazenda de meu avô de mochilas às costas, chapéu de palha e botina cravejada. Pediu pouso e foi ficando, passando o tempo apanhando borboletas para espetar num livro, perguntava nomes de plantas e fazia desenhos delas num caderno. Um dia despediu-se e sumiu. Muito tempo depois meu avô recebeu carta dele e ficou sabendo que era um sábio famoso. Não podiam esses de agora ser sábios também? (VEIGA, 1977, p.14).

Interessante notar que objetos de trabalho nas mãos dos estrangeiros levavam a conjecturas. Poderiam apontar para a compreensão do seu propósito real?

Todo mundo na cidade andava animado com a presença deles, dizia-se que eram mineralogistas e que tinham vindo fazer estudos para montar uma fábrica e dar trabalho para muita gente [...] debruçados na grade da ponte, apontando qualquer coisa na pedreira lá embaixo [...]. (VEIGA, 1977, p.12).

De todo modo, os estrangeiros não eram perdidos de vista pelos moradores e pelo narrador, perfeitamente integrado no coletivo. Suas idas e vindas, mais do que um percurso, pareciam redefinir os novos limites da cidade, redefinir as fronteiras. Como consequência de seu movimento, os estrangeiros anunciavam que mudanças em curso afetariam a todos.

O narrador-personagem dando ênfase ao elemento estrutural distância narrativa em seu primeiro caso, mesmo criança, participa de cada desdobramento e oferece a pista de que participa ao lado dos adultos, de toda a ação. É parte da comunidade que observa o movimento. A presença do narrador entre os adultos sem quaisquer senões sugere o perfil da comunidade moralmente ancorada na amizade e no respeito mútuo para os habitantes da cidade. Contudo, as observações que faz denotam que o plano infantil está

entremeado ao plano adulto, contíguo, especialmente porque ele é o primeiro que captura algo de perigoso no mistério sobre a identidade dos estrangeiros. Enquanto os adultos preocupavam-se com as perspectivas de trabalho e ganhos futuros, a criança enxergava outros indicadores:

O que me preocupou desde o início foi eles nunca rirem. Entravam e saíam da pensão de cara amarrada, e o máximo que concediam à D. Elisa, só a ela, era um cumprimento mudo, batendo a cabeça como lagartixas. Aprendi com minha avó que gente que ri demais e gente que nunca ri, dos primeiros queira paz, dos segundos desconfie; assim eu tinha uma boa razão para ficar desconfiado. (VEIGA, 1977, p.12).

O leitor que acompanha o narrador tem as chances de tornar-se apreensivo, junto com ele, identificando-se com ele. A fábrica demorava, os estrangeiros mantinham-se distantes e isolados nos seus afazeres, definitivamente sendo assimilados no espaço comunitário, cada vez mais afetado pela sua presença:

Com o tempo, e vendo que a tal fábrica não aparecia [...] cada um foi se acostumando com aquela gente esquisita e voltando às suas obrigações, mas sem perdê-los de vista. Não sabendo o que eles faziam e tramavam no sigilo de seu quarto ou no mistério de suas excursões, tínhamos medo que o resultado, quando viesse, pudesse não ser bom. Vivíamos em permanente sobressalto. (VEIGA, 1977, p.12).

Os estrangeiros e os objetos que trouxeram passaram a fazer parte do cenário da cidade do interior, de acesso difícil agora enfatizado para os próprios moradores e que parecia não comportar os objetos turbulentos, dado que ocupavam cada vez mais espaço: eram descomunais. Interessante como a escrita é sutil em denunciar que na mesma medida da maior visibilidade dos estrangeiros demandando mais espaço, aos habitantes era recomendada a presença a mais velada possível.

Isto aparece em dois momentos. O cerceamento que inverte a condição de pertencimento ao espaço comum explicita-se na proposição do Padre Santana. Ele sugere àqueles que propunham ações de resistência como montar um posto de vigilância ativa ou interceptar as cartas dos estrangeiros

no correio que criassem juízo, desistissem disso e o acompanhassem em uma novena particular. (VEIGA,1977, p.13). Depois, o cerceamento aparece na gradual e inexorável diminuição do espaço ocupado para cada habitante pressionados pela invasão do estrangeiro.

As fronteiras não mudaram a princípio: o morro e a pedreira mantiveram-se como demarcadores de limites da cidade. Entretanto, o plano muito conhecido dos moradores do lugar gradualmente denota desníveis, fissuras e reentrâncias antes impensadas por eles, mas que brotando da terra, demonstram que sempre estivessem presentes ali. O que brota da terra e agrega-se à invasão da cidade interiorana são constructos tecnológicos ou gerados por eles. Ao mesmo tempo, na medida em que o terreno demonstra sua clivagem, reagindo ao conflituoso encontro tectônico entre os habitantes e os estrangeiros, mais o rol de elementos novos passam a suscitar traços impensados nos próprios moradores que, na mesma medida, talvez sempre estivessem ali.

O conflito entre os habitantes da comunidade e o que vem do estrangeiro se revelaria no relevo da cidade e em como cada habitante respondeu a ele. O certo é que o próprio espaço, cujo plano demonstrará que os mesmos homens, mulheres e o narrador conviviam sem sobressaltos sabendo para onde a vida os levaria, tornar-se-á capaz de descarnar interfaces antes não percebidas em seus habitantes.

O primeiro a se passar para o outro lado foi o carpinteiro Estêvão. Estêvão tinha uma chácara do outro lado do rio, atrás do morro de Santa Bárbara. Quando os filhos chegaram à idade de escola ele alugou a chácara a Seu Marcos Vieira, escrivão aposentado, e veio morar na cidade. Seu Marcos vinha insistindo com Estêvão para vender-lhe a chácara, mas Estêvão recusava, dizia que quando os filhos estivessem mais crescidos deixaria o ofício e voltaria para a lavoura. Pois não é que Estêvão achou de vender a chácara para aqueles dois, num negócio feito em surdina? Meu pai disse que o procedimento dele não tinha explicação, nem pela lógica nem pela moral. [...] Apertado um dia por meu pai, Estêvão respondeu com estupidez, disse que fez o negócio porque a chácara era dele e não tinha tutor [...]. (VEIGA, 1977, p.16).

De um ponto de vista específico, o leitor tem as chances de sentir-se incomodado nesta situação, como frente a um dilema moral que representa aqueles propostos pela sociedade capitalista de consumo na qual vive: afinal, a propriedade era de Estevão. Não teria ele a prioridade e o mando sobre o que fazer com suas terras? Do ponto de vista do capital e da propriedade, marcas civilizatórias, talvez sim. Contudo, do ponto de vista da comunidade local e seu *modus operandi*, causa estranhamento porque as relações sempre foram de vizinhança, companheirismo, trocas simétricas e mais afetivas – um sistema axiológico em que a amizade e confiança funcionavam como valores elevados a elementos de herança cultural – do que aquelas impostas pela sociedade marcada pelo capital e pelo lucro.

O dilema intensificava-se e tomava conta das personagens de modo geral, e passaram a demonstrar diante do narrador - que continuava participando ao lado dos adultos das conversas furtivas e do debate sobre as novidades - as escolhas feitas e as suas consequências nos personagens e como isto interferiu para reorganizar as relações e as posições no campo social. Isto fica claro na reação de Estêvão à crítica do resistente pai do narrador: “[...] depois vendo o espanto de meu pai, seu amigo de tanto tempo, caiu em si e disse: - Vendi porque não tive outro caminho, Maneco. Não tive outro caminho.” (VEIGA, 1977, p.16).

Quando os estrangeiros mudaram para a chácara comprada de Estêvão, o grau de indignação em todos da comunidade não foi mais forte que o alívio individual de retornar à zona de conforto pretensamente dentro de fronteiras conhecidas:

Não deixou de ser um alívio vê-los fora da cidade. Agora podíamos novamente frequentar a pensão de D. Elisa, conversar com os hóspedes, saber quem chegava e quem saía, sem necessidade de falar baixo nem de nos esconder. (VEIGA, 1977, p.17).

A conversa procurava deixar de fora os efeitos da interferência que vinha, agora, também do outro lado dos limites da cidade. Contudo, os dilemas pressionaram que os moradores tomassem posições antes impensadas na comunidade. Como reação à situação, cada um começou a fazer suas próprias

escolhas. A experiência cotidiana, familiar, as relações marcadas por uma moral comunitária estariam marcadas deste momento em diante pelos efeitos daquilo que vinha do outro lado das fronteiras: o barulho, os clarões, o sumiço dos amigos; as relações de lucro, exploração, propriedade.

O narrador recupera o caso de Geraldo Magela, o caminhoneiro que fazia a importante ligação entre a comunidade e outros lugares.

Geraldo sempre fora amigo de todos, deixava a meninada subir no caminhão, trazia encomendas para todo mundo [...] Mas não levamos muito tempo para descobrir que Geraldo também era agora do outro lado. Ele que fora trabalhador e prestativo, sempre preocupado em poupar a mãe [...] agora ficava horas no bilhar jogando ou bebendo cerveja e zombando dos pexotes. [...] Foi mais ou menos nessa época que D. Ritinha apareceu lá em casa para desabafar com mamãe. Começou rodeando, falando nas mudanças que estava havendo em toda parte, e entrou no capítulo do procedimento dos filhos quando crescem. [...] – Os antigos diziam que filho criado, trabalho dobrado. – Muito certo, D. Teresa. Veja o meu Geraldo. Um rapaz bem criado, inveja de muitas mães; de repente esquece tudo o que eu o pai lhe ensinamos. [...] Quando minha mãe começou a chorar também, eu fiquei meio encabulado e saí sem destino. (VEIGA, 1977, p. 18-19).

Do mesmo modo, a versão reificadora das relações marcadas pela propriedade afetaram, aos olhos do narrador, os adultos em relação à hierarquia de valores sobre a vida e a morte. Os primeiros indícios são oferecidos pelo próprio Geraldo Magela:

Ao passar pelo chafariz encontrei Geraldo divertindo-se com um gato que havia jogado dentro do tanque. O bichinho esgoelava e pelejava para sair, e cada vez que ia chegando à beirada Geraldo cercava e dava-lhe um papelote na orelha. Fiquei olhando, com medo de salvar o pobrezinho e ter de brigar com Geraldo. (VEIGA, 1977, p.20).

Aos poucos, a lista de índices recolhidos pelo narrador, passa a agregar outras cenas que denotam mudanças no valor da vida e da morte, como também cerceavam o acesso aos espaços da comunidade em prol da segurança pessoal e da família. O narrador foi proibido pela mãe – e todas as crianças estavam passando pelo mesmo – de ir além das fronteiras próximas

da comunidade, e tais cerceamentos se intensificavam proporcionalmente às aparições da tecnologia em sua versão monstruosa, insólita, que se incorporavam ao espaço da pequena cidade: “Geraldo [...] quando aparecia na cidade era guiando uns caminhões enormes, de um tipo que ainda não tínhamos visto, e sempre com uns sujeitos esquisitos na boleia”. (VEIGA,1977, p.20).

Gradualmente, a experiência humanizadora, marca da herança cultural, passa a não encontrar condições de continuar existindo demarcando a relação, torna-se tênue, esfacela-se engolida pelas fissuras abertas no plano que todos julgavam conhecer. Desde este momento, o conto parece descarnar traços do humano que não haviam sido notados antes pela comunidade. Traços de reificação, de monstruosidade que causam inquietude e medo aparecem em Geraldo Magela (“quando os caminhões paravam em alguma casa de comércio e nós fazíamos grupos de longe para olhar, Geraldo ficava na frente fazendo palhaçadas para nos provocar” (VEIGA,1977, p.21), em Estêvão “[...] o caminhão roncou na subida da ponte levando os estrangeiros na boleia e o carpinteiro Estêvão atrás, em cima da carga.” (VEIGA,1977, p.17). Também traços monstruosos nos homens que os acompanhavam:

[...] uns homens muito altos e vermelhos, os braços muito cabeludos aparecendo por fora da manga curta da camisa. Ficavam olhando para tudo com olhos espantados, entortavam o pescoço até o último grau para olhar a gente [...]. (VEIGA,1977, p.21).

A vida continuaria seguindo, mas nunca do mesmo modo. Outras disposições ensejam práticas que individualizavam gradualmente. A observação dos habitantes mais antigos faz perceber ao narrador que todos se manifestavam assustados, mais quietos, mais trancados em seus refúgios. Estavam perdidas as condições de agenciamento, de coletividade, de comunidade, de saber o rumo das coisas.

O narrador acompanha a comunidade e vê destruídas as relações de pertencimento por artimanhas de poder sobre a cultura tradicional, tanto por aqueles que vinham de fora, quanto pelos habitantes do lugar que agora agiam individualmente. A chácara de Estêvão que havia sido vendida aos

estrangeiros, local antes muito conhecido e acessado pelas crianças para pescarem e caçarem, ganhou cerca e vigilância armada (VEIGA, 1977, p.20); atravessar a rua exigia perícia para proteger a própria vida (VEIGA, 1977, p.23); tornou-se necessário dormir de sapatos e vestimentas para correr quando necessário fugir do fogo (VEIGA, 1977, p.23). O narrador menino tem a impressão de que havia pessoas cuja ocupação era unicamente perturbar o sossego, “com que fim não sei.” (VEIGA, 1977, p.23).

O narrador relata ao longo do conto as modificações da comunidade até que sucumbisse o seu sentido. Conta sobre a modificação da experiência, da sua modulação pelo silêncio, a princípio do casal de estrangeiros que ignoravam as indagações de todos, chegando até o silêncio sem palavras, incapaz de oferecer continente à angústia de cada um. A vida passa a ser marcada pelo medo, espanto, pelos desacordos, pela traição dos amigos, pelo ronco das máquinas, pelo silêncio sem palavras de quem não se sentiu convocado pelo outro lado, mas permaneceu resistindo isoladamente. Acabam as reuniões e as conversas entre os habitantes da cidade. Isto fica claro quando o fogo aparece brotar do chão.

O espaço ganha priorização na análise devido ao tratamento dado ao encontro entre o elemento local com o elemento vindo de fora, no conto. Numa incisão cada vez mais lacerante, a instalação de objetos no espaço fez descarnar os desníveis, as fissuras no espaço antes não percebidas, provenientes das estruturas sociais mais complexas.

O confronto se dá exatamente pela inserção de elementos vindos de fora no espaço tão conhecido de todos. O que é do lugar sofre - a sua cartografia, o modo de trabalho no campo ou no pequeno comércio e serviços, e mesmo as instituições (igreja, fórum, delegacia de polícia) – assim que fincados, sem consulta ou consentimento, os objetos turbulentos: ao lado das grandes caixas fechadas e instrumentos cobertos por grossa lona que atrapalhavam a passagem na pensão de D. Elisa, caminhões enormes e motocicletas vermelhas vindos do outro lado passaram a compor o espaço do vilarejo.

Um belo dia chegaram os caminhões. Chegaram de madrugada, e eram tantos que nem pudemos conta-los. [...]

Atravessaram a cidade sem parar, descendo cautelosamente as ladeiras, sacudindo as paredes das casas nas ruas estreitas [...]. (VEIGA, 1977, p.20).

Mesmo os ruídos irradiavam ondas que destruíam os objetos tradicionais:

Daí por diante não tivemos mais sossego. Desde que amanhecia até que anoitecia eram aqueles estrondos atrás do morro, tão fortes que chegavam a chacoalhar as panelas nas cozinhas apesar da distância, nas paredes não ficou um espelho inteiro [...]. (VEIGA, 1977, p.20).

Os espelhos foram destruídos: os habitantes passaram a não ver a sua imagem identificada com a própria cidade, dada à invasão vinda de fora. O que vem de fora possui grandes proporções (“Então a gente olhava para os lados da chácara e via um enorme clarão no céu, como o de uma queimada vista de longe[...]” (VEIGA, 1977, p.21), é tecnológico e veloz, (“Entravam e saíam como foguetes, montados em suas motocicletas vermelhas[...]”. (VEIGA, 1977, p.22), emite sons estrondosos. Tudo isso atravessou a densidade do plano, modificando-o.

Na mesma proporção das máquinas, os homens vindos de fora dão a entender a descomunal diferença:

[...] e estava tentando alargar a fenda [da caixa no corredor da pensão] quando senti o corredor escurecer. Pensei que fosse a passagem de uma nuvem [...] foi uma mão pesada agarrando-me pelo pescoço e jogando-me contra a parede. O puxão foi tão forte que eu bati com a cabeça do lado esquerdo [...]. (VEIGA, 1977, p.14).

Na mesma proporção, o que vem de fora é usurpador em relação às pessoas do lugar. Aos poucos o barulho e tudo o que se supunha passou a compor a Companhia, enfim instalada atrás do morro, mas longe do olhar de todos da cidade. Passa a oferecer trabalho e contratar funcionários entre os habitantes. É como se o mundo em reverso avançasse sobre o mundo em anverso, voraz.

Como ninguém estava preparado para aquilo, ficaram todos ali apalermados, se entreolhando calados. Quando alguém lembrou de pedir explicações sobre as atividades da Companhia, Geraldo já ia longe na motocicleta vermelha. [...] Já no segundo dia, os caminhões vieram buscá-los, e foi a última vez que os vimos como amigos: quando começaram novamente a aparecer na cidade, ninguém os reconhecia mais. (VEIGA, 1977, p.22).

Cada relacionamento novo gerado na tensão entre o local e o que vem de fora, deste ponto em diante, em razão do desrespeito e do comportamento usurpador, faz notar que os habitantes passam ao estatuto de mercadoria, tanto quanto modifica a natureza dos objetos tradicionais que sobraram⁶².

Instala-se aos olhos de um narrador-personagem e de uma comunidade atônitos, que não obtém uma resposta sequer às suas indagações, práticas de usurpação pelos estrangeiros que, de um jeito ou outro, lançam mão do que querem:

Pois não é que Estêvão achou de vender a chácara para aqueles dois, num negócio feito em surdina? Meu pai disse que o procedimento dele não tinha explicação, nem pela lógica nem pela moral. [...] Estêvão respondeu com estupidez, disse que fez o negócio porque a chácara era dele [...] depois, vendo o espanto de meu pai, seu amigo de tanto tempo [...] disse:-Vendi porque não tive outro caminho, Maneco. Não tive outro caminho. (VEIGA, 1977, p.16).

[Os homens vermelhos] paravam no botequim ou no armazém e metiam caixas e mais caixas de cerveja para dentro do caminhão [aquele antigo e conhecido caminhão de Geraldo Magela], latas grandes de bolacha, caixotes de cigarros. Uma vez levaram todo o sortimento de cigarros da praça e os fumantes tiveram que picar fumo e enrolar palha durante quase um mês. (VEIGA, 1977, p.21).

A influência do que vem de fora, fincando no lugar seus objetos turbulentos e remodelando os objetos há muito conhecidos com este sentido, mais do que outra coisa, abala a convicção de que a vida fosse capaz de seguir.

⁶² Pensamos que vale refazer a citação de trecho exemplar: “[...] o caminhão de Geraldo Magela [o mesmo que levou o narrador e os meninos muitas vezes para passeios e brincadeiras] roncou na subida da ponte levando os estrangeiros na boleia e o carpinteiro Estêvão [amigo de infância de seu pai] atrás, em cima da carga.” (VEIGA, 1977, p.17).

Os antigos amigos que haviam se tornado funcionários da Companhia, sem qualquer sanção íntima entravam sem o menor respeito no vilarejo como foguetes montados em suas motocicletas vermelhas. Contribuíam para exacerbar a tensão ao seu limite.

Essas máquinas eram uma verdadeira praga. Ninguém podia sair à rua sem precaução de levar uma vara bem forte com um ferrão na ponta para se defender dos motociclistas, que pareciam se divertir atropelando pessoas distraídas. Nem os cachorros andavam mais em sossego, quase todos os dias a Intendência recolhia corpos de cachorros estralçados. E quanta gente morreu embaixo da roda da motocicleta! (VEIGA, 1977, p.23).

Aos poucos, a vida cotidiana tradicional, passa a demonstrar as fissuras e a clivagem. Havia algo clandestino, mas adormecido. De dentro da terra irrompe o perigo:

[...] as nossas casas deram para pegar fogo sem nenhum motivo aparente. Primeiro era um aquecimento repentino, os moradores começavam a suar, todos os objetos de metal queimavam quem os tocasse, e do chão ia minando um fumaceiro com um chiado tão forte que até assoviava. [...] Ouvia-se um estouro abafado, e num instante a casa era uma fogueira. Tudo acontecia tão depressa que em muitos casos os moradores não tinham tempo de fugir. (VEIGA, 1977, p.23-24).

A vida ganha outro sentido aos olhos do narrador, torna-se algo destituído de valor e os habitantes do vilarejo gradualmente são soterrados por camadas de relações remodeladas como um terreno que tem sua terra revolvida para acomodar melhor outros sedimentos.

Depois de cada incêndio aparecia na cidade uma comissão de funcionários da Companhia, remexia nas cinzas, cheirava uma coisa e outra, tomava notas, recolhia fragmentos de material sapecado, com certeza para examiná-los em microscópios. Pelo destino dos moradores não mostravam o menor interesse. Para não perder tempo em casos de emergência, passamos a dormir vestidos e calçados. (VEIGA, 1977, p. 24).

A impressão que se tinha era de haver pessoas ocupadas unicamente em perturbar o nosso sossego, com que fim não

sei. Ainda bem não havíamos tomado fôlego de um susto, outro artifício era aplicado contra nós. Mas não havendo motivo para tanta perseguição, também podia ser que os responsáveis pelas nossas aflições nem estivessem pensando em nós, mas apenas cuidado de seu trabalho. (VEIGA, 1977, p.23).

E de novo, de dentro da terra, irrompem os sinais que indicavam que seu relevo tinha reentrâncias:

[...] nós é que estávamos atrapalhando, como um formigueiro que brota num caminho onde alguém tem que passar e não pode se desviar. Depois do estrago é que vinha a curiosidade de ver como é que estávamos resistindo. (VEIGA, 1977, p.23).

A inversão se completa e enseja a fuga, uma linha de fuga. Funciona para isso, rumo ao desfecho, o recurso à ação de um personagem específico, o único que não cedeu seu estatuto de gente do lugar: o pai do narrador. O menino acompanha as ações do pai ao longo do desenrolar dos acontecimentos desde a chegada dos estrangeiros à cidade como o único personagem em posição de resistência.

As atitudes do pai e as reações dos estrangeiros parecem funcionar, para o menino, como a denúncia de que estava em curso uma mudança na natureza das relações. Sob a mira do olhar infantil, a vida demonstrava que seguiria, mas começava a dar pistas de que não poderia ser do mesmo modo. As ações do pai, vistas do plano infantil, por sua vez, demonstram que teria de escolher como se relacionaria com tudo isso: aliar-se ao dominador ou aceitar a dominação e adaptar-se, para continuar vivendo? Porém, seu pai oferecia uma terceira alternativa: a resistência.

A partir da instalação dos eventos insólitos, gradualmente, a experiência se tornou marcada pelo silenciamento, e também a resistência passou a ser marcada pela ação individual. As mudanças nas relações de força entre os habitantes do lugar e os estrangeiros, mediadas pela interferência de práticas de exploração e usurpação como também a chegada de objetos estranhos com os quais a comunidade passa a conviver, modula a experiência dentro das fronteiras demarcadas pelo morro e pela ponte sobre o rio. Entretanto, a experiência manifesta certos limites, subjetivos, em torno do par

experiência-silêncio em pleno embate com o par experiência-silenciamento. Se se torna cada vez mais clara a divisão entre “nós” e “eles” desde os momentos iniciais do conto, a alternância das pessoas do verbo na narração permite verificar outra modulação, representando a intensificação da tensão e como o espaço sucumbe e se reorganiza a partir daquilo que provém do outro lado.

Com o desenrolar das coisas, o menino ratifica as posições nas novas bases sociais entre “nós” - “[...] que podíamos ainda resistir, podíamos olhar para os lados da usina e apertar os dentes com ódio” embora em alguns dias “só nos restava o medo e o desânimo” (VEIGA,1977,p.26) ou “rezar e tomar calmante” (VEIGA,1977,p.21) –, “eles” – os do outro lado e aqueles antigos moradores transformados em monstros de motocicleta vermelha – e seu pai representando a esperança, que “por menor que seja, é uma grande força.” (VEIGA,1977, p.25)

A fuga do narrador após descobrir a dinamite enterrada no quintal para a ação de resistência e, na noite seguinte, o assassinato de seu pai, envolto em uma atmosfera de silenciamento e segredo, em que não participa como antes do desenrolar dos eventos e da tomada de decisões, ao contrário de indicar o total esfacelamento da vida e a sua reificação, enfim, pela tecnologia invasora e pela propriedade, ratifica que a cidade continuará existindo, mas marcada pelos efeitos de tudo o que foi vivido desde a chegada dos estrangeiros.

Dito de outro modo, o espaço da comunidade representado na pessoa do verbo “nós” gradualmente é invadido, finalmente sucumbindo como espaço tomado por “eles”. A resistência, porém, era pontuada pela esperança de manter a identidade: “eu”, calcada, do ponto de vista formal, nos recursos empregados na narração.

O espaço de resistência instalado pelo pai em uma das reentrâncias que se fizeram notar no plano, aos olhos do narrador, mantinha uma linha fronteira muito tênue com tudo o mais, mas funcionava como o único continente à angústia e à perspectiva.

Não em lembro de outro dia tão triste. Uma neblina cinzenta tinha baixado sobre a cidade, cobrindo tudo com aquele

orvalho de cal. As galinhas empoleiradas nos muros, nos galhos baixos dos cafezeiros, ou encolhidas debaixo da escada do quintal, pareciam aguardar tristes notícias, ou lamentar por nós algum acontecimento que só elas sabiam por enquanto. Em frente a nossa janela de vez em quando passava uma pessoa, as mãos roxas de frio segurando o guarda-chuva, ou um menino em serviço de recado, protegendo-se com um saco de estopa na cabeça. E nos quintais molhados os sabiás não paravam de cantar. (VEIGA, 1977, p. 26).

A morte do pai com a “barriga celada no meio pelas rodas de uma motocicleta” (VEIGA, 1977, p.26), apesar do feito em um dia que um “orvalho de cal” baixava sobre a cidade; em um dia cuja tristeza nunca seria superada por outras tristezas, em que restava o desânimo e o medo - em plena instalação de uma experiência mediada pelo triunfo do silenciamento -, a fuga do narrador e de sua mãe não representa a deserção ou o fracasso ratificado pela miséria – já que tiveram que vender tudo em troca de duas passagens-, mas a escolha de continuar resistindo. Como um modo de revide:

Em dias de sol nós ainda podíamos resistir, podíamos olhar para os lados da usina de apertar os dentes com ódio, e assim mostrar que ainda não havíamos nos entregado; mas num dia molhado como aquele só nos restava o medo e o desânimo. (VEIGA, 1977, p. 26).

Na escrita refinada de José J. Veiga, em “Usina Atrás do Morro”, as relações torvelinhas entre literatura e contexto demonstram que o dado social plasmado na ficção vem à tona, denota a interferência do estranho e do estrangeiro, dos técnicos, da tecnologia e do capital, que em um registro insólito se impõe nas relações de vizinhança e de companheirismo dos habitantes da pequena cidade, cuja experiência padece desse encontro descarnando as relações entre sórito e insólito como parte da vida. O dado social trabalhado artisticamente assenta seu valor estético na composição de uma narrativa tensa e intensamente mediada pela experiência de cada personagem, sob o olhar do narrador.

Nesta relação constitui-se a resistência como um espaço entremeado, que aparece nas fissuras, reentrâncias e desníveis entre as fronteiras do tradicional e do novo, do rudimentar e do tecnológico, da vida e da morte. Um

tênue limiar no qual pode sobreviver e “assim demonstrar que ainda não tínhamos nos entregado.” (VEIGA, 1977, p.26). Há algo de aprendido aqui, uma aprendizagem clandestina, apenas compartilhada entre o narrador e o leitor, pois “em dias de sol nós ainda podíamos resistir”.

Consideramos, após a análise realizada, o conto em tela na mesma linha de “Fronteira” que apresenta o mundo em reverso em oposição ao mundo em anverso. As das linhas de força do conto se entrelaçam, derrubando a noção de limite que se atravessa como a única definição do espaço fronteiro. Aqui é flagrante na ação do pai do narrador o entrelaçamento entre o a resistência que invade o terreno da opressão, quando ele resiste aos grupos de vizinhos espalhadores de boato ou daqueles que sucumbem à submissão.

O limiar fronteiro (ALVES-BEZERRA, 2008, p. 21) se vislumbra porque o pai do narrador transita naquele que construiu: a resistência. Também, em momentos de invasão explicitada na entrada dos caminhões imensos, motocicletas vermelhas homens desconfigurados por terem se contaminado com o contato atrás do morro.

Contudo, o pai do menino que assume desde o início o relato, não teve tempo para distanciar-se do acontecimento vivo, refletir a respeito e estabelecer o relato. Assim, não temos mais que suposições de seu filho sobre suas ações. O menino-narrador, entretanto, consegue angariar as condições de constituir o relato no momento vivido, triste, “cinza” do desfecho da história do seu pai.

Ao lado desse movimento, temos o espaço contíguo, que indica a opção por Veiga em justaposição do mundo em reverso sem perder de vista o mundo em anverso (SARTRE, 2005, p.140). Estamos, novamente, diante de um narrador que sai de seu lugar, sai de sua cidade.

Em “Usina Atrás do Morro” e “Fronteira”, todo o funcionamento do narrador em primeira pessoa, status que angariou por ter conseguido fazer funcionar o jogo entre *experiencing self* e *narrative self* (STANZEL, 1971, p.61) se dá mediado pela clandestinidade (TONUS, 2015, p. 145).

3.2- “OS DO OUTRO LADO” OU O MUNDO EM REVERSO

“Os do Outro Lado” foi escrito com a atmosfera de tensão característica de outros contos, como “Fronteira”, por exemplo. Apresenta, porém, diferenças em relação ao tratamento dado ao espaço. Se em “Fronteira”, o espaço é restrito à estrada e, por sua vez, o tempo ao percurso infundável de idas e vindas, e todas as transformações se dão ali, agora temos um espaço aberto e o tempo mediado pela memória do narrador. Agora, o mundo em sua totalidade não demonstra outra lógica. Há um fora que se enuncia na última cena do conto, do mesmo modo no final de “Usina” e “Fronteira”, “Tia Zi” e “Ilha” como veremos, mas aqui apenas suposição distante, nunca vislumbrado pelo narrador – antes dos eventos que serão narrados. Paradoxalmente, encontramos um mundo organizado segundo a arquitetura de labirinto, que impõe limites territoriais ao narrador.

Com espaço aberto queremos nos referir a inúmeras interferências realizadas pelos personagens no desenvolvimento do conto segundo encaixes sucessivos – o mendigo, o guarda da casa do Consul, o seu irmão Domício, o investigador, a irmã de Benigninho que modificam a relação do narrador com os objetos, do mesmo modo o valor das distâncias e interferem em seu percurso. O termo poderia remeter ao sentido comum, criticado por Umberto Eco, e indicar a polissemia, as várias possibilidades de leitura de um objeto estético (no caso aqui, de um elemento da narrativa, qual seja, o espaço). Entretanto, não consideramos produtivo este sentido comum. Procuraremos explicitar, em outra direção, que o espaço em “Os do Outro Lado” é aberto por se tratar de um recurso expressivo que permite a um rol de personagens entrarem e saírem da cena central do relato sem necessariamente participar do desenvolvimento da trama mais que em um instante. Estes personagens se tornam objetos e justificam-se para sustentar a atmosfera, materializar a ambientação, não incidem no desenvolvimento do conflito.

Estudaremos também a diferença na utilização dos elementos da literatura fantástica que se apresentam. Não se trata de um traço novo na fortuna crítica da obra contística veigueana, contudo as marcas em “Os do Outro Lado” denotam uma mudança na abordagem.

Trata-se do relato de memória, feito em primeira pessoa, sobre como um menino tomou conhecimento da existência de uma grande casa vermelha, espantosamente nunca vista até então, embora sempre estivesse naquele lugar, e os acontecimentos que acompanharam a descoberta. O narrador optou em organizar uma espécie de introdução no conto, mais extensa que uma abertura, história encaixada: um preâmbulo. Cumpre a função de estabelecer o espaço bastante abrangente e a atmosfera insólita que acolherão os acontecimentos narrados. De algum modo também prenuncia que estes limites possuem um centro.

Depois de lembrar-se com detalhes da “grande casa vermelha”, o narrador vê-se criança cumprindo uma ordem – levar o prato de jabuticabas à casa de amigos, respeitando duas cláusulas, quais sejam, não retirar as mãos de debaixo do prato e jamais, sob hipótese alguma, deixar uma sequer ir ao chão - sob pena de que algo incomensuravelmente tenebroso pudesse vir a abater-se sobre o mundo. O temor impregnou sua percepção infantil e marcou todas as decisões que tomou com o prato de roliças jabuticabas: comer algumas, insistir para entrar na casa onde descobriu que não era esperado, passar pela cerca mesmo rasgando as roupas e as pernas no arame farpado. Certamente, o pior aconteceria caso não cumprisse a responsabilidade da qual outros o incumbiram. A tarefa, que não desejava fazer, nem pensava em devolvê-la ou recusá-la.

Apesar de irritado, tudo estava transcorrendo normalmente. Destaca-se a natureza ambígua do que o acometia: “ele sabia” da terrível e nefasta consequência que se abateria sobre o mundo caso uma única jabuticaba fosse ao chão, o que tornou a tarefa naturalmente sua. Contudo ignora o teor deste mal. Enquanto o menino transportava “o prato com muito cuidado porque estava cheio de derramar, a caminhada era muito difícil por causa das falhas no calçamento, das ladeiras a subir e descer”, nada parecia inusitado, pois “ele sabia”: estava “aguentando nas mãos a mola que impede o mundo de desmanchar-se” (VEIGA, 1977, p.52).

Apesar do cansaço, o fato de não poder retirar as mãos do prato durante o percurso que parecia longo o que chamou sua atenção e intensificou a irritação. Quando chegou a casa dos amigos, tornou-se óbvio que não era

bem-vindo ou esperado. Ninguém atendeu à porta e quando já estava retornando, viu apenas “uma meia cara na janela”. Insistiu e acabou arranjando um jeito de entrar pela cerca de arame farpado, para alcançar uma porta dos fundos. Toda a dificuldade imposta para entrar na casa dos amigos que receberiam o prato de jabuticabas se devia ao perigo que representava qualquer gesto contemplativo, mesmo sem intenção, para aqueles que vinham do outro lado. O narrador nunca saberá por que sempre se dava daquela maneira.

[...] só me recordo como coisa normal e aceita, que os entes que moravam lá não eram para ser frequentados ou recebidos. Se acontecia-nos encontrar um deles, virávamos o rosto para o outro lado, ou corríamos caso ele viesse nos falar. (VEIGA, 1977, p.52).

Passar para o outro lado da cerca, entrar, significou mais resignação e sacrifício: “passei rasgando a roupa e as pernas, mas não havia outro jeito porque as mãos estavam ainda ocupadas.” (VEIGA, 1977, p.53). Depois de várias horas preso na casa dos amigos que aparentemente não desejavam receber o prato de jabuticabas trazido com esforço descomunal, instalou-se a zanga, ampliada por não conseguir livrar-se, como convinha, das jabuticabas.

Na cozinha cheia de gente, ninguém quis tomar-me o prato [...] quando eu me dirigia a um, esperando que me socorresse, ele disfarçava, fingia uma ocupação ou iniciava uma conversa animada com outro. (VEIGA, 1977, p.53).

Livrar-se das jabuticabas quase se torna um desafio maior que trazê-las. Não pelos objetos encontrados, que ocupavam o lugar onde deveria ser posto o prato com as frutas, mas, de novo porque a tarefa demonstrava-se como cumprimento de uma ordem e seu sentido encerrava-se apenas nisto.

[...] procurei um canto protegido onde pudesse deixar o prato sem o perigo de que o pisassem, mas não tive melhor sorte: num canto havia um jabuti encolhido em sua casca, em outro um formigueiro em atividade, em outro uma arara roía um gomo de cana em cima de um tamborete, e o último canto era ocupado por um enorme forno de tijolos. Afastei com o prato a tábua que tampava o forno, enxotei uma galinha que fizera

ninho lá dentro e escondi lá o prato de jabuticabas. (VEIGA,1973, p.53).

A espécie de preâmbulo que abre o conto oportunizou ao menino narrador que agregasse mais informação sobre o costume: existiam os do outro lado e havia uma maneira específica e tácita de relacionar-se com eles, cujo aprendizado estava sendo vivido a duras penas pelo menino na ocasião da entrega do prato de jabuticabas. A informação nova torna-se elemento significativo para ampliar a atmosfera insólita: se os objetos e comportamentos dos personagens funcionavam dentro do previsto e sabido por todos, o clima de espanto fazia parte do sentido prático, ou seja, das disposições internalizadas dos *modus operandi*, algo que um menino necessariamente, teria de aprender. Isso fica explicitado na sequência. Os adultos dão ao menino justificativa para aquela quase desfeita: era o dia da saída do pessoal do outro lado.

Olhei em volta e notei que todas as casas da rua estavam sendo fechadas apressadamente, janela e portas se batiam, ferrolhos rangiam, crianças eram arrastadas para dentro aos solavancos iam chorando, de mãozinhas estendidas para os brinquedos que deixavam atrás. Não compreendi a razão de tanto nervosismo, a rua estava aparentemente calma. (VEIGA, 1977, p. 53).

Passou a zanga porque a informação dada pareceu atribuir sentido – demonstrando que era mesmo o momento de um menino ver esses acontecimentos, diferentemente dos pequenos que se debatiam pelos seus brinquedos abandonados. Prestando atenção nas conversas das pessoas em volta, que não lhe dirigiram a palavra mas o mantiveram ali, ao alcance, pode descobrir o que estava acontecendo.

[...]Eles saíam uma vez por mês, ou por ano, e era preciso evitá-los a todo custo. [...] Não passava pela cabeça de ninguém a idéia de desafiar a proibição, de acabar com o inconveniente de se esconder. Era assim e tinha de ser assim, ninguém perguntava o por que. (VEIGA, 1977, p. 54). Mantida a grafia original.

Assim, no “desfecho” do preâmbulo, através do estilo indireto livre, a narração deixa claro que o menino acaba tomando para si a crença dos demais e continua a sina de cumprir as tarefas dadas pelos adultos.

Havia um elemento em especial, que inexplicavelmente nunca tinha sido notado por ele, e assim permanece até novos acontecimentos.

Lembro-me de tudo isso mas não me lembro da casa vermelha anteriormente aos acontecimentos que vou relatar. (VEIGA, 1977, p.52).

Também ninguém perguntava por que a casa vermelha, sendo tão diferente das outras, não sobressaía, não atraía gente para admirá-la, nem mesmo era vista por quem passasse na rua. Quanto a mim, eu a vi por acaso. (VEIGA, 1977, p.54)

Como um encaixe, os acontecimentos tratados no preâmbulo funcionam para desvelar uma espécie de labirinto, no qual narrador e personagens circulam. Em nenhum momento há referência explícita a esta arquitetura, mas a casa vermelha aparece como centro de todos os percursos, em direções e distâncias variadas. No preâmbulo ainda não pode ser vista pelo narrador, contudo. Por mais que o narrador ande no longo percurso até a casa de amigos, não verifica a sua existência, mas de mulheres, crianças, calçadas largas e cercas. O centro dos acontecimentos é a história encaixada no entorno de uma ausência.

Apoiamo-nos no fato, digno de nota, que a descrição da casa abre o conto:

A casa era grande e alta, de tijolos vermelhos, talvez a mais alta do lugar. Ficava atrás de uma cerca de taquara coberta de melões-de-são-caetano. Mas sendo tão grande, tão alta e de cor tão viva, e a cerca não tendo mais que a altura de um homem médio, nunca pude compreender por que não era vista da rua. Desde que me entendo, eu passava por lá todos os dias, para cima e para baixo, lembro-me bem da cerca inclinada aqui e ali ao peso da folhagem, a rua de largura exagerada, o capim crescendo nas fendas da calçada, e no meio da rua os riscos paralelos das rodas dos carros, cortados fundo na terra vermelha. (VEIGA, 1977, p. 51).

O ar imponente da casa ganha ares de eloquência no preâmbulo, mas contudo, luta contra a grandiosidade que enuncia. Diante da grandiosidade, o objeto se torna inexistente. Ao mesmo tempo atua, afasta a todos impondo sua

incidência nas vidas dos transeuntes e moradores. Mostrando seu poder, sua centralidade pois é ponto de referência, embora completamente invisível aos olhos do narrador.

Lembro-me do barranco alto que havia do outro lado, as casinhas equilibradas lá em cima entre mangueiras e abacateiros, as frutas que caíam na rua e que ninguém apanhava, até olhava com certo receio a roupa estendida na cerca de arame [...]. (VEIGA, 1977, p.52).

Ao lado de árvores de porte, a calçada e a rua eram de largura exagerada, mas as frutas, grandes, espalhadas (pois, ninguém limpava a calçada como indicava o capim nas suas fendas), não eram tocadas.

Vê-se que a grande casa vermelha é ladeada o narrador vê as casinhas de casas simplórias, denotadas através dos sons, produzidos pelo trabalho de quem vive nelas:

[...] as pancadas permanentes que vinham de lá, como se a única ocupação daquela gente fosse remedar panelas e tachos, num serviço que nunca acabava. De vez em quando um cachorro latia sem muito entusiasmo e logo se calava como se estivesse apenas cumprindo uma obrigação. (VEIGA, 1977, p.52).

Do mesmo modo que os habitantes das casinhas e os cães, o narrador também conhece suas responsabilidades e cumpre a tarefa de levar as jabuticabas com a mesma resignação:

Quem me advertira? Quem me ameaçara? Não me lembro de advertência nem de ameaça, eu tinha uma ciência conformada, eu o sabia desde sempre, talvez mesmo antes de ter nascido. Era qualquer coisa a que o pessoal do outro lado não estava alheio. (VEIGA, 1977, p. 52).

O título do conto parece ganhar a justificativa para a indefinição presente nele. Quem seriam “os do outro lado”, onipresentes e oniscientes, capazes de constatar qual a moralidade que pauta as ações do narrador? No preâmbulo, o traço de onipotência e onisciência daqueles do outro lado enuncia-se e participam da narrativa funciona como pressuposto até o final.

“Os do Outro Lado” é um conto com inúmeros lugares vazios, omissões e entrelugares, todos articulados labirinticamente em torno da casa vermelha, que permanece isolada ou invisível, banindo todos os seres. Por essa razão, sua descrição abre o conto e depois a narração faz a arquitetura imponente ganhar ares fugidios: é descrita com grandiosidade, mas não pode ser vista (a seguir veremos que essa interdição simplesmente desaparece sem maiores explicações, revelando a grandiosidade para depois torná-la simplória).

O narrador situa o seu encontro com todos os lugares apresentados e outros personagens em cenas que se sucedem, a partir dela. Mesmo quando não sabe de sua existência. Esta estratégia narrativa é perceptível porque o conto iniciado pela descrição não tem sua narrativa imobilizada diante de um quadro seguido por uma sucessão de outros, como em uma obra romântica. O grau de fragmentariedade das cenas que se sucedem à descrição da casa vermelha instala-a como parte da narração, nos caminhos sinuosos, cujas curvas têm a função de permitir o vislumbre de um horizonte incerto, sem escapar ao labirinto. Também personagens participam por alguns instantes: os moradores das casinhas penduradas no morro, os cães dos quais se escuta os latidos, as mães que brincam e depois fogem com seus filhos, os amigos que receberiam as jabuticabas e seus animais – cada um deles interferindo, abrindo um rasgo no espaço, unicamente para compor a ambientação. O narrador anda o tempo todo, cumprindo tarefas de menino, obediente embora indignado, sempre indo e vindo pelo mesmo percurso.

O conto do qual tratamos neste capítulo é o único do livro *Os Cavalinhos de Platiplanto* que possui um preâmbulo. Temos um relato no interior de outro relato. Para nós, o sentido de sua presença é apontar, em um conto que não se desenvolverá em torno de um conflito, o desdobramento da percepção do narrador em relação à casa vermelha como aquilo que conduz o segundo relato. Se podemos dizer deste modo, a história da casa vermelha entrecruza-se na história dos acontecimentos de quando o narrador a viu pela primeira vez.

A organização interna do preâmbulo propõe a descontinuidade como uma maneira de narrar. Explica-nos Eduardo Faria de Coutinho (1985) que a descontinuidade se relaciona com a fragmentação do tempo. No preâmbulo

temos a imprecisão temporal – aliás, que aparecerá posteriormente em todos os momentos do relato - das reminiscências nem sempre encadeadas em uma sequência lógica ou cronológica. “Lembro-me do barranco alto [...] (VEIGA, 1977, p. 52); “Lembro-me bem da cerca inclinada [...]” (VEIGA, 1977, p.52), “Não me lembro de ter andado do outro lado [...]” (VEIGA, 1977, p.52) “[...] fiquei sabendo que eles saíam uma vez por mês, ou por ano, e era preciso evitá-los a todo custo [...]” (VEIGA, 1977, p.54). O crítico de Cortázar indica que a descontinuidade é um dos processos narrativos baseados na “simultaneidade dos acontecimentos, no conceito de espacialização que tem substituído a noção tradicional do tempo histórico. (COUTINHO, 1985, p. 34). Podemos aplicar ao conto veigueano:

Cheguei suando e cansado, com os braços doloridos de câimbra, ansioso por passar o prato a outras mãos - mas encontrei a casa fechada. [...] Tudo inútil, ninguém veio atender. Olhei em volta e notei que todas as casas da rua estavam sendo fechadas apressadamente, janelas e portas se batiam, ferrolhos rangiam, crianças eram arrastadas para dentro aos solavancos [...]. Não compreendi a razão de tanto nervosismo, a rua estava aparentemente calma. (VEIGA, 1977, p. 53).

Principalmente, podemos através da simultaneidade de acontecimentos, perceber como o espaço se propõe aberto e inúmeros acontecimentos desconexos participam do relato sem mover-se como elementos de uma trama – algo que ficará mais frequente a seguir.

Antes, porém, importante evidenciar no caso da discussão apresentada por Coutinho sobre a descontinuidade em Cortázar, este processo nos textos do argentino vai ao limite da fragmentação e da simultaneidade, incluindo frases que iniciam com um foco narrativo e se encerram com outro. Um exemplo são os contos de *Todos os Fogos o Fogo* (1966). Verificamos em Veiga, porém, que deixa entrever que há fluxos de acontecimentos cuja simultaneidade deste modo se manifesta por todo o conto.

O preâmbulo também tem o papel de apoiar a construção da tensão (CORTÁZAR, 2013) no conto, voltada a colocar todas as ações, todas as tarefas a desempenhar, os comportamentos dos adultos em situação de suspeição, de

dúvida por parte da narração: em várias passagens o narrador manifesta-se espantado. O resultado é a aproximação da casa vermelha, torná-la visível, mas gradualmente, ao sabor das forças - que compõe a atmosfera. Para Coutinho,

o uso da descontinuidade impede que o leitor se evada e estabelece uma distância crítica entre ele e a obra [...] que torna o leitor consciente de que o que está lendo é ficção, mas ao mesmo tempo algo que tem muito a ver com a sua própria realidade”. (COUTINHO, 1985, p. 34).

“Vejo-me transportando o prato com muito cuidado [...]”: o preâmbulo é um sutil relato no qual tem como interlocutor de suas memórias o próprio leitor. Isto fica claro porque o preâmbulo é uma justificativa para o relato principal. É necessário afirmar a grandiosidade da casa vermelha ao lado do fato de nunca a ter notado, para que o conto provoque o leitor a duvidar. Selma Calasans Rodrigues (1985) em sua análise de *Cem Anos de Solidão*, de Gabriel Garcia Márquez que há processos narrativos em que o narrador deixa claro que há uma circularidade, de novo elemento espacial. E acrescenta a autora: “a finalidade é, portanto, *questionar*. Questionar a verdade da ficção [...]”. (CALAZANS, 1985, p. 48). No caso do conto “Os do Outro Lado”, o narrador-menino veigueano propõe uma narrativa dentro de outra narrativa para que o leitor questione os limites da sua própria realidade, através do modo como lida com a grandiosidade de um objeto, central para a diegese, mas invisível ou até mesmo inexistente.

Retomando o resumo após o preâmbulo, inicia-se o relato principal do narrador em primeira pessoa, como ele próprio o indica. Cumpria, como todos os dias, a tarefa de levar seu cavalo para tomar água no rio. Naquela tarde, em especial, uma borboleta amarela destacou-se do bando que esvoaçava sempre pela margem e aproximou-se tanto que convocou a atenção do narrador: há algo escrito nas suas asas. Havia uma mensagem escrita na asa de uma borboleta e não poderia ser para outro, mas para ele: “cheguei a ver uma ou outra palavra, no entanto, não consegui entender.” (VEIGA, 1977, p.54).

O narrador atravessa novamente uma cerca, quando a borboleta pousa por alguns instantes nela, indicando uma passagem aparentemente feita para

isso. Avança a perseguição fronteira adentro e não saberemos mais da borboleta. Isso deixa de ser mais importante para o narrador. Fez-se a ocasião para o primeiro vislumbre da casa vermelha pelo narrador, que se espanta:

[...] alcancei-a quando ela pousou na cerca e estendi a mão para apanhá-la; mas num salto gracioso ela voou para o outro lado. Havia uma abertura na cerca ao que parece feita justamente para servir de passagem. Abaixei-me para passar ... e foi então que vi aquela construção enorme, vermelha, imponente. Como fizeram isso aqui sem que eu soubesse? (VEIGA, 1977, p. 55).

Do modo como o narrador reinicia o conto, sugere proximidade, pertencimento da casa vermelha ao cenário no qual vivia: ele é que não havia notado. A cena sugere que, se ele é pego de surpresa e apenas quando passa pela cerca, não a teria avistado de longe, apesar da imponente e da cerca baixa.

Aproximou-se da casa no encalço da borboleta que, em nenhum momento, adquiriu maiores poderes ou velocidade extra, mas notadamente a mensagem que carregava “era importantíssima”. É interessante notar que esta perseguição foi para ele uma escolha, que implicou em não cumprir uma responsabilidade. Isto porque no caminho, lembrou que seu pai poderia saber como ajudá-lo, mas quando o encontrou não pode contar com ele:

Infelizmente não pude contar com a ajuda do meu velho, ele também tinha as suas dificuldades, em nada menores do que a minha. Parece que ele andara consertando a estaca de amarrar animais que havia em frente a nossa casa [...] mas não sei que jeito deu que conseguiu prender o pé entre a estaca e o buraco e ficou ali grudado. Com o esforço que deve ter feito para soltar-se, a estaca que era fina engrossou e cresceu, ficou mais alta do que a casa e mais grossa do que uma palmeira bojuda. Era evidente que não poderia contar com ele. Então entreguei-lhe o cabresto do cavalo e saí correndo atrás da borboleta, que positivamente me chamava. (VEIGA, 1977, p. 55).

Note-se: quando o narrador, por escolha própria, deixou de cumprir uma responsabilidade outorgada por uma autoridade, conseguiu ver a casa vermelha. O pai do narrador tinha suas responsabilidades e a escolha do filho foi devolver-lhe aquela que dividiu com ele. Um momento antes, quando a

borboleta se aproximou na beira do rio, o narrador informa que cuidar do cavalo era uma obrigação. “[...] meu pai esperava o cavalo e não gostava que eu demorasse.” (VEIGA, 1977, p. 54). Depois, escolheu arriscar-se. Talvez pudéssemos dizer: escolheu outro tipo de relação com o mundo, diferente do mundo hierárquico adulto.

Abruptamente, a casa vermelha pôde ser vista sem maiores exigências. A seguir, sem quaisquer rituais, obtém todas as informações sobre ela: o que era invisível agora parece nunca ter sido. Soube por um velho que se encontrava há muitos anos sentado à frente da casa vermelha – sem entrar, apenas esperando seu proprietário - que se tratava da residência do Consul de Belgartulia, um estrangeiro riquíssimo e caçador de tesouros que não se sabia por onde andava. O narrador aventura-se a entrar na casa “uma vez que as portas pareciam abertas e não havia nenhum vigia à vista.” (VEIGA, 1977, p.56). Consegue avançar pela área de recepção, inusitadamente inacabada. O narrador demonstra respeito quase sagrado, apesar da invasão.

Subi os degraus, amplos como escadaria de igreja, entrei pela porta do centro e achei-me num saguão já esse muito exíguo, apenas uma nesga entre a porta e um tabique de madeira coisa própria de construção em andamento. (VEIGA, 1977, p.56).

Deste ponto em diante, o menino vê-se frente a uma porta interna, pequena – para uma casa tão suntuosa –, estreita e fechada rudimentarmente com arame. Ao esticar a mão, novo impedimento. Antes que a alcançasse, a interrupção do gesto: soldados em batalha que passavam, invadiram e derrubaram a cerca. A fronteira entre a casa e o resto do mundo caiu.

A tensão volta a ganhar corpo, aceleram-se os acontecimentos, a atmosfera torna-se carregada de medo e angústia. Na sequência à queda da cerca, sem conseguir abrir a porta, sobreviver pareceu a única intenção do narrador. Muitas personagens entram e saem da cena: o velho sentado à porta da casa não é mais mencionado; misturado ao batalhão de soldados, o narrador é perseguido, quase enganado, por um investigador que quer vender-lhe uma caneta, mas salvo por seu irmão Domício; embrenha-se em um charco e descobre lugar de profundo silêncio que lhe permite colocar as ideias no lugar

pendurado de cabeça para baixo em uma goiabeira; antes que adormecesse nesta posição, assustou-se com um mendigo que tossia e cuspiu uma espécie de estopa suja muito resignado pois “quanto ao resto, ótima saúde”. Saiu pelo lamaçal de goiabas no chão e, sozinho, passou a caminhar mundo afora após aquele torvelinho de eventos até chegar em um lugar habitado, que reconhece na mesma hora e adentra sem impedimentos.

Caminhei muito tempo descendo e subindo vales, até dar em uma casa que reconheci imediatamente ser a casa do cônsul, mas vista do fundo. Era ocupada pela família de um Benigninho, meu companheiro de escola.” Parecia quase simplório, agora - sempre fora? – entrar na casa. Após todos os eventos, dificuldades e fuga, entrou sem a menor cerimônia desta vez na casa vermelha - ato que não mereceu dele uma palavra. Lá dentro, sem qualquer espanto ou mediação, informa ao leitor em tom displicente que lá habita a família de um “antigo” colega seu da escola. Quando adentra, a irmã não aparenta qualquer espanto ao ver o invasor. Ao contrário, ele parece esperado. “-Ah, que bom você aparecer – disse ela. – Estou incomodada com o Benigno. Você sabe onde ele anda? (VEIGA, 1977, p.59).

A irmã de seu amigo apenas o inquire sobre seu paradeiro e demonstra medo pelo que possa ter acontecido ao irmão. Em nada a espanta ver o narrador ali.

Sem entender como poderia responder, pois afinal não via Benigninho havia anos, encara a jovem voltada para ele ansiosa. Neste momento, ambos se assustam com um forte jorro de luz claríssima entrando pelas frestas do telhado e das paredes – frestas em uma casa grandiosa, suntuosa e de um homem rico. A jovem e o narrador surpreendem-se por verem conhecidos dentro de objetos flutuantes, em bolhas pelo céu, todos rindo, em direção ao outro lado. Note-se: o espanto se deve – ao fato de todos parecerem felizes não por serem pessoas dentro de bolhas de sabão flutuantes.

Encerra-se o conto com esta cena insólita, de pessoas aparentemente satisfeitas dentro de bolhas indo para onde ninguém gostaria de ir, rindo de contentamento para alguém que irá encontrar algo tão indesejado como aqueles que vivem do outro lado.

Você viu? Você viu? Não dói? – exclamou ela. Olhamos um para o outro como se tivéssemos acabado de fazer uma descoberta de enorme significação para o mundo, e falamos quase ao mesmo tempo: - Quanto medo sem motivo! Quanto medo sem motivo! (VEIGA, 1977, p.60).

O desfecho do conto não oferece pistas maiores, ao contrário retira as que supostamente teriam sido dadas no preâmbulo ou ao longo do conto ao leitor. Na verdade, o conto se desenvolve com uma turba de personagens e objetos adentrando a cena como se sempre estivessem ali, cujas histórias já haviam se iniciado e continuariam independentemente: apenas se cruzaram momentaneamente com a história do narrador. O encerramento é um corte. O narrador permanece lúcido, leva sustos com as aparições inesperadas, mas não parece ver-se enlouquecendo ou delirando. Muito ao contrário, toma decisões racionalmente, considerando as variáveis que incidem sobre aquilo que presencia e os desejos que vão tomando conta dele.

Considerando o aporte oferecido por Stanzel temos, assim, um narrador que lida com a distância em relação ao material narrado, produzindo aproximações e afastamentos em relação ao *experiencing self*, o que equivale dizer que faz valer “mudando o centro de apresentação do *experiencing self* para o *narrating self*” (STANZEL, 1972, p.62)⁶³. Nestes casos, como ocorre em “Os do Outro Lado”, outros personagens podem ocupar o centro da ação.

Contudo, o narrador procedeu a uma escolha: optou por retratar o mundo em reverso. Jean-Paul Sartre (1947) propõe a concepção do mundo em duas perspectivas narrativas distintas. A primeira, o mundo em anverso, retrataria cada objeto pertencente de modo a fazer valer o fim para o qual o meio foi criado, parte daquilo que, na maioria dos casos, segue previsível e consumível, racional e cientificamente comprovado. O fim é o atendimento às demandas de quem procedeu a esta ordenação, em última instância, o homem e sua cultura. A matéria de cada objeto, inclusive a do homem, permanece subjugada no mundo administrado, traço necessário a esta humanidade e às relações que a constrói.

⁶³ TRADUÇÃO LIVRE “mudando o centro de apresentação do *experiencing self* para o *narrating self*” (STANZEL, 1972, p.62)

A segunda concepção de mundo, para Sartre, ajudaria a compreender melhor o universo proposto por autores que estuda, como Maurice Blanchot em *Aminadab* e o universo artístico de Franz Kafka. No mundo em reverso, os objetos, inclusive o homem, rompem com a funcionalidade habitual ou simplesmente denotam não ter conhecimento dela. Contudo, o mundo não é o das fadas ou um maravilhoso paralelo. O procedimento não altera objetos, pois o mundo todo, inclusive o Homem precisa ser reconhecido em reverso através da sua funcionalidade.

Sartre utiliza-se do exemplo de uma cafeteria descrita em reverso.

[...] Eis uma porta, por exemplo: ela está aí, com suas dobradiças, seu trinco, sua fechadura. Está cuidadosamente trancada, como se protegesse algum tesouro. Consigo, após várias tentativas, obter sua chave, abro-a e percebo que ela dá para uma parede. Sento-me, peço um café-com-creme, o garçom me faz repetir três vezes o pedido e o repete ele mesmo para evitar qualquer risco de erro. Ele se precipita, transmite minha ordem a um segundo garçom que a anota num bloco e a transmite a um terceiro. Por fim um quarto volta e diz: “Aqui está”, colocando um tinteiro sobre minha mesa. “mas eu havia pedido um café-com-creme ...”, digo. “Pois bem, justamente.” (SARTRE, 2005, p.139-140).

No mundo em reverso, apesar da indignação do narrador, tais situações são comuns porque a intenção é, como dissemos, romper com as convenções do mundo racional da cultura, com a intenção de colocá-la *sub judice*. Temos que é esse o tom das situações que aparecem em “Os do Outro Lado”. No mundo em anverso, os objetos servem aos homens, eles próprios o fim, os proprietários, os administradores da cultura, os seus produtores – incluindo-se nesta lista, homens como objetos. Podemos dizer que, no mundo em anverso, quando há revolta dos fins, outros são constituídos, melhores, mais avançados tecnologicamente e retomam-se as relações perfeitamente inteligíveis. Em franco contraponto, no mundo em reverso, segundo Sartre, necessariamente fins e meios existem, entretanto, há uma revolta dos meios contra os fins, sistemática, ampla, envolvente, abrangente, inexorável – Sartre utiliza-se de termos como “maníaco e alucinante” - que abarca o mundo.

Nesse mundo não posso me deter por um só instante: todo meio me remete sem descanso ao fim fantasmagórico que o assombra e todo fim me reenvia ao meio fantasmagórico pelo qual eu poderia realizá-lo. Não posso pensar coisa alguma, a não ser por noções escorregadias e cintilantes que se desagregam sob meu olhar. (SARTRE, 2005, p. 140).

O mundo em reverso é insólito, sem lugar para descanso. Em “Os do Outro Lado” as cenas revelam a tensão no conto (CORTAZAR, 2013), uma espécie de travessia incessante em que a cada passo, os objetos solapam e não servem aos fins, principalmente, os homens não são fins, mas meios. De modo geral, considerando textos precursores como os de Kafka, Sartre observa aspectos recorrentes, que também nos ajudam a ler o conto de Veiga.

[...] seja que o objeto considerado se afirme ruidosamente como meio e nos mascare seu fim pela própria violência dessa afirmação, seja que ele remeta a um outro meio, este a um outro e assim por diante até o infinito, sem que jamais possamos descobrir o fim supremo, seja ainda que alguma interferência de meios pertencentes a séries independentes nos deixe uma imagem compósita e embaralhada de fins contraditórios. (SARTRE, 2005, p. 140).

No mundo em reverso de Veiga, em “Os do Outro Lado”, os objetos possuem prerrogativas próprias.

O leitor talvez seja acometido por perguntas: Quem eram os moradores das casinhas do barranco, para onde teria ido o seu irmão, que aconteceu com a guerrilha dos soldados? Ninguém, a não ser o narrador, se espanta em que uma casa invisível exista? Por que a inexorável dificuldade em acessar a casa simplesmente se dissipa? O que aconteceu com a mensagem da borboleta? Estas perguntas não parecem representar a mesma coisa para o narrador, porque ele não as coloca. Cada novo evento do numeroso rol que pontua a trajetória do narrador, suscita novas curiosidades para ele, apenas. Ao longo do conto, nenhuma delas é satisfeita e cada veio aberto parece ter continuado seu fluxo independente da reação do narrador.

De fato, conseguimos acompanhar o narrador, em suas experiências e instantes contemplativos, antever como se sente e, dentre os acontecimentos, o que o espanta. Contudo, o leitor não é bem sucedido em edificar teorias

lógico-explicativas sobre as motivações de cada evento, ao mesmo tempo, o vazio de onde tudo parece surgir não impede que cada ação seja percebida como algo fora deste mundo. O narrador nem as tenta formular, por sua vez. O próprio real ganha as chances de tornar-se alvo de perguntas. As do leitor, já as listamos; a do narrador talvez se refiram ao medo sobre as consequências de não manter a distância em relação aos do outro lado que, ao final, demonstram serem “sem motivo.”

Diferentemente dos meninos de “Fronteira” e de “Usina atrás do Morro”, o narrador de “Os do Outro Lado” não escapa do mundo circundante para habitar em outro. Habita esse mundo mesmo, aspecto revelado pela disposição dos objetos que o compõe, sempre relacionados à casa vermelha e pela abrangência do espaço que percorre no eterno retorno para ela.

Podemos ver em “Os do Outro Lado”, por exemplo, que os substantivos comuns designam as coisas em conformidade com mundo extra ficcional. Começando pelos personagens, o pai trabalha no concerto e manutenção da casa, faz funcionar uma relação aparentemente afetiva com o filho - perceptível quando o narrador pensa nele como alguém que pode ajudá-lo e o chama carinhosamente de “velho”. O irmão Domício, mais velho e mais sábio, o protege do engodo do investigador. A irmã de Benigno cozinha. Os apetrechos de cozinha aparentemente funcionam para apoiar o seu trabalho. As crianças brincam com brinquedos comuns, que permanecem no chão quando deixados para trás.

A escritura permite constatar que o mundo continua o mesmo: o pai do narrador, seu irmão, os soldados em guerrilha, o velho sentado em um banco de madeira à porta da casa vermelha, de alvenaria, mas de arquitetura imponente porque pertence a um Cônsul rico e elegante; jabuticabas que podem mesmo cair de um prato, roliças; pessoas protegendo seus filhos ou conversando entre si, vales, pés de goiaba, mendigos esfarrapados e tossindo, efetivamente, existem. O que se modifica são as suas percepções, pela novidade e espantos do narrador acerca dos objetos que passam a mediar sua relação com este mesmo mundo, incluindo-se o fato de que ele mesmo, ao lado dos outros personagens, faz o mundo continuar funcionando.

Contudo, os meios subvertem seus fins. A borboleta esvoaçante, junto com as outras na beira do rio, apenas estavam fazendo seu papel na cadeia da vida natural e servindo para tranquilizar o narrador, que observava a cena bucólica. Quando uma delas destaca-se do bando e passa a insistir em chamar a sua atenção, revela-se revoltada com sua função real.

[...] mas de repente compreendi que aquele adejar insistente não era um mero capricho. A borboleta tinha uma mensagem para mim, estava escrita em suas asas, cheguei a ver uma ou outra palavra, que no entanto não consegui entender. (VEIGA, 1977, p.55).

Nunca saberemos qual é a mensagem ou quem era o remetente porque a perseguição obstinada do narrador à borboleta simplesmente não se encerra, se dissipa. A mensagem não é lida, também não cumpre seu papel, mas a borboleta parece saber o que faz:

Alcancei-a quando ela pousou na cerca e estendi a mão para apanhá-la; mas num salto gracioso ela passou para o outro lado. Havia uma abertura na cerca, ao que parece feita justamente para servir de passagem. (VEIGA, 1977, p. 55).

Uma estaca de amarrar animais, como aquela em frente à casa do narrador, pode mesmo perder sua estabilidade devido à força que os animais fazem, indicando que se deve fazer manutenção. Que resolva inchar até ficar do tamanho de uma casa, porém, sugere que o meio tem lá suas razões para revoltar-se, talvez, com o incômodo. O narrador vê seu pai com o pé preso pelo inchaço da estaca, mas também não se comove com a dificuldade, deixando-o resolvê-la por seus próprios recursos. De novo, não saberemos como se desenrolou a história neste fluxo de acontecimentos.

A casa vermelha, descrita enfatizando-se sua grandiosidade, entra também para esse rol de objetos insólitos. Primeiro, ela nunca tinha sido notada, como foi mencionado anteriormente. Era a casa de um homem rico, um cônsul, que tinha como hobby “a mania de procurar tesouros enterrados, passava semanas inteiras em excursões pelos morros, dizem que não sem algum proveito. Então a casa devia guardar uma fortuna imensa [...]” (VEIGA,

1977, p. 55). É perfeitamente pertinente associar a casa, o seu proprietário e a expectativa do menino sobre o que encontrar lá dentro. “Não havia outra explicação para uma casa daquele tamanho.” (VEIGA, 1977, p. 55). Contudo, a invisibilidade da casa não é mais mencionada. Toda a preocupação volta-se para as possibilidades que o aguardavam em seu interior.

Já sabemos o que havia dentro da casa, o saguão, a porta amarrada com arame - na casa imponente de um homem rico -, a irmã de Benigninho: a ausência de suntuosidade e riquezas na casa habitada por gente simples. Contudo, não há espanto por parte do narrador, quando a grandiosidade também se dissipa.

Outros objetos impediram que continuasse avançando e, se observarmos, suas funções estão turvas. Uma turba de soldados em guerrilha passa, derruba a cerca fronteira que separava o mundo das tarefas e o do outro lado. Ainda, o narrador se junta a eles por uma longa distância para não ser atropelado. Pelo que lutam, por que estão ali? Quem representam? Por que não notam o intruso? O narrador nem se faz estas perguntas. Um investigador de polícia aparece e, apesar dos tiros que ecoam, apenas quer vender-lhe uma caneta. Quase compra, mas seu irmão aparece, espanta o investigador e passa a persegui-lo, desaparecendo. Antes, explicou que era uma cilada do pessoal do outro lado, para comprometê-lo.

Como os tiros dos soldados ainda atravessavam o ar, procurou abrigar-se em um “matinho de goiabeiras”. O chão estava repleto de frutas podres na lama e a solução que encontrou “foi pendurar-me no galho de uma goiabeira pela curva das pernas, a posição não era incômoda, e fiquei me balançando, vendo o mato em posição invertida [...]” (VEIGA, 1977, p. 58).

Nesta altura, o mundo em reverso em sua plenitude envolve completamente o narrador. Novos eventos acontecem. Um homem vestido com trapos sujos se aproxima pela lama, tossindo:

[...] uma substância esponjosa parecendo estopa suja. Vendo o meu espanto ele apressou-se em acalmar-me dizendo com a mão no peito:

- Quanto ao resto, ótima saúde.

Para não contrariá-lo eu disse:

- Claro, basta olhar. (VEIGA, 1977, p. 58)

Depois nada mais se sabe deste homem esfarrapado. O mundo em reverso de Veiga neste conto, parece aproximar-se do que Sartre verifica em Kafka:

No mundo em reverso o meio se isola e se põe para si: somos assediados por mensagens sem conteúdo, sem mensageiro ou sem remetente. Ou, ainda, o fim existe mas o meio vai corroê-lo pouco a pouco [...]. (SARTRE, 2005, p. 141).

Em Blanchot, Sartre identifica a mesma categoria de motivos:

Blanchot, por sua vez, nos fala de uma mensagem cujo conteúdo se modifica progressivamente ao longo do trajeto. [...] Em *Aminadab* Blanchot revela outra possibilidade: chega-me uma mensagem, que é naturalmente incompreensível; empreendo uma investigação a seu respeito e descubro que eu mesmo fora o seu remetente. [...] Para mergulhar seus heróis no seio de uma atividade febril, extenuante, ininteligível, Blanchot e Kafka devem cercá-los de homens-instrumentos. (SARTRE, 2005, p. 141).

De fato, em “Os do Outro Lado” muitos personagens adentram à cena e concebem esse efeito de mergulhar o herói na atividade com os atributos indicados por Sartre, em um fluxo angustiante, cuja tensão se estabelece gradualmente. Tivemos o mendigo, os soldados, o irmão do narrador; teremos ainda a irmã de Benigninho, o guardião da casa do Cônsul, os homens e mulheres dentro de bolhas.

o narrador passa por inúmeros locais, dentro do universo que tem como centro a casa vermelha. Parece procurar algo, que a princípio era a borboleta e sua mensagem, mas o seu alvo se torna cada vez menos nítido, na mesma medida em que a narrativa se torna mais dinâmica e movimentada. Parece que é sempre reenviado a sua missão, embora quando se aproxime de seu alvo – teria mesmo uma meta? – permaneça à mercê de forças que o afastam. Sartre nota em Kafka e Blanchot:

Os empregados [...] parecerão a princípio exercer diligentemente sua função, mas logo descobrirei que esse zelo é desprovido de sentido ou mesmo culpável: é apenas um capricho. Já um gesto precipitado, que me escandaliza [...] revela-se [...] perfeitamente conforme a dignidade social do personagem: ele foi realizado segundo a lei. Assim, a lei se

desagrega em capricho e o capricho subitamente deixa entrever a lei. [...]. Supõe-se que ninguém a ignore e no entanto ninguém a conhece. Ela não tem por finalidade conservar a ordem ou regulamentar as relações humanas; ela é a Lei, sem objetivo, sem significado, sem conteúdo, e ninguém pode lhe escapar. (SARTRE, 2005, p. 142-143).

Um exemplo do tipo de ordenamento produzido pelo *modus operandi* automatizado de funcionários verificado por Sartre em Kafka, no conto em tela, pode ser a passagem sobre o respeito tácito tanto do menino que não pode deixar de carregar as jabuticabas sem deixá-las cair do prato, quanto dos habitantes em relação ao dia em que os do outro lado resolvem sair.

[...] não me lembro de ter andado do outro lado, não sei quem morava lá, aquela parte não estava no meu caminho nem na minha curiosidade; só me recordo, como coisa normal e aceita, que os entes que moravam lá não eram para ser vistos, muito menos frequentados ou recebidos. Se acontecia-nos encontrar um deles, virávamos o rosto para o outro lado, ou corríamos caso ele viesse nos falar. (VEIGA, 1977, p. 52).

Do mesmo modo, no encerramento do conto, o narrador sabe onde as bolhas levarão seus ocupantes. Contudo, ocorre nova revolta contra as leis: ninguém deveria querer ir para o outro lado, seja ele onde for, mas os ocupantes das bolhas vão contentes. Apenas neste momento o narrador exclama estupefato: “quanto medo sem motivo!”.

Comparando estas passagens do conto veigueano em tela e as citações de *Aminadab* e sobre Kafka, feitas por Sartre, queremos demonstrar que há aproximações. Concordamos com a hipótese do crítico francês sobre a demonstração, nestes trechos – aos quais acrescentamos os de Veiga – de um gênero.

[...] a lei do gênero os condena a não encontrarem nada além de utensílios. Esses utensílios, já vimos, não têm a missão de servi-los [aos homens], mas de manifestar sem descanso uma finalidade fugidia e insólita: daí esse labirinto de corredores, de portas, de escadas que não levam a nada, daí essas tabuletas sinalizadoras que nada indicam, esses inumeráveis signos que pontuam os itinerários e nada significam. (SARTRE, 2005, p. 141).

Sartre trata do fantástico contemporâneo. O precursor apontado por ele é Franz Kafka. Quando escreve o ensaio sobre o livro de Blanchot percebe que sem ter lido Kafka, o texto do francês denota marcas estruturais que tornam o húngaro autor de *O Castelo* um precursor daquilo que Sartre denomina de fantástico moderno. O crítico ressalta que quando estes autores escrevem retratando uma

[...] época de desilusão: depois da grande festa metafísica do pós-guerra, que acabou em desastre, a nova geração de escritores e artistas, por orgulho, por humildade, por espírito de seriedade, operou com grande pompa um retorno ao humano. (SARTRE, 2005, p.137).

Na sua abordagem, o mundo não é sobrenatural ou repleto de entes com poderes especiais. O homem se torna o único objeto fantástico, ao modo de um universo.

3.3- OS TRAÇOS DA CLANDESTINIDADE: OS CONTOS DE JOSÉ J. VEIGA NO REGISTRO DA LITERATURA FANTÁSTICA

A recorrência de motivos como o do labirinto; da evasão como fuga ou refúgio; da circulação em espaços limitados, restritos; da fronteira; a presença de recursos expressivos baseados em omissões de nomes e de referências geográficas; a utilização de planos contíguos, mas distintos são recorrentes em todos os contos de nosso *corpus*, confirmando o que a fortuna crítica já apontava. Este último aspecto, porém, toma corpo diferentemente no conto “Os do Outro Lado”. Do ponto de vista narrativo, dada a frequência e a força dos aspectos relacionados ao espaço, a narrativa veigueana se apresenta como a confirmar a relevância que a crítica sempre deu a este elemento.

Pelas mãos dos narradores meninos encontramos muitas histórias, mas podemos dizer que apenas um lugar? Considerando o título dado ao presente capítulo, queremos responder à pergunta feita: não há um só lugar.

O cenário típico e muito alinhado com a representação largamente aceita sobre a realidade sociocultural de lugares interioranos de um país comumente referido como de proporções continentais, descrito por vezes como

de natureza exuberante e de povo cordial: Veiga poderia seguir este viés. Contudo, os deslocamentos dos personagens vistos através da consciência do narrador em primeira pessoa, ou os produzidos por ele, tanto quanto a inclusão de cenas em que o olhar se altera, resultam em lançar mão de um recurso: focar um intervalo. Através deste recurso para o tratamento do espaço, o narrador percebe novos personagens (ou os mesmos de maneira nova), objetos e lugares – e até mesmo parece não prescindir da elaboração de um preâmbulo - para em seguida fechar tudo isso, como encerrando um parênteses.

O olhar do narrador para o intervalo incide no desenvolvimento da narrativa, retirando quaisquer possibilidades de sequência linear das ações. Irrompem objetos que evocam camadas mais profundas, presentes no real que se mostra clivado. Assim o narrador permite que o leitor adentre ao universo ficcional veigueano. Por sua vez, abrindo-se para o leitor, a obra cumpre uma das exigências para ser considerada inscrita na literatura fantástica.

A fortuna crítica indica este viés de recepção da obra, quando identifica Veiga como um autor inscrito na literatura fantástica ou no realismo mágico, ou outras inúmeras classificações (não vamos entrar aqui no mérito do uso dos termos) que o veem como autor do “absurdo”, “maravilhoso”, “estranho” ou “grotesco”. Em nossa pesquisa, as principais pistas foram aquelas dadas pelo próprio texto de criação, que propuseram questões.

Os contos solapam quaisquer relações com a literatura realista-naturalista. Muitas vezes, antes do término do primeiro parágrafo, a ambientação demonstra que um objeto ou uma marca do espaço, muito comuns – uma casa, um buraco, uma cerca, o relógio da sala de jantar, uma motocicleta – funcionariam para dar materialidade à tensão capaz de tomar conta das personagens, muitas vezes em proporções descomunais, revelando outras teias insólitas que sempre estiveram presentes no real, e redefinir, gradualmente, as situações vividas considerando-se o registro não esperado.

O modo como Veiga lida com o cenário característico da literatura identificada com os aspectos regionais, incluindo a caracterização das personagens, a linguagem, o entorno rural, as ações vinculadas às necessidades da vida prática naqueles lugarejos interioranos funcionam para

demonstrar que trata do mundo real, identificado como o contexto sociocultural. Contudo, o real passa a ser alvo de suspeita, incluindo-se aí os modos de apreciação desse real. O desenvolvimento dos contos focalizados neste capítulo, demonstram que há relações insólitas sendo gestadas nas entrelinhas do cotidiano. Ou, como discutem os teóricos espanhóis Ana Casas e David Roas (2008), para demonstrar simplesmente que o real pode ser tomado de maneira diferente daquela informada pela racionalidade.

Os meninos como narradores personagens são escolhas privilegiadas pelo autor. Todos são construídos segundo as imagens de meninos que habitam contextos socioculturais reconhecíveis pelo leitor com as pequenas vilas, onde lidam junto com os adultos na terra e no trato dos animais de pasto e quintal ao mesmo tempo em que sofrem as agruras de suas peripécias de pé no chão, ou mesmo os gestos coercitivos e violentos, com a desculpa de que isso serviria para sua formação como homem.

Chama a atenção neste cenário, a manifestação, sempre, de uma ordem, uma moral, uma ética, um conjunto de princípios, um costume, uma descrição clara sobre o papel social e cultural das crianças e dos adultos nas várias situações vividas, traços muito alinhados com a representação da vida interiorana. Contudo, os meninos narradores veem-se enredados no jogo vivo que envolve o real. Continuará existindo uma ordem, uma moral, uma ética, um conjunto de princípios, um costume – a vida continuará seguindo - mas a descrição sobre o papel social e cultural dos adultos e das crianças nas várias situações vividas já não será tão claro para as personagens.

A partir do desequilíbrio produzido, narradores e personagens entram em movimento tenso que turva as suas certezas. Levando em conta o rol de narrativas ficcionais que atendem às condições para a inscrição de uma obra no registro da literatura fantástica, encontramos distinções, nem todas necessariamente alvo de consenso, mas que apontam para um aspecto que nos interessa para os fins desta pesquisa. O papel desempenhado pelo espaço ocupa a atenção dos teóricos como um critério que não resolve o dissenso que já parece intrínseco à literatura fantástica, até mesmo pelo que expõem Bourneuf & Ouellet. Para os teóricos, mesmo a descrição ou o espaço utilizado como cenário ou para situar um personagem, estão longe de ser meramente

recursos decorativos, estabelecendo ritmo para a narrativa, levando o olhar a observar mais detidamente, a denunciar o perfil da voz narrativa para – agora citando Maupassant – criar a “ilusão completa de verdadeiro”. (BOURNEUF & OUELLET, 1976, 158-159). Esta posição viabilizaria, segundo Bourneuf & Ouellet, as condições de “elucidar menos a relação entre o romance e a realidade social que a existente entre o romance e o discurso que a sociedade desenvolve sobre ela própria, o ‘universo extra-texto⁶⁴’ que ele supõe [...] (BOURNEUF & OUELLET, 1976, p. 162). Com base nestas considerações, podemos verificar que o “espaço opressivo” não é uma característica unicamente pertencente ao fantástico. Promove-se, através da descrição, que se perceba o:

[...] grau de atenção que o romancista concede ao mundo e a qualidade desse atenção: o olhar pode parar no objeto descrito ou ir mais além. Ela exprime a relação [...] do homem, autor ou personagem, com o mundo ambiente: ele foge deste e substitui-o por outro, ou mergulha nele para o explorar, o compreender, o transformar, ou se conhecer a si mesmo. (BOURNEUF & OUELLET, 1976, p.163).

O espaço opressivo funciona como um ponto encontrado nas análises dos contos de nosso *corpus*, causada por agentes distintos. Encontramos nos espaços restritivos como o labirinto de “Os do Outro Lado” e especialmente em “Usina Atrás do Morro” sua aplicação, potencializando a tensão.

A constatação da Professora da Dublin City University Patrícia Garcia (2012) foi elucidativa para as nossas análises. Enfatiza a autora que, metodologicamente, o modo como o espaço e seus objetos participam da história na literatura fantástica, ou seja, são atuantes para o efeito característico que a define, ensejam vieses de análise que não retiram a fantasticidade do texto, embora revelem marcas de estatutos diferentes - não em níveis diferentes.

A diferença é marcada entre o fantástico de lugar e fantástico de espaço. Apontar para esta diferença significa dizer que o espaço é elemento narrativo, independentemente do gênero. Ainda, significa apontar que o espaço não é tratado sempre do mesmo modo nas narrativas fantásticas. Garcia argumenta

⁶⁴ Mantida a grafia da Tradução consultada

que a necessária consideração do conceito de real, a introdução de objetos nos cenários e a representação do contexto sociocultural, são aspectos que ocupam lugar importante na constituição da narrativa fantástica, mas no que concerne aos argumentos críticos a divisão é estabelecida a depender se “[...] narrative space does not play a fixed role within the narratives of the Fantastic” (GARCIA, 2012, p.553), ⁶⁵ ou se o faz. Garcia seleciona certas narrativas como aquelas que colocam os objetos como atuantes para o efeito fantástico, ressaltando que esta não é condição *sine qua non*, tendo em vista que a pesquisa prioriza as narrativas fantásticas que mais enfatizam o espaço. Fronteira torna-se um parâmetro importante sugerido por Garcia, vista por ela como um limiar, em alguns casos, no qual os narradores transitam e habitam.

Ao lado da autora, o professor da Universidade de Paris VIII José Leonardo Tonus discute a clandestinidade, abordando-a como um movimento interno, apontando para certo funcionamento que propõe a convivência de territórios que podem ser paralelos:

O posicionamento clandestino das protagonistas fortalece inscrição diferenciada cuja dupla territorialidade determina a emergência de um referencial híbrido ‘quase-real’ pelo qual as personagens circulam, com o qual elas dialogam e do qual se apropriam ao longo de seu processo (trans)formador. (TONUS, 2015, p. 145).

Tonus propõe um funcionamento clandestino, identificado especificamente segundo o lugar de enunciação de cada agente, da relação que tem consigo e com o mundo e suas representações. A dupla territorialidade, que o autor parece apontar, se faz presente nos contos de Veiga, especialmente quando o menino-narrador convive com a reação dos adultos éticas ou moralmente reprováveis e violentas, mas desde seus próprios pontos de observação e trânsito.

Isto acontece claramente em “Ilha dos Gatos Pingados”, quando os meninos agem em razão da preocupação em encontrar refúgio e lugar de

⁶⁵ Tradução Livre “[...] o espaço narrativo não desempenha papel fixo em uma narrativa fantástica” (GARCIA, 2012, p.553),

liberdade, aspectos reforçados pela decepção posterior em vê-la invadida e saqueada. Também, em “Fronteira” encontramos um menino que, forçado a ser guia, fazia aprendizados e vivia a estrada singularmente, apesar da companhia de muitos. Em “Usina atrás do Morro”, “Os do Outro Lado” e “Tia Zi Rezando” a dupla territorialidade não é do narrador mas dos objetos, que demonstram participar de territórios distintos. Os relatos, nos dois casos, se desenvolvem na medida da compreensão ou da afecção do narrador acerca destes objetos e na sua percepção do conflito.

Em “Roupa no Coradouro” voltamos ao trânsito do narrador, mas diferentemente do encontro de um território contíguo como acabou configurando-se a Ilha dos Gatos Pingados, o espaço clandestino é constituído a partir de lugares cotidianos. Esse movimento do narrador aparece quando o menino sobe numa árvore alta do quintal para afastar-se um pouco do clima opressivo do quarto da mãe e observa os vizinhos; na passagem em que sobe na canastra de roupas “único lugar que achei para sentar” no quarto invadido pelos vizinhos, para conseguir ficar perto da mãe.

De outra característica, o lugar não identificado de onde o narrador produz seu relato de menino em “Ilha” é apenas dele e se configura clandestino, pois sua mãe e outros meninos, símbolos do poderio adulto estão muito próximos mas não acessam o espaço. O narrador de “Tia Zi” vive a clandestinidade da fuga, iniciada ao rés do chão, misturado à terra para aos poucos afastar-se e misturar-se à escuridão, para constatar a necessidade de tecer nova posição para si pois “não sabe que lugar ocupa no mapa”.

Os narradores transitam na dupla territorialidade: no mundo integrador dos adultos e da cultura e, ao mesmo tempo, no mundo infantil. Contudo, os recursos expressivos utilizados por Veiga parecem ir mais longe. Retomando Garcia, é possível apontar que o espaço constituído como uma fronteira, um limiar, funciona como um recurso que oferece as condições para o conto produzir o efeito fantástico.

Quando trata de “lugar”, Garcia refere-se a um *locus* com sistemas de coordenadas definidas, capaz de ser localizado e mensurado. A noção de fronteira funciona como uma ferramenta de análise:

The physical boundary is a fundamental way of articulating space into a defined place. Thus the notion of 'boundary' is a spatial tool to circumscribe, while it also avails as a reference for spatial oppositions such as up/down and in/out. (GARCIA,2012, p. 551).⁶⁶

Fronteira, para Garcia, permite reconhecer a centralidade do espaço nas narrativas fantásticas que optam para esse caminho. Inclusive, quando os limites não podem encaixar-se objetivamente em um sistema de coordenadas e, neste registro, estamos de volta aos contos de José J. Veiga. Garcia enuncia uma oposição da qual tratará a seguir:

In contrast, some narratives call into question the boundary as constructing relations of distance, reference and location.[...] Every time he tries to go over this threshold he finds himself outside again. The spatial dichotomy of in/out becomes obsolete. (GARCIA,2012, p.552).⁶⁷

Sem essa ferramenta de análise, porém, recursos empregados na escrita permaneceriam incompreensíveis e o espaço correria o risco de passar despercebido. Para Marie-Laure Ryan, citada por Garcia:

In the textual world, [...] physical boundaries are amongst the most fundamental elements of narrative space in creating and defining "the physically existing environment in which characters live and move". (RYAN, apud GARCIA,2012, p. 551).⁶⁸

No bojo da discussão sobre fronteira, Garcia identifica uma bifurcação que fará a reflexão sobre o espaço ganhar uma oposição inconciliável, mais uma no universo da teoria e crítica sobre o fantástico que não cessa de produzi-las. Estabelece um segundo modelo para a abordagem do espaço ficcional nas

⁶⁶ TRADUÇÃO LIVRE "a fronteira física é um viés fundamental de articulação do espaço para a sua definição. Assim, a noção de fronteira é a ferramenta espacial para circunscrevê-lo, como também aos efeitos das oposições espaciais, tais como dentro/fora e acima/abaixo". (GARCIA,2012, p. 551).

⁶⁷ TRADUÇÃO LIVRE: Em contraste, certas narrativas colocam em causa dentro da questão da fronteira, como construir relações de distância, referência e localização. [...] A dicotomia espacial dentro/fora torna-se obsoleta. (GARCIA,2012, p.552).

⁶⁸ TRADUÇÃO LIVRE: no mundo textual, [...] as fronteiras físicas são apresentadas como o mais fundamental elemento do espaço narrativo, criando e definindo a existência fisicamente desenvolvida, como personagens que têm vida e movimento. (REJAN, apud GARCIA,2012, p. 551).

obras da literatura fantástica. No segundo modelo, mantém-se a noção de fronteira como limiar.

A perspectiva de Garcia a faz aproximar-se de Alves-Bezerra, mas adentrada na literatura fantástica com maior ênfase.

Garcia refere-se ao Fantástico de Espaço que “it acts as the agente, the subject of the transgression, provoking the breach of the logical laws.” (GARCIA,2012,p.553)⁶⁹. Nestas narrativas, as dicotomias dentro/fora tornam-se menos importantes para gerar o conflito ou desenvolvimento da intriga, tendo em vista que “desde que ‘dentro’ não existe mais para o personagem, ‘fora’ perde seu significado em oposição a ele.” (GARCIA,2012,p.552).⁷⁰ Julgamos que pela utilização deste recurso, contos como os veigueanos tratados aqui, do qual “Roupa no Coradouro” e “Os do Outro Lado” podem ser bons exemplos, deixam em aberto o destino final dos narradores. Para Garcia, as narrativas fantásticas que encaixam-se no que define como Fantástico de Espaço “também podem ser lidos como estados de suspensão existencial, onde eles são incapazes de determinar onde estão, quanto longa será a jornada e qual será o seu final.” (GARCIA,2012,p.553)⁷¹.

A perspectiva de Garcia pode servir como ferramenta (como ela mesma se refere) para os estudos de narrativas fantásticas nas quais o espaço ganha proeminência, mas “não jogam segundo regras fixadas”, especialmente em histórias nas quais o agente sobrenatural, portanto externo, não aparece. Segundo Garcia

[...] o espaço no Fantástico de Espaço busca modificar o natural, a plataforma realística dos elementos dentro do mundo histórico. Isto é alcançado pelo agenciamento – por exemplo, um poder físico ou psicológico- que um espaço exerce sobre o movimento dos personagens. (GARCIA,2012,p.554).⁷²

⁶⁹ TRADUÇÃO LIVRE “atua como agente, o *sujeito* da transgressão, provocando a quebra das leis lógicas.” (GARCIA,2012,p.553)

⁷⁰ TRADUÇÃO LIVRE “desde que ‘dentro’ não existe mais para o personagem, ‘fora’ perde seu significado em oposição a ele.” (GARCIA,2012,p.552)

⁷¹ TRADUÇÃO LIVRE “também podem ser lidos como estados de suspensão existencial, onde eles são incapazes de determinar onde estão, quanto longa será a jornada e qual será o seu final.” (GARCIA,2012,p.553)

⁷² TRADUÇÃO LIVRE “[...] o espaço no Fantástico de Espaço busca modificar o natural, a plataforma realística dos elementos dentro do mundo histórico. Isto é alcançado pelo agenciamento – por exemplo, um poder físico ou psicológico- que um espaço exerce sobre o movimento dos personagens. (GARCIA,2012,p.554).

A noção de fronteira como um limiar funciona, na proposição de Garcia, como a articulação dos domínios externo/interno, como uma arquitetura a serviço da transgressão do real, que de alguma maneira, encontra-se representado. Considerando o universo fantástico, podemos entender o espaço narrativo como participante da constituição do seu efeito.

Encontraremos similaridades com os contos de *Os Cavalinhos de Platiplanto*. Temos a imponente casa vermelha de “Os do Outro Lado” que se fecha, omite-se para depois abrir-se como se nada antes tivesse impedido o acesso, movimento que se verá na análise, incide diretamente no desenvolvimento da narrativa até seu desfecho. Em “Fronteira”, “Usina Atrás do Morro”, temos pistas desde os títulos, como também nos enigmáticos lugares aos quais somos remetidos em “Os do Outro Lado. As análises trataram de protagonistas temáticos ou cenários nos quais personagens assumem a direção das ações. De todo modo, os contos veigeanos ensinam a constituição de um limiar no qual os narradores passam a circular e habitar, contíguos e apenas acessados por eles, em condição de refletir sobre o mundo, suas experiências vividas e questionar as relações nas quais estão enredados. Do ponto de vista do discurso literário, é esta característica que promove do rol de agentes que interagem na história, a voz narrativa. Ou, dito de outro modo, para retomarmos nossos argumentos anteriores, uma das personagens se destaca como um narrador. E a este procedimento, pelos traços singulares que o compõem e pela relação com o espaço, que identificamos a clandestinidade como marca nos contos de Veiga.

É bom que se perceba, porém, tratar-se de um paradoxo: a tensão vivida não faz perder a sensação de familiaridade, apenas a reveste de suspeitas, no registro de outra intensidade.

O choque pelo qual passam os narradores faz tornar-se visível outra dimensão das coisas, para arquitetar um real imaginário capaz de questionar os modos de apreciar e perceber o lugar onde habitam, das figuras de poder, dos processos de aprendizagem do Homem e colocar no horizonte tênue da subjetividade a reafirmação da identidade como forma de resistência, denúncia

ou revide. Nossas questões ampararam-se na discussão sobre espaço narrativo, mas cabe lembrar a citação de Bourneuf & Ouellett:

Uma descrição do espaço revela, pois, o grau de atenção que o romancista concede ao mundo e a qualidade dessa atenção: o olhar pode parar no objecto descrito ou ir mais além. Ela exprime a relação, [...] do homem, autor ou personagem, com o mundo ambiente: ele foge deste e substitui-o por outro, ou mergulha nele para o explorar, o compreender, o transformar, ou se conhecer a si mesmo. (BOURNEUF & OUELLETT, 1976, p. 163).

Exemplos de episódios tratados nas subseções anteriores deste capítulo, porém, nos autorizam a constituir José J. Veiga como autor do fantástico na primeira fase de sua produção literária, de modo bastante específico. Ao lado dos argumentos que sustentam esta posição, demonstraremos que o tratamento dado ao espaço ficcional nos contos analisados enseja colocar questões sobre o mundo, através da voz dos meninos narradores em primeira pessoa. Os narradores vivem processo que desvela a existência de reentrâncias, desníveis, fissuras, caminhos paralelos, clivagens que já faziam parte do plano, pois a vida, aquela cotidiana, tão familiar, nunca teria acontecido apenas linearmente.

Na esteira da experiência do narrador, os limites espaciais se tornam vacilantes e a narrativa oscila entre pontos distintos do plano. Neste movimento, o fio da narrativa parece desafiado, sem que novas explicações regulatórias sejam geradas. O leitor constata o silêncio, o isolamento e o volumoso esforço empreendido pelo narrador para que consiga colocar através da linguagem algo indescritível, que é o desafio proposto pelo relato da própria experiência.

A ambientação, porém, em cada conto, em cada romance, não é fonte de sobressalto para as personagens, aos olhos de um leitor nem sempre em situação confortável. Aos poucos, o grau do estranhamento aumenta, participando cada vez mais da cena ficcional, misturando-se a ela sem perder o *status* de familiar.

Apesar disso, o leitor identifica-se com o herói, ou com o narrador veigueano. Mesmo em “Os do Outro Lado” que apresenta todo o mundo em

reverso, com eventos insólitos se manifestando em todos os lugares há uma cerca que separa planos fronteiros e não prescinde de um deslocamento do narrador de um lado para o outro: a casa vermelha somente pode ser vista e acessada quando o narrador segue a borboleta e passa pela cerca. De fato, temos uma ressalva. Antes de o menino passar pela cerca, ainda no preâmbulo, sabia que não poderia derrubar jabuticabas do prato, pois uma catástrofe se abateria: era um funcionário cumprindo seu fim desprovido de sentido maior que ele mesmo. Contudo, é como se Veiga estivesse constituindo seu narrador dentro do mundo fantástico, mas ele logre escapar, apontando para sentidos que precisam ser desvelados e questionados.

[...] os empregados fantásticos, minuciosos, escrupulosos [homens-instrumentos⁷³] me parecerão a princípio exercer diligentemente sua função, mas logo descobrirei que esse zelo é desprovido de sentido ou mesmo culpável: é apenas um capricho. Já um gesto precipitado, que me escandaliza por sua incongruência, revela-se, num exame mais amplo, perfeitamente conforme à dignidade social do personagem: ele foi realizado segundo a lei. Assim, a lei se desagrega em capricho e o capricho subitamente deixa entrever a lei. (SARTRE, 2005, p. 142).

Já tratamos anteriormente do que Sartre denomina “técnica antiga” e o que a qualifica são dois pontos: a demonstração que há um mundo em que as coisas funcionam segundo a racionalidade, contíguo àquele no qual condutas insólitas são consideradas plenamente normais e regulares. Assim, para a instalação do fantástico segundo a “técnica antiga” é necessário um deslocamento.

[...] ninguém pode entrar no mundo fantástico [...] A técnica antiga o apresenta como um homem “em anverso” transportado por milagre para um mundo “em reverso”. Kafka usou tal procedimento pelo menos uma vez: em *O Processo*, K. é um homem normal. (SARTRE, 2005, p. 143).

Ao mesmo tempo, qualquer dúvida sobre a classificação do texto fantástico contemporâneo pode ser dissipada se observamos o herói:

⁷³ Termo utilizado por Sartre (2005, p. 142).

Ora, sabe-se que o leitor começa sua leitura identificando-se com o herói do romance. É este então que, ao nos emprestar seu ponto de vista, constitui a única via de acesso ao fantástico. [...] Vê-se a vantagem desta técnica. Ela coloca em relevo, por contraste, o caráter insólito do novo mundo, e o romance fantástico torna-se um “*Erziehungsroman*” [romance pedagógico]: o leitor compartilha os assombros do herói e o segue de descoberta em descoberta. (SARTRE, 2005,p.143) grifos e interpolação do autor

Em “Os do Outro Lado” identificamos o que Sartre reconhece em *Aminadab*, de Blanchot: não sabemos de onde vem o narrador, nem porque insiste em alcançar a mensagem da borboleta - que afinal, cumpre o momento em que o desenvolvimento do conto se faz -, nem o que acontece depois.

Reafirmamos: quando Sartre trata da técnica antiga em nenhum momento exclui *Aminadab* ou *O Processo* do rol de obras do fantástico, mas reconhece as obras como inscritas em procedimentos que serão refinados (SARTRE,2005,p.136), configurando-se em um estágio da literatura fantástica como gênero.

Encontramos em Veiga a preocupação em propor questões sobre o mundo que afetem as relações humanas e para nós isto o aproxima de autores fantásticos quando se utilizam da “técnica antiga”. O leitor identificou os meninos, os reconhece pelos procedimentos de verossimilhança como parte do mundo que também habita, igualmente desafiador e coercitivo.

[...] há um esforço para nos fazer captar *nossos* fins – esses fins que nascem de nós e que dão o sentido de nossa vida – como *fins para outros*; esses fins alienados, petrificados, só nos são mostrados em sua face externa, aquela que eles voltam para fora e pela qual são *fat*os. Fins petrificados, fins por debaixo, invadidos pela materialidade, constatados antes de serem desejados. (SARTRE,2005,p.146).

Ao leitor, talvez, possa restar a suspeita acerca deste mundo – objetivo da literatura fantástica, segundo seus teóricos.

Nesta perspectiva, considerando a discussão teórica produzida pelos teóricos que nos ofereceram referencial, é possível reafirmar que a transgressão do real é o objetivo do fantástico. Neste caso, as análises dos contos de Veiga puderam demonstrar que o autor não perde de vista o profundo

questionamento do real. Supomos que consideraria pensar acerca do que propõe Roas:

O que se depreende de todas essas perspectivas é uma ideia coincidente: a realidade deixou de ser uma entidade ontologicamente estável e única, passando a ser contemplada como uma convenção, uma construção, um modelo criado pelos seres humanos (até um simulacro, como diria Baudrillard). Torna-se evidente que já não se pode conceber (reconstruir) um nível absoluto de realidade, um critério definitivo ou infalível dela. (ROAS, 2014, p.86).

Finalizando, o universo veigueano de *Os Cavalinhos de Platiplanto* consegue, pelos procedimentos de escrita, representar o mundo e permitir ao leitor questionar o real representado, reconhecendo-se nele.

Porque a narrativa fantástica, convém insistir, mantém desde as suas origens um constante debate com o real extratextual: seu objetivo primordial foi e é refletir sobre a realidade e seus limites, sobre nosso conhecimento em relação a ela, e sobre a validade das ferramentas que desenvolvemos para compreendê-la e representá-la. (ROAS, 2014, p.89).

Através da análise mais cuidadosa do texto veigueano, priorizando o modo como se relaciona o narrador-menino e o espaço, constatamos que os contos de Veiga têm as chances de ensejar que o relato coloque em suspeita os modos de apreciação da realidade e permitir a suposição da existência de terra ignota, de camadas mais profundas (VEIGA, 1996) desta que habita o leitor – ou como se refere Roas: “[...] a ordem precária ou a desordem em que fingimos viver mais ou menos tranquilos”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estrangeiros aliciam moradores de uma cidade do interior, que se transformam em seres irreconhecíveis montados em motocicletas vermelhas, assassinos de transeuntes ocasionais. Objetos cotidianos esquentam tanto que incendiam casas: os moradores para defender-se apenas podem dormir calçados e correr. Funcionários levam mantimentos de uma cidade inteira para onde não se pode ver, cospem e rosnam para os que protestam. Uma grande casa imponente e riquíssima, mas inexistente para um menino. Homens e mulheres flutuam em bolhas pelo céu para um “fora” desconhecido. Toda a *expertise* da infância concentrada na atividade de guia na estrada repleta de glimerinos, mães-de-ouro e passos aterrorizantes a seguir os viajantes, realizada por um menino.

A narrativa veigueana em *Os Cavalinhos de Platiplanto* produz-se nos fios trazidos da experiência subjetiva das personagens nestes espaços rurais, invariavelmente, à mercê de relações violentas reconhecidas e verossímeis, alvo de processos subjetivos de agentes de dominação. Ligados a objetos e a lugares destes cenários que, guardada a distância também são os elementos do cenário regionalista, tornam-se lugares e objetos em torno dos quais os meninos angariam a chance de resistir e continuar, ou revidar; por vezes sucumbir aos esquemas de poder, experienciando todas estas relações. Podemos verificar esta atitude no narrador de “Tia Zi Rezando”, quando depois de intensa sequência percebe-se ao rés do chão, como os grilos e fica ali por um tempo, recompondo seu corpo e suas ideias.

Os argumentos de Sartre se cruzados com a análise que procedemos dos contos veigueanos denotam a possibilidade de aceitar a indicação da fortuna crítica sobre a inscrição do autor brasileiro no fantástico, especialmente em comparação aos recursos denominados pelo crítico francês, com certa imprecisão, como “técnica antiga”. De todo modo, Sartre propõe um critério que ajudaria ao pesquisador não incorrer em erros metodológicos: é possível ver a todas como “condutas normais” em um mundo no qual elas não seriam espantosas? Se a resposta for afirmativa estamos “mergulhados no seio do fantástico”. (SARTRE, 2005, p. 140).

Como notava Sartre a propósito da análise de *Aminadab*:

[...] não há senão um único objeto fantástico: o homem. Não o homem das religiões e do espiritualismo, engajado no mundo apenas pela metade, mas o homem-dado, o homem-natureza, o homem-sociedade [...] Esse ser é um microcosmo, é o mundo, toda a natureza: é somente nele que se mostrará toda a natureza enfeitada. (SARTRE, 2005, p.138).

Quando consideramos a categorização de Sartre entre fantástico produzido segundo a “técnica antiga” e os textos cujo universo trazem narrador e personagem em um mundo fantástico, simples e exatamente por ser o mundo do Homem, para direcionar a pergunta aos narradores veigueanos, temos especialmente construída em “Os do Outro Lado” a resposta afirmativa. Em “Fronteira” a resposta é parcialmente afirmativa com a duplicação do narrador que vê a si mesmo ao longe. Em “Usina atrás do Morro”, elementos do mundo em reverso dos quais não sabemos as intenções ou os critérios sobre o bem e o mal que orientam suas ações, invadem o mundo em anverso e passam a conviver com ele, depois a modificá-lo, com utilização da “técnica antiga”.

Então, podemos afirmar que através do tratamento dado ao espaço ficcional por José J. Veiga em seus contos analisados aqui, temos a constituição de um espaço dentro do espaço, de modo relevante, e a identificação do leitor com o herói, que encerra a leitura tomado por inquietude ensejada por esta relação, em graus diferentes dependendo do modo como a identificação se faz. Em “Os do Outro Lado”, Veiga denota a utilização de elementos mais refinados em seu estilo e instala-se “no seio do fantástico”, contudo, mesmo aqui há uma cerca, embora localizada no mundo em que o narrador vive e onde ocorre o insólito sem que os personagens achem algo de anormal, denuncia ainda a necessidade latente da divisão entre mundo anverso e reverso.

Sem entrarmos na discussão que Roas faz sobre o medo, podemos concordar que a inquietação é marca do fantástico. O autor espanhol afirma que a sua forma é pouco importante, desde que o objetivo seja alcançado: a abolição da nossa concepção do real através da inquietude suscitada pelo insólito.

A irrupção do impossível [...em um] quadro familiar supõe uma transgressão do paradigma de real vigente no mundo extratextual. E a isso se une um inevitável efeito de inquietude

ante a incapacidade de conceber a coexistência entre o possível e o impossível. (ROAS, 2014, p. 90).

Nesta perspectiva, um vazio se instala na visão de Roas e poderíamos dizer, em nossa perspectiva, que um limiar se instala. Roas identifica uma fratura no terreno consolidado do real.

Podemos reiterar a suposição de base do projeto de investigação: os procedimentos literários utilizados na escrita dos contos em análise constituem um limiar, um espaço dentro do espaço, no qual os narradores veigueanos habitam transitoriamente. Quando os narradores habitam o limiar, do ponto de vista do discurso, passam a descrevê-lo e ao modo como julgam o mundo e as relações nas quais estão entretidas, como meninos que são. Deixam claro certo caráter peculiar da ambientação não pode ser acessada de outro modo, a não ser aquele provocado pela reminiscência ou peça percepção de que a realidade cotidiana possui indicativos de que suas explicações racionais – mesmo aquelas fornecidas pelos adultos – podem ser questionáveis.

Candido (2006) lembra aos críticos que a literatura, como arte, possui mesmo a liberdade de transgredir os limites da realidade em razão do projeto que se quer materializar na obra. O autor menciona a liberdade de:

[...] modificar a ordem do mundo justamente para torná-la mais expressiva; de tal maneira que o sentimento de verdade se constitui **no** leitor graças a esta traição metódica. Tal paradoxo está no cerne do trabalho literário e garante sua eficácia como representação do mundo. (CANDIDO, 2006, p. 21). Grifo nosso

Entrevemos, guardadas as distâncias teóricas, um diálogo que poderíamos mediar com Roas, cujo mote poderia ser as relações entre o leitor, a realidade e as tentativas de transgressão desenvolvidas no mundo ficcional:

O fantástico [...] está inscrito permanentemente na realidade, a um só tempo apresentando-se como um atentado contra essa mesma realidade que o circunscreve. A verossimilhança não é simples acessório estilístico, e sim algo que o próprio gênero exige, uma necessidade construtiva necessária para o desenvolvimento satisfatório da narrativa. (ROAS, 2014, p.52).

É neste entrelaçamento que a questão fundamental de *Os Cavalinhos de Platiplanto* se torna, se pudermos enunciar desse modo, o percurso do

menino para tornar-se Homem. Dado ao gênero fantástico, o leitor apenas pode suspeitar ou prospectar que o destino final dos narradores que contam sobre eventos de sua infância, a quem parece que foi permitido enxergar o mundo de modo bastante singular.

Um dos traços característicos dos meninos é a decepção em constatar que tudo o que sabem – e trata-se de um volume de saberes considerável, muitas vezes vital no mundo racionalizado – não têm significado para os adultos e até mesmo para aquelas crianças convencidas sobre as vantagens de incorporar e assumir o saber do mundo adulto. Os pais, mães e alguns de seus companheiros preocupam-se mesmo com a sobrevivência, com o trabalho na propriedade, deles ou de seu patrão ou, com os pequenos negócios – enfim, com aquilo que está diretamente relacionado com a sobrevivência e com acúmulo vantajoso de capital para melhorar as condições de vida. Se essa escolha não é moralmente negativa em si mesma, pois quem sabe garantirá as condições de autonomia no universo estruturado da vida capitalista, coloca sob suspeita e desdém outros planos e maneiras de enxergar o mundo que não tenham uma ligação tão explícita com esse viés da vida prática.

Vimos como trabalha duro o narrador de “Roupa no Coradouro”, mesmo sendo tão pequeno, marcadamente no tempo em que o circo chegou na sua cidade, em troca dos ingressos que a família não poderia arcar. Contudo, a atmosfera era de reprovação, acusação e culpa.

Em “Ilha dos Gatos Pingados”, o leitor obtém a informação de que Camilinho, apesar de menino e irmão de Tenisão, funciona em outro registro, sob a lógica adulta e integradora, na comparação entre os saberes que possui em relação àqueles que garantem o prazer na brincadeira.

Do mesmo modo, percebemos como a consciência do narrador de “Ilha” funciona como a fornecer pistas sobre a incidência da lógica dos adultos penetrando no universo da lógica e saberes da infância, em cada momento em que tem pena de Camilinho, lhe dá atenção ou concorda com ele. Contudo, como já explicitamos nos comentários acerca do narrador, em “Ilha” temos um pleno processo de tomada de consciência, tecendo ele próprio as comparações e constatações que darão apoio à escolha que enunciou no encerramento do conto.

A distância dos meninos narradores em relação ao universo adulto implica em inexistência da alteridade, traço demarcador do conflito no contexto sociocultural e político no qual circulam adultos e crianças. Sem reconhecerem-se alheias a essa condição de alteridade, as crianças como Camilinho, Estogildo apelam para recursos do universo adulto como a barganha de favores, a delação e o uso da violência. Os narradores, devido às situações limite que permeiam os eventos relatados, demonstram terem sido afetados ao menos pela dúvida sobre a positividade de afastarem-se da lógica infantil. Os narradores de “Ilha”, “Fronteira”, “Usina”, “Roupa”, “Tia Zi” deixam bem explicitado sua suspeita, e como os demais, deixa à mostra uma bifurcação, como dois caminhos que podem ser trilhados, no registro da contraposição dentro/fora. Os caminhos que se apresentam como alternativos aos meninos diante dos conflitos que precisam enfrentar impõe que eles escolham. A partir destas escolhas, evolui o desenvolvimento da história até seu desfecho ou as escolhas lhes são apresentadas no instante que culmina com o encerramento do conto.

O tratamento dado ao espaço ficcional e aos objetos oferece lugar a uma problemática que afeta os narradores. Os rios, as casas, as cercas, as pontes, a canastra onde a mãe guarda a roupa, o relógio na varanda das refeições em família, a árvore que, do alto, permitem contextualizar os adultos executando suas idiossincrasias, mas também, como objetos proliferadores de espaço (LINS, 1976), demonstrar a tristeza, a agonia, a angústia, o luto, ou seja, permitir ao leitor constituir a imagem mais abrangente do espaço para além da descrição do local onde as ações dos personagens são realizadas e, neste momento, as relações subjetivas são implicadas. O relógio, a mesa, a cama, a prateleira, o balanço do quintal, atuam diretamente na instalação da atmosfera, muitas vezes angustiante, nos contos.

Há uma aprendizagem para os narradores, clandestina, uma aprendizagem da infância e relacionada a sua formação como menino, promovida pelo modo como as relações entre o espaço e seus objetos vão entretecendo o narrador e enredando-o.

As passagens mais fortes na obra de José J. Veiga são as de invasão de algum elemento estranho (grupo de pessoas, companhias, animais, muros),

num mundo pacato, normalizado. O estranho perturba a calma reinante, cria uma atmosfera inabitual, surgem reações de rejeição e de imobilismo (quase um paradoxo), e o passar do tempo, aos poucos, vai tornando tudo parte do lugar como se nada tivesse acontecido ou como se as invasões fossem normais. Até que novos embates são gerados pelo invasor, levantando novas perturbações. (SOUZA, 1990, p.105).

A atmosfera captura os elementos que a ambientação potencializa e se torna, para o leitor, angustiante. Souza parece corroborar esta indicação:

Talvez seja pela sutileza das passagens do imediato às novas dimensões é que a obra de José J. Veiga deixa ressoando no leitor um certo desassossego, um desafio de camadas mais escondidas da realidade humana. (SOUZA, 1990, p.114).

Há contos nos quais o evento insólito não se faz, contudo, a atmosfera potencializa o efeito de estranhamento dada a relação entre os eventos, como por exemplo, uma atmosfera opressiva da realidade, que a torna descomunal (“Ilha dos Gatos Pingados”; “A Invernada do Sossego”; “Era só Brincadeira”).

Reconhecemos que a questão do espaço mantém-se como elemento central para a análise da obra veigueana, mas numa direção distintiva, propondo adentrar a “terra ignota” através de recursos estilísticos que não propõem recuperar “o maravilhoso que pulsava nos escombros” da cultura latino-americana, como no realismo maravilhoso. Temos que o contexto sociocultural, os objetos muito familiares, no universo das histórias contadas pelos narradores-meninos, invocam o insólito em outra perspectiva, para nós dentro do que vínhamos tratando com Roas e Sartre, como nos aspectos elencados em Todorov no que se refere ao real representado⁷⁴.

Frequentam certamente os contos, os cenários das pequenas cidades do interior rural e o contexto sociocultural dos narradores e personagens constitui-se deles, mas, como frisa Souza (1990) flagrantemente todos eles mostram-se habitantes de território sitiado por um elemento invasor ou numa

⁷⁴ Veiga é um autor reconhecido por parte da fortuna crítica como preocupado com a realidade de violência política no continente, principalmente pelas obras posteriores a *Os Cavalinhos de Platiplanto*. Parece ser, por outro lado, muito consciente do seu afastamento do Realismo Maravilhoso. Em entrevista a Josué Castello: “Apareci, de fato, na mesma época do boom do realismo mágico. Há, sim, uma coincidência de datas. Nada mais. Eu não tinha lido García Márquez, Juan Rulfo, Vargas Llosa, quando comecei a escrever. Eu só os li mais tarde. Essa classificação de realismo mágico é, também, um pouco simplista.” VEIGA, 1996, p.D14-Caderno 2).

cidade que os ataca. Quem são os habitantes, quem sitia, por que e como o lugar onde moram e os arredores os atacam? Temos um conjunto de perguntas que abre caminho interessante, pois Veiga trata de temas universais como a morte, a amizade, a violência, a emancipação, a resistência sob a opressão, a liberdade segundo marcas distintivas de seu estilo, bastante longe da descrição de tipos fixos. Como afirma Souza, “o herói veigueano insiste na sua resistência ao mundo do poder, por uma consciência de que é preciso viver livre.” (SOUZA,1990, p.34). Frisamos que há um herói com o qual o leitor se identifica, embora em “Os do Outro Lado”, este aspecto ganhe certa inconsistência. De fato, concordamos que Veiga se inscreve, como esperamos deixar claro até aqui, no rol de autores preocupados em voltar-se para o mundo que habitam e compreender de que maneira o habitam, no registro da literatura fantástica.

Retomando, um dos procedimentos de *Os Cavalinhos de Platiplanto* que, mencionamos na introdução, influenciou a proposição da presente pesquisa é a passagem do corriqueiro para o plano do insólito através de fronteiras oscilantes, que extrapolam o limitado campo de observação e descrição realista, termo utilizado aqui para indicar o âmbito mais restritivo do termo. Sobretudo, Veiga oferece relevo para traços constitutivos da cultura, marcados pelos temas universais, porém, descarnados – se podemos utilizar o termo como o faz Antonio Candido em “Literatura e Subdesenvolvimento” - e questionados pela inquietude que toma os narradores, crianças, meninos em plena cotidianidade da vida comum. Isto o coloca ao lado dos ficcionistas Machado de Assis, Horácio Quiroga, Júlio Cortázar, David Roas, Franz Kafka, dentre outros, especialmente aqueles que tratam do mundo familiar, potencialmente reconhecível por qualquer indivíduo, independente de tempo e lugar, em processo de leitura que permite, através da arte, afetar-se pela problemática da condição humana. Veiga, em conferência realizada em 1985, na Universidade Estadual Paulista- Campus São José do Rio Preto, confirma esta percepção advinda de nossas leituras das obras:

O meu objetivo como escritor, desde que comecei a escrever, foi tentar resolver, ou pelo menos racionalizar, por meio da criação literária, as perplexidades do ser humano diante do mundo e da vida. De maneira que, numa análise sucinta, os

meus livros são tentativas desses assaltos para entender o mundo e, entendendo, absorver parte dele para que a vida fique mais facilitada e passar essas pequenas descobertas a outras pessoas através de meus textos. (VEIGA, 1985 apud MIYAZAKI, p.2, 1988).

A opção de Veiga pela entrega da voz narrativa aos meninos serviu para discutirmos o papel do narrador, quais vivências incidiram sobre a sua percepção e os trouxeram à condição de narradores. Isto denota um dos recursos específicos de constituição da situação narrativa (STANZEL, 1971) e de singularização, ou seja um funcionamento do modo como a percepção dos objetos intensifica, ao longo da narrativa, “a sensação de verdade” (CANDIDO, 2004) um olhar que produz alterações no modo de entender o contexto. No mesmo movimento, os meninos garantem o afastamento da necessária racionalidade e consciência do Homem civilizado adulto, para permitir um questionamento desta mesma racionalidade e consciência automatizada⁷⁵, e das marcas e processos no contexto sociocultural que as estabelecem. Isto, não para estabelecer nova verdade moral e empírica a ser imposta, mas para permitir perceber por si, por um deslocamento singular, o mesmo mundo, suas relações e os objetos que os compõe. No limiar que se constitui para a movimentação dos narradores aparecem as condições que os colhem para efetivar a viagem proposta por Veiga pelo terreno em que se habita. E neste sentido, não consideramos Veiga como autor que utiliza recursos do fantástico para propor alegorias ou documentar os traços opressores da realidade.⁷⁶

Firmando nossa posição, a ficção veigueana propõe tensa interpelação do real, não para desvelar os enigmas, mas para ter chances de perceber as experiências deles. Afirmamos que Veiga prioriza a entrada pela literatura fantástica. Destacamos que, no caso da presente pesquisa, foram os dados

⁷⁵ “ O caráter estético é criado conscientemente para libertar a percepção do automatismo, sua visão representa o objetivo do criador e ele é construída artificialmente de maneira que a percepção se detenha nela e chegue ao máximo de sua força e duração. O objeto é percebido não como uma parte do espaço, mas por continuidade.” (CHKLOVSKI, 1970, p.54).

⁷⁶ Arnaldo Franco Jr oferece elementos para consolidar, em contraponto, a nossa posição. Tece análise dos contos de um iniciante Caio Fernando Abreu e destaca a forma como o autor “flerta” com o insólito, como uma opção estilística com finalidade de questionamento e denúncia. “[...] é próprio da manifestação do insólito [...] o estabelecimento de uma crise que cinde a rotina identificada com a vida integrada à ordem e aos valores dominantes para estabelecer uma crítica dessa mesma ordem, denunciando, nela, alienações e violências tornadas invisíveis por efeito de uma naturalização que as inscreve na chamada “normalidade”. (FRANCO JR, 2012, p. 72)

obtidos através da análise dos contos que insistiram em apontar esta direção. Sabemos da posição arriscada que estamos assumindo: ao lado dos nossos dados, a lista de estudos no campo da literatura que discorrem sobre as características e recursos estilísticos das obras de criação convencionalmente nomeadas como literatura fantástica estão longe de estabelecer parâmetros convergentes e tranquilizadores para o pesquisador. Inclui-se aí o debate no campo literário em torno da inexistência atual das condições do gênero.

Enunciou-se a noção de fronteira como um limiar no tratamento dado ao espaço ficcional nos contos. As proposições expostas vão ao encontro das reflexões de Patrícia Garcia sobre duas formas de aprofundamento do estudo sobre a literatura fantástica contemporânea. Denomina Fantástico de Lugar ou Fantástico de espaço às obras analisadas, a depender, de modo geral, da funcionalidade do espaço em relação à participação no conflito. No caso dos dados de nossa pesquisa, tornou-se importante dar continuidade aos estudos sobre a relação entre o tratamento dado ao espaço e a constituição do conflito, pois nos contos analisados, o agente que deflagra a irrupção do real faz parte dela – agente interno – e não externo. Seguindo as indicações metodológicas de Garcia, este traço permitirá lançarmos novas hipóteses sobre Veiga como autor de literatura fantástica, cujo estilo em 1959, fez ressonância com autores contemporâneos como Roas, em seus textos de criação.

As análises de críticos da obra veigueana parecem mesmo nos instigar a continuar interpelando as condições da inserção do autor no fantástico considerando as proposições de Garcia, ao lado dos argumentos que apresentamos de Roas, Todorov e Sartre: as pequenas cidades e lugarejos do interior do país, onde todos se conhecem, lidam com a agricultura de subsistência e com o pequeno comércio de bens e serviços, em um tempo da comunicação pela conversa, pelo gesto habitual (de cortesia, de amizade ou mesmo de intimidação), em um universo aparentemente fixo e bem delimitado dos papéis sociais de adultos e crianças. Composto o espaço está incluído um sistema de trocas: de galinhas por costura ou ovos por leite, ou pequenos mascates, que se reverte em trocas mais sensíveis em relação a como as personagens vão se situando no cenário inicial. Sobre o privilégio dado por Veiga a lugares que remetem aos cenários das pequenas cidades do interior

do país em *Os Cavalinhos de Platiplanto*, inúmeras vezes a crítica indicou a mobilização de ecos da época de menino, advindas do campo de experiências de goiano nascido José Veiga. O próprio autor menciona algumas correlações da obra com esse campo de experiências, com as reminiscências da infância vivida nas fazendas no interior de Goiás, localizadas entre Pirenópolis e Corumbá-GO, no início do primeiro quartel do século XX. Na entrevista que concedeu a Agostinho Pontenciano de Souza em 1990, confirma a sua relação sensível com os traços dos cenários socioculturais que prioriza nos contos, embora tenha vivido tão pouco ali e os tenha reencontrado apenas após ter se consagrado como escritor⁷⁷.

Potenciano - Um dos aspectos que mais me prendem a seus contos é o lirismo da infância de quintal, de beira de rios. Há muito do menino Veiga na Ilha, nos Cavalinhos. Há também a marca de morte da sua mãe em " Viagem de Dez Léguas" e "Roupa no Coradouro"?
J. J. Veiga - Embora eu não estivesse fazendo autobiografia quando escrevia *Os Cavalinhos*, muito de minha experiência de infância entrou naqueles contos. Acho que foi o início do processo de despedida da minha infância, processo que ainda não terminou. "Viagem" e "Roupa" são episódios conhecidos e testemunhados por mim. (VEIGA, 1990, p.152-153).

Tínhamos como hipótese de trabalho que os narradores-personagens-meninos, segundo as condições que os envolvem e promovem o deslocamento no espaço, fazem este elemento funcionar como um lugar especial, um certo limiar - "camadas da realidade que não estão à mostra". (VEIGA, apud SOUZA, 1990, p.51) um espaço dentro do espaço - para viver suas agruras, angústias, medos, as próprias camadas de sua realidade que escapam de ficar à mostra de um olhar universalizante. Dentro do lugar que se enuncia, seja o espaço de refúgio, seja sobre uma canastra de roupas ou uma árvore, se deslocam os meninos-narradores e dele dão andamento à narrativa.

Finalizando, recordamos na breve abordagem sobre o regional e sobre o fantástico que fizemos, a categoria espaço, sem privilégio em relação aos demais elementos da narrativa, tem uma função específica a demarcar as características da narrativa. Neste sentido, cabe ainda ressaltar o aspecto

⁷⁷ Conferir Cronologia do Autor

social relacionado ao espaço regional presente na obra de Veiga, que angaria as condições de, materializando-se como elemento estético, como aspecto interno pleno da intimidade das obras, funcionar performativamente (BOURDIEU, 1989) para colocar dúvidas sobre os esquemas de organização muito aceitos e naturalizados deste mundo da cultura, principalmente por inscrever-se no fantástico. Também, os objetos – canivete, brinquedos, jangada –, como alguns pequenos lugares, passariam de meros acessórios do cenário, se vistos restritamente enquanto tal, no entanto, foram tratados como marcas importantes para a composição da situação narrativa. Segundo Candido (2006), tal assimilação do externo à obra, tornando-o interno não o dilui, muito menos o sobrepuja. Muito diferente disso, estabelece-se entre externo/social e interno/estrutura uma função dialética.

Apesar de José J. Veiga definir-se, no momento em que inicia suas andanças pela escrita literária, como um homem maduro, mas um escritor iniciante, podemos perceber perfeitamente que ofereceu, na estreia, obra relevante que impactou o campo literário. Este dado explicita-se no volume de referências em panoramas sobre literatura brasileira, produzidos por autores críticos importantes. Há citações, nem sempre apenas elogiosas pois aponta-se a existência de altos e baixos no percurso da obra. Contudo, no que concerne aos contos de *Os Cavalinhos de Platiplanto*, parece consensual a avaliação de seu valor literário.

CRONOLOGIA DO AUTOR

1915 - Nasce José Pereira Veiga em 2 de fevereiro, em uma fazenda entre Pirenópolis e Corumbá de Goiás, filho de Luiz Pereira da Veiga e Maria Marciana Jacinto Veiga. Vive os primeiros dez anos nesta localidade, aprende a tomar gosto pela leitura, ensinado pela sua mãe. Frequentou a escola e tomou contato com a obra de Júlio Verne.

1925 - Morre sua mãe D^a Maria Marciana Jacinto Veiga, evento que impõe afastamento dos cinco irmãos enviados às casas dos tios maternos. José Veiga segue para morar com seu padrinho.

1927 - Mudança para Goiás Velho, antiga capital do estado, para viver com os primos Costa Campos, depois que o padrinho percebeu seu apreço pela leitura o que talvez trouxesse falta de ajustamento ao trabalho rural. Frequentou o liceu e teve acesso ao acervo bibliográfico do Gabinete Goiano de Leitura (Biblioteca Pública) e da Biblioteca dos Frades Dominicanos. Inicia-se no inglês e francês.

1933 - Forma-se no liceu

1935 - Mudança para a cidade do Rio de Janeiro, capital federal. Estuda para tentar vaga na Escola Militar, mas depois do exame daquele ano ser cancelado por falta de vagas, e breve experiência como divulgador de produtos do Laboratório Científico São Jorge, consegue ser contratado para a vaga para locutor na Rádio Guanabara.

1939 - Aprovação em concurso para escrivão em repartição pública. Ingresso na Faculdade Nacional de Direito.

1943 - Formatura em Direito.

1945 - Aprovação em concurso para jornalista da BBC de Londres.

1945 a 1950 - Mudança para Londres. Assume o cargo de comentarista e tradutor de programas da BBC para o Brasil. Veiga frequenta com maior intensidade a vida cultural londrina e torna-se assistente frequente dos debates semanais sobre política mundial com a participação de artistas, intelectuais e políticos, no período do pós-guerra, no *Little Parliament*, de Hampstead. Faz crítica de filmes e inicia estudos em arte cinematográfica, sem

concluí-los. Acompanha as publicações literárias no Brasil, destacando o lançamento de *Sagarana*, de Guimarães Rosa. Torna-se leitor da obra de Franz Kafka.

1950 - Retorno ao Brasil. Breve período na redação de *O Globo*. Assume o cargo de redator-chefe em *A Tribuna*.

1951 - Assume o cargo de editor-chefe da sessão portuguesa de *Seleções do Reader's Digest*, após Antonio Callado optar por dedicar-se exclusivamente à literatura. Inicia a escrita literária, que já praticava desde a juventude.

1953 - Reúne alguns contos e apresenta-os para Simeão Leal, editor de *Cadernos de Cultura* do Ministério da Educação, mas os recolhe novamente. Arrependido da ousadia, descarta os textos que considera regionalistas. Concomitantemente ao trabalho em *Seleções*, faz traduções e adaptações de livros publicados nos Estados Unidos.

1957 - Torna-se amigo de Guimarães Rosa por um motivo inusitado: amor aos gatos de estimação. Guimarães sugere que José Veiga incorpore um “J.” em seu nome, aludindo ao “Jacinto” do nome materno. Passa a assinar José J. Veiga.

1958 - Aos 43 anos, faz a primeira incursão como escritor, com doze contos enfeixados no livro *Os Cavalinhos de Platiplanto*. Angaria o segundo lugar no Concurso Literário Monteiro Lobato, promovido pela Editora Nacional e pela seção paulista da Associação Brasileira de Escritores. O conto “Largo do Mestrevinte” é publicado no *Jornal do Brasil-Suplemento*.

1959 - Obra *Os Cavalinhos de Platiplanto* é publicada pela Editora Nítida. Ganha o Prêmio Fábio Prado. Recebe grande elogio de crítica, mas não chega ao grande público. Devido à crise econômica da editora, poucos exemplares foram distribuídos de cortesia e o restante vendido como papel velho.

1961 - Inicia a escrita de *A Hora dos Ruminantes*, no dia da renúncia de Janio Quadros à Presidência da República. Escreve contos e publica-os em suplementos literários. Serão enfeixados posteriormente em *A Estranha Máquina Extraviada* (1968).

1963 a 1964 - Termina a escrita de *A Hora dos Ruminantes*, é cotado para a publicação pela consagrada Editora Civilização Brasileira, apresentado por Carlos Heitor Cony. O projeto não é executado imediatamente devido ao temor do editor quanto aos mecanismos hediondos de censura da Ditadura Militar de 1964. A obra foi interpretada como uma alusão crítica à política de exceção no Brasil, fato que recebeu a contestação do autor que, afinal, a teria terminado antes do Golpe de 1964.

1966 - publicação de *A Hora dos Ruminantes* pela editora Civilização Brasileira, que apresenta José J. Veiga como escritor literário para o grande público. Nove edições da obra são publicadas ao longo deste mesmo ano.

1968 - publicação do livro de contos *A Estranha Máquina Extraviada*, pela Editora Civilização Brasileira. Reconhecimento do valor da obra pela crítica norte-americana, depois da tradução para o inglês de *A Hora dos Ruminantes* e do mencionado livro de contos.

1970 - encerramento de *Seleções* editada no Brasil e, com a demissão, inicia ano sabático. Dedicase a escrever *Sombra de Reis Barbudos*. Visita pela primeira vez os lugares da infância em Pirenópolis e Corumbá de Goiás.

1971 - publicação do romance *Sombras de Reis Barbudos*, pela Editora Civilização Brasileira.

1972 - assume, junto ao Departamento de Documentação da Fundação Getúlio Vargas, no Rio de Janeiro, cargo na redação de *O Correio da Unesco*. Anos depois, assume a função de chefia na Editora FGV, até 1985.

1973- *Sombras de Reis Barbudos* recebe prêmio pelo Instituto Nacional do Livro

1974 a 1975 - quatro reedições de *Os Cavalinhos de Platiplanto*, pela Editora Civilização Brasileira.

1976 - publicação da novela *Os Pecados da Tribo*. A obra recebe no mesmo ano o Prêmio Pen Clube do Brasil.

1980 - publicação de novelas e um ensaio enfeixados em *De Jogos e Festas*, pela Editora Civilização Brasileira. Pela Editora Comunicação, de Belo Horizonte, publicação do primeiro livro infanto-juvenil *O Professor Burrim e as Quatro Calamidades*, sem o estilo lírico ou uso de recursos do fantástico,

embora o título remeta ao universo infantil, como também *Os Cavalinhos de Platiplanto*.

1981 - *De Jogos e de Festas* recebe o Prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro. A obra também é agraciada com o Prêmio Literário São Paulo do Centro Cultural Francisco Matarazzo Sobrinho.

1982 - publicação de *Aquele Mundo de Vasabarro*, pela Editora Difel. Com a obra, angaria o Prêmio Jabuti, na categoria romance.

1985 - aposenta-se do cargo de chefe de edição da Fundação Gétúlio Vargas (Editora FGV), aos 70 anos. Publicação do romance *Torvelinho Dia e Noite*. As reedições de *Os Cavalinhos de Platiplanto* passam a somar mais de 200 mil exemplares vendidos.

1986 - publicação de *Tajá e sua gente*, livro infantil publicado pela Editora Salamandra

1988 - restaura um almanaque originalmente de 1827, publicado na Província de Minas Gerais. Publica o resultado do trabalho pela Editora Record e nomeia como a segunda edição do *Almanach de Piumhy*

1989 - publicação da terceira edição, pela Editora Record, do *Almanach de Piumhy*. Pela Editora Bertrand do Brasil, publica *A Casca da Serpente*.

1991 - assina a tradução de *Pescar Truta na América*, do norte-americano Richard Brautigan, pela editora Marco Zero.

1993 - publicação de *O Risonho Cavalo do Príncipe*. Ganha o Prêmio Jabuti por esta obra.

1994 - assina a tradução de *Contos Cortantes*, do norte-americano Breeze DJ Pancake, pela Editora Bertrand do Brasil

1995 - publicação do romance *O Relógio Belisário*.

1997 - publicação de *Objetos Turbulentos*, livro de contos que procura trazer os cenários urbanos. Recebe o Prêmio Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras, pelo conjunto da obra

1999 - Morre aos 84 anos, em 19 de setembro, no Rio de Janeiro.

REFERÊNCIAS

- ALVES-BEZERRA, W. **Reverberações da Fronteira em Horácio Quiroga**. São Paulo: Humanitas, 2008.
- ANTONIO, J. Introdução. In: _____. (org). **O Moderno Conto Brasileiro**. 8.ed. 1991, p.7-10.
- BOSI, A. **O Conto Brasileiro Contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1987.
- BOURDIEU, P. A Identidade e a Representação: elementos para uma reflexão crítica sobre a ideia de região. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989, p.107-132.
- BOURNEUF, R.; OUELLET, R. **O Universo do Romance**. Trad José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina. 1976,
- BRANDÃO, L.A; OLIVEIRA, S. **Sujeito, Tempo e Espaços Ficcionalis**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BRANDÃO, L. A. **Teorias do Espaço Literário**. São Paulo: Perspectiva, 2013
- BUENO, L. Nação, Nações: os modernistas e a geração de 30. **Via Atlântica**, n. 7, outubro de 2004 p. 83-97. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/49789>, acessado em 11 de setembro de 2013
- CANDIDO, A. A Literatura e a Formação do Homem. **Ciência e Cultura**. São Paulo, v.24, n.9, 1972, p.803-809.
- CANDIDO, A. A Nova Crítica. In: _____. **A Educação Pela Noite e outros Ensaios**. São Paulo: Ática, 1989. p.199-215
- CANDIDO, A. Introdução. In: _____. **Formação da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997. p. 23 - 40.
- CANDIDO, A. **O Discurso e a Cidade**. 3.ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004.
- CANDIDO, A. Crítica e Sociologia. In: _____. **Literatura e Sociedade**. 3.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006. p.13-26
- CARNEIRO, B. F. **Literatura Contemporânea em Goiás**. Goiânia: Oriente, 1975

CARNEIRO, N. M. **O Caleidoscópio de José. J. Veiga: intersecções estruturais em narrativas insólitas**. 2004. 200f. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Estadual Paulista – campus de Assis, 2004

CARVALHO, A.L.C de. **Foco Narrativo e Fluxo de Consciência**. 2.ed.São Paulo: Unesp, 2012

CASAS, Ana; ROAS, D. Prólogo. In: ____ (orgs). **La Realidad Oculta; cuentos fantásticos españoles del siglo** . Valencia: Menoscuarto, 2008, p. 9-54

CORTÁZAR, J. Alguns Aspectos do Conto. In: _____. **Valise de Cronópio**. Trad. David Arrigucci Jr; João Alexandre Barbosa.Perspectiva:2013, p.147-164

CHIAPPINI, L. Do Beco ao Belo: dez teses sobre regionalismo na literatura. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 8, n.15, 1995, p. 153-159. Disponível em *bibliotecadigital.fgv.br*. Acessado em 12 de setembro de 2013.

CHKLOVSKI, V. A Arte como Procedimento. In: Vários Autores. **Teoria da Literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1971.p.39-56

COUTINHO, A. A Literatura no Brasil. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986

COUTINHO, E.F. Julio Cortázar e a Busca Incessante da Linguagem. In: _____.(org). **A Unidade Diversa; ensaios sobre a nova literatura Hispano-Americana**. Rio de Janeiro: Anima, 1985. p.17-46

DANTAS, Gregório. **O Insólito na Ficção de José J. Veiga**. 2002.189 p. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual de Campinas, 2002.

DANTAS, Gregório. José J. Veiga e o romance brasileiro pós-64. In: Falla dos Pinhaes, Espírito Santo de Pinhal,SP, v.1, n.1, jan./dez.2004. p. 122-142.

DELGADO, J.M.C. **Comentários Filológicos sobre el Realismo Mágico**. Madrid: Arco Libros, 2006

DIMAS, A. **Espaço e Romance**. São Paulo: Ática, 1987.

DUARTE, O.C. **O Recado dos Livros: ensaio sobre a crítica de Antonio Candido**. 2002.266f. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Estadual Paulista- Campus de São José do Rio Preto, 2002.

FRANCO JR, Arnaldo. Insólito e Crítica Social em Três Contos de Caio Fernando Abreu. In: HERRERA ALVAREZ; VOLOBUEF, K; WIMMER,N.

Vertentes do Fantástico na Literatura. São Paulo: Annablume/FAPESP/UNESP-Pro Reitoria de Pós-Graduação, 2012, p.67-98.

GALVÃO, Walnice N. Cinco Teses sobre o Conto. In: PROENÇA JR, Domício. **O Livro do Seminário; ensaios.** LR Editores, p. 165-172.

GARCIA, P. The Fantastic of place and the fantastic of space: two models of transgression. **Letras e Letras**, Uberlândia, v.28, n.2, julho/dez 2012, p. 543-558

GÓES, Fernando. Introdução. In: GÓES, F.; RIEDEL, D.; SANTOS, F.R.P. **Maravilhas do Conto Brasileiro.** São Paulo: Cultrix, 1958, p. 9-12.

GOMES, M. **Estudos de Literatura Goiana.** Goiânia: Centauro, 1979

GROTTO, L. Desvios que Conduzem à Primeira História. In: _____. **Disfarces do Invisível; duplicações da história na obra de Ricardo Piglia.** São Paulo: Annablume, 2010, p.13-34

JOSEF, Bella. A Essencialidade do Homem em José J. Veiga e Rubem Fonseca. In: _____. **A Máscara e o Enigma; a modernidade da representação à transgressão.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986. [textos escritos em 1971], p 215-227

LIMA, L.C. O Conto na Modernidade Brasileira. In: PROENÇA JR, Domício. **O Livro do Seminário; ensaios.** LR Editores, p. 174-214.

LIMA, L.C. Ficção. In: _____. **História. Ficção. Literatura.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p.165-319

LINS, O. **Lima Barreto e o Espaço Romanesco.** São Paulo: Ática, 1976.

LOPES, A. C. N.; REIS, C. Espaço. In: _____. **Dicionário de Teoria da Narrativa.** São Paulo: Ática, 1988. p.204-208.

LUCAS, Fábio. O Conto no Brasil Moderno. In: PROENÇA JR, Domício. **O Livro do Seminário; ensaios.** LR Editores, p. 104-

MACHADO, M. O Insólito em Ricardo Dicke. **Letras e Letras Literatura Fantástica:** vertentes teóricas e ficcionais do insólito, Uberlândia v.28, nº2, julho/dezembro 2012. p.527-542

MARCHEZAN, L.G. Introdução. In: _____. **O Conto Regionalista:** do romantismo ao pré - modernismo. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. IX-XLIII

MARTINS, Wilson. Romances e contos (1960). In: _____. **Pontos de Vista.** São Paulo: T.A. Queiróz, 1992, p 8-19.

MARTINS, Wilson. Um Realista Mágico (1968). In: _____. **Pontos de Vista.** São Paulo: T.A. Queiróz, 1994, p 96-103.

MARTINS, Wilson. Encontros e Desencontros (1970). In: _____. **Pontos de Vista**. São Paulo: T.A. Queiróz, 1994, p 377-381.

MENDONÇA, Márcia Rejany. **Representações do Espaço em Narrativas Ficcionais de Osman Lins**. 2008. 222 f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras, 2008.

MIYAZAKI, T.Y. **José J. Veiga; de Platiplanto a Torvelinho**. São Paulo: Atual, 1988.

PELLEGRINI, T. Realismo; postura e método. **Letras de Hoje**. v.42, n.4, dez de 2007, p.137-155. Disponível em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/4119/3120>, acessado em 20 de junho de 2014.

PIGLIA, R. Tesis Sobre el Cuento. **Formas Breves**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2001a, p103-111

PIGLIA, R. Nuevas Tesis Sobre el Cuento. **Formas Breves**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2001b, p113-137

PIGLIA, R. Secreto y Narración; tesis sobre *La Nouvelle*. In: BECERRA, E. **El Arquero Inmóvil; novas poéticas del cuento**. Madrid: Páginas de Espuma, 2006. 187-205 p.

RIBEIRO, L, G. **O Continente Submerso; perfis e depoimentos de grandes escritores de Nuestra América**. São Paulo: Best Sellers, 1988.

RIBEIRO, R. D. B. O Espaço no Conto Cavalinhos de Platiplanto de J. J. Veiga. **Revista de Estudios Literarios**. Universidade Complutense de Madrid. 2009. Disponível em <http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/platipla.html>> em 12/01/2012

ROAS, D. **Tras los límites de lo real; uma definición de lo fantástico**. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

ROAS, D. Em Torno de uma Teoria sobre o Medo e o Fantástico. Trad. Lara D'Onofrio Longo. In: HERRERA ALVAREZ; VOLOBUEF, K; WIMMER, N. **Vertentes do Fantástico na Literatura**. São Paulo: Annablume/FAPESP/UNESP-Pro Reitoria de Pós-Graduação, 2012, p.117-142

ROAS, D. **A Ameaça do Fantástico; aproximações teóricas**. São Paulo: UNESP, 2014

RODRIGUES, S.C. *Cem Anos de Solidão*: uma narrativa especular. In: COUTINHO, E.F (org). **A Unidade Diversa; ensaios sobre a nova literatura Hispano-Americana**. Rio de Janeiro: Anima, 1985. 47-98 p

SANTIAGO, S. A Realização do Desejo. In: VEIGA, J.J. **Os Cavalinhos de Platiplanto**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 9-26

SANTOS, Nedilson Cézar Rodrigues dos. **Adequação e Impasses de uma Narrativa: uma leitura de *A Hora dos Ruminantes* de José J. Veiga**. 2008. 133f. Tese (doutorado em Letras). Universidade de São Paulo. São Paulo. 2008.

SANTOS, Gabriela Azeredo. **As Repetições nas Narrativas de José J. Veiga**. 2009. 105f. Dissertação (mestrado em Letras). Universidade Católica de Goiás. Goiânia. 2009.

SARTRE, J-P. *Aminadab*, ou o Fantástico Considerado como Linguagem. In: _____. **Situações I**. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2005.

SIMÕES, M.J. O Desassossego Fantástico: a inquietante presença do irreal em M. Rubião, David Roas e M. J. Cantinho. **Letras e Letras “Literatura Fantástica: vertentes teóricas e ficcionais do insólito”**, Uberlândia, v.28, nº 2, julho/dezembro 2012.

SISTO, C. Um Outro Lugar para Estar; o espaço mágico dos meninos de J.J. Veiga. **Revista Travessias**. Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná. v03.n.03-2009. Disponível em http://www.unioeste.br/prppg/mestrados/letras/revistas/travessias/ed_007 em 12/01/2012

SOUZA, Agostinho Potenciano de. **Um Olhar Crítico sobre Nosso Tempo**. Campinas: Unicamp, 1990.

STANZEL, Franz. The First-person Novel. In: _____. **Narrative Situations in the Novel**. Tradução para o inglês James P. Pusack. Londres: Indiana University Press.1971a, p.59-69

STANZEL, Franz. The Figural Novel. In: _____. **Narrative Situations in the Novel**. Tradução para o inglês James P. Pusack. Londres: Indiana University Press.1971b, p.92-95

TELES, G. Entrevista. **Revista UFG**, junho 2009, ano XI, nº 6, 221-238 p.

TODOROV, T. **As Estruturas Narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2006. p.147-165

TODOROV, T. A Definição do Fantástico. In: _____. **Introdução à Literatura Fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 83-98

TOMACHEVSKI, B. Temática. Vários Autores. **Teoria da Literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1971.p.169-204

TONUS, J. L. Espaços da/na Clandestinidade. In. AZEVEDO, L.; DALCASTAGNÊ, R. **Espaços Possíveis na Literatura Brasileira Contemporânea**. Porto Alegre: Zouk, 2015.

VEIGA, J. J. **Cavalinhos de Platiplanto**. 9. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

VEIGA, J. J. Entrevista. In: SOUZA, A. P. **Um Olhar Crítico sobre o nosso tempo**. Campinas: Unicamp, 1990. p.151-159

VEIGA, J. J. José J. Veiga defende estilo despojado. Entrevistador: José Castello. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, D 3, Caderno 2, 4 out. 1997. Seção Personalidade.

VEIGA, J. J. José J. Veiga prepara livro de contos. Entrevistador: José Castello. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, D 14, Caderno 2, 17 ago. 1996. Seção Literatura.

VEIGA, J. J. **Os Cavalinhos de Platiplanto**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

VICENTINI, A. Regionalismo Literário e Sentidos de Sertão. **Sociedade e Cultura**, n.2, jul-dez/ 2007, p.187-196. Disponível em <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=70310205>. Acessado em abril de 2014