

Carla Cristina de Paula

O Fantástico em J. J. Veiga



1910000832



CARLA CRISTINA DE PAULA

O FANTÁSTICO EM J. J. VEIGA

[Faint purple ink signature]

Suely F. Flores

[Large, stylized black ink signature]

CARLA CRISTINA DE PAULA

DADOS CURRICULARES
CARLA CRISTINA DE PAULA

NASCIMENTO 4.2.1974 - SÃO PAULO

FILIAÇÃO Paulo de Oliveira Paula

O FANTÁSTICO EM J. J. VEIGA

1991/1994

Curso de Graduação em Letras com Habilitação
em Português
UNESP de São José do Rio Preto

Dissertação apresentada ao Instituto de
Biociências, Letras e Ciências Exatas da
Universidade Estadual Paulista "Júlio de
Mesquita Filho", Câmpus de São José do Rio
Preto, para a obtenção do título de Mestre em
Letras (Área de Concentração em Literatura
Brasileira)

Orientadora: Prof^ª Dra. Ana Maria Gottardi



832/99

SÃO JOSÉ DO RIO PRETO
1998

DADOS CURRICULARES
CARLA CRISTINA DE PAULA

NASCIMENTO	4.2.1973 - SÃO PAULO/SP
FILIAÇÃO	Paulo de Oliveira Paula Divina da Silva
1991/1994	Curso de Graduação em Letras com Habilitação em Tradução UNESP de São José do Rio Preto
1995	Professora contratada de Literatura Inglesa, da Universidade do Estado de Mato Grosso.
1998	Professora Auxiliar I de Língua Inglesa, da Universidade do Estado de Mato Grosso.

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho só foi possível graças à colaboração direta e indireta de muitas pessoas. Manifestamos nossa gratidão a todas elas e de forma especial:

a minha mãe, pelo apoio e dedicação incondicional;

ao meu marido Isma, pela força e incentivo durante todas as etapas deste mestrado;

às funcionárias da Biblioteca do Câmpus de São José do Rio Preto, pela atenção;

aos funcionários da seção de Pós-Graduação do São José do Rio Preto, pelo auxílio e boa vontade;

aos professores Dr. Rogério E. Choccy e Dr. João Carlos Gonçalves, pelas importantes observações no exame de qualificação;

à Dra. Ana Maria Gottardi, não só pelos preciosos comentários e sugestões de orientadora, mas, especialmente pelo carinho e amizade que sempre demonstrou.

**Em memória de Luciana Ribeiro Bastos,
amiga querida e inigualável, primeira a
incentivar a realização de mais esta etapa.
Sua amizade, alegria e generosidade jamais
serão esquecidas...**

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho só foi possível graças a colaboração direta e indireta de muitas pessoas. Manifestamos nossa gratidão a todas elas e de forma especial:

a minha mãe, pelo apoio e dedicação incondicionais;

ao meu marido Isaac, pela força e incentivo durante todas as etapas deste mestrado;

às funcionárias da Biblioteca do Câmpus de São José do Rio Preto, pela atenção;

aos funcionários da seção de Pós-Graduação de São José do Rio Preto, pelo auxílio e boa vontade;

aos professores Dr. Rogério E. Chociay e Dr. João Carlos Gonçalves, pelas importantes observações no exame de qualificação;

à Dra. Ana Maria Gottardi, não só pelos preciosos comentários e sugestões da orientadora, mas, especialmente, pelo carinho e amizade que sempre demonstrou.

2.2. Primeira introdução

2.3. Primeira introdução

2.4. Algumas conclusões

3. O FANTÁSTICO DE J. J. VEIGA

3.1. A literatura do sobrenatural

3.2. O estranho

3.3. O realismo maravilhoso

3.4. J. J. Veiga e o mundo fantástico

4. A COSMOVISÃO VERGULANA

CONCLUSÃO

BIBLIOGRAFIA

Resumo

Abstract

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
1. DEFININDO O FANTÁSTICO TRADICIONAL	06
1.1. O conflito real/sobrenatural.....	07
1.2. A ambigüidade.....	11
1.3. A reação.....	14
1.3.1. A reação consistente.....	17
1.3.2. A reação inconsistente e o desvio regularizador.....	17
1.4. O papel do narrador, personagem e narratário no texto fantástico.....	19
1.4.1. O narrador.....	19
1.4.2. O narratário.....	20
1.4.3. As personagens.....	22
2. J. J. VEIGA: DESVIOS DA TRADIÇÃO	25
2.1. Premência realista.....	25
2.2. Premência irrealista.....	34
2.3. Premência reativa.....	53
2.4. Algumas considerações	62
3. O FANTÁSTICO DE J. J. VEIGA	63
3.1. A literatura do sobrenatural.....	65
3.2. O estranho.....	67
3.3. O realismo maravilhoso.....	71
3.4. J. J. Veiga e o absurdo kafkiano.....	81
4. A COSMOVISÃO VEIGUEANA	103
CONCLUSÃO	111
BIBLIOGRAFIA	117
Resumo	122
Abstract	123



INTRODUÇÃO

“As pessoas eram da opinião de que, na vida, os fenômenos reais comumente se revelam muito mais assombrosos do que tudo quanto a mais viva das imaginações possa conceber.”

E. T. A. Hoffmann

Muito se tem discutido sobre o gênero de ficção realizado por J. J. Veiga. Entretanto, até hoje, os críticos não chegaram à essência do estilo enigmáticos do autor, mesmo depois de sua contribuição de quinze títulos à moderna ficção brasileira. Seriam seus livros fantásticos, estranhos ou góticos? Pertenceriam ao realismo mágico ou seriam textos de forte sentido alegórico? Nestas direções caminham os estudiosos de Veiga, sem, contudo, chegarem a uma conclusão unânime e satisfatória. Assim, a crítica se vê constantemente marcada por depoimentos que se contradizem e que, às vezes, nada adicionam ao que já foi dito e defendido por outros.

Por este motivo, como objetivo principal de nossa pesquisa, em vez de forçarmos uma classificação para suas obras, achamos pertinente observar os elementos e recursos discursivos de que o autor se utiliza na elaboração de seus textos, que despertam tantas opiniões divergentes e contraditórias na crítica literária. O próprio Veiga não se preocupa com rótulos. Como observa Carlos Rangel, em seu artigo “José J. Veiga,

escritor brasileiro”¹, agora Veiga é considerado um “realista-mágico”, expressão mais em moda entre os críticos quando querem falar dos escritores latino-americanos. Sobre este rótulo declara Veiga no mesmo artigo:

Eu não sei o que é isso, não. Eles é que sabem. E eu mesmo já parei para pensar, para ver se entendia. Mas não sei do que se trata, nem saberia explicar. É uma expressão até bonita: realismo mágico. Mas, confesso, não sei o que é, não tenho nada contra e acho melhor deixar para lá.

Em outra entrevista, concedida a José Castello para o Caderno 2 do jornal *O Estado de S. Paulo*², quando Castello observa que seus livros são associados à explosão do realismo mágico, Veiga faz o seguinte comentário:

Apareci, de fato, na mesma época do boom internacional do realismo mágico. Há, sim, uma coincidência de datas. Nada mais. Eu não tinha lido García Marquez, Juan Rulfo, Vargas Llosa, quando comecei a escrever. Eu só os li mais tarde. Essa classificação literária é também um pouco simplista. Ela foi criada pela crítica literária francesa, para tentar explicar o boom de escritores que vinham de um continente que lhes parecia desconhecido e até exótico. (...) a crítica precisava de um rótulo para lidar com eles e criou o realismo mágico. São escritores que levaram para a Europa um mundo completamente diferente do mundo europeu (...) Por isso lhes pareceu ter parte com a magia.

Sobre o tipo de ficção praticada por J. J. Veiga, é inovadora e expressiva a dissertação de mestrado de Milton Hermes Rodrigues, *José J. Veiga: do fantástico à dissidência*, que, evitando o uso indiscriminado de classificações que nada ou pouco esclarecem sobre o estilo do escritor,

¹ RANGEL, Carlos. “José J. Veiga, escritor brasileiro”. *Escrita*, São Paulo, v. 1, p. 4 -7, 1975.

² CASTELLO, José. “José J. Veiga prepara livro de contos”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 17 ago. 1996. Caderno 2, p. 14.

analisa de forma coerente e elucidativa suas obras sob a perspectiva do fantástico tradicional. Analisando vários autores que se aventuraram na conceituação do fantástico em literatura, traça o conjunto dos elementos que, em tese, caracterizam este gênero, concluindo que o fantástico de Veiga desvia-se do fantástico da tradição. Com o propósito de estabelecer as diferenças entre um e outro, termina por mostrar o fantástico que o autor *não* pratica, sem, entretanto, estabelecer aquele que pratica. Nossa proposta neste trabalho é fazer o que Rodrigues não fez e, baseados em seus pressupostos e dando continuidade a sua pesquisa, observar o tipo de fantasticidade presente em Veiga sob a perspectiva das tendências mais comumente associadas às suas narrativas, com a finalidade de verificar se estas classificações são ou não pertinentes para, então, chegarmos a uma conclusão sobre o tipo de ficção realizada por ele.

Para realizarmos nossa análise, selecionamos as narrativas *A hora dos ruminantes*³ e *Sombras de reis barbudos*⁴, por apresentarem a motivação irrealista que nos permitirá observar os desvios da tradição fantástica bem como estabelecer um paradigma sobre o modo como os elementos fantásticos se conformam em seus textos. O que nos interessa é verificar se as variações encontradas em Veiga permitem ou não sua associação à literatura do estranho ou do “realismo mágico” - gêneros

³ VEIGA, José Jacinto. *A hora dos ruminantes*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, s.d.

⁴ Idem, *Sombras de reis barbudos*. 11. ed. São Paulo: Difel, 1985.

mais freqüentemente relacionados às obras do autor - sem, contudo, pretendermos forçar uma rotulação, ou, então, se os desvios presentes em seus textos conduzem Veiga para a reformulação do fantástico, mais condizente com as novas diretrizes literárias do século XX.

Assim, nosso trabalho está dividido em quatro capítulos. O primeiro deles, *Definindo o fantástico tradicional*, é dedicado à abordagem do gênero fantástico da tradição, a partir da apreciação de seus traços essenciais: a antinomia realidade/irrealidade, a ambigüidade, a resposta emotiva e a função do narrador, do narratário e das personagens na estruturação do discurso fantástico. Para tanto, consideramos algumas definições consagradas sobre o gênero (Todorov, Bessière, Caillouis, Penzoldt, Vax, Furtado) e o trabalho de Milton Rodrigues, até chegarmos à conceituação que serviria de fundamento a nossa comparação entre o fantástico realizado no século passado e o fantástico de J. J. Veiga.

No segundo capítulo, *J. J. Veiga: desvios da tradição*, focalizamos as obras de Veiga a partir dos três fatores determinantes do fantástico tradicional: a *premência realista*, a *premência irrealista* e a *premência reativa*, estabelecendo em que aspectos ocorrem os desvios do autor. No terceiro capítulo, *O fantástico de J. J. Veiga*, assinalamos algumas tendências da ficção contemporânea mais comumente relacionadas às suas obras. Assim, analisamos os textos de Veiga sob a perspectiva do *estranho* e do *realismo maravilhoso*, com o objetivo de



verificar se é ou não pertinente a associação do autor a estes gêneros da literatura do sobrenatural. A seguir, a partir do elemento claramente definido nas obras de Veiga, a fantasticidade, comparamos o escritor brasileiro a Franz Kafka, com o propósito de chegarmos a um possível fantástico presente em *A hora dos ruminantes* e *Sombras de reis barbudos*.

Finalmente, no capítulo quatro, *A cosmovisão de J. J. Veiga*, consideramos os elementos de natureza histórica e social que se tornaram os núcleos essenciais do ato criador de Veiga, para chegarmos à mundividência do escritor, que se faz presente nas entrelinhas de sua forma fantasiosa de expressão.

A opção por este percurso de análise proporcionou-nos condições para a melhor compreensão do fantástico de Veiga e lançou luz sobre os novos rumos da literatura do gênero praticada no século atual. É possível que não tenhamos resolvido as controvérsias sobre seu estilo ficcional, mas procuramos desvendar um pouco o emaranhado de idéias que envolvem as fabulosas narrativas deste singular escritor brasileiro.



CAPÍTULO UM

DEFININDO O FANTÁSTICO TRADICIONAL

"(...) é inútil e entediante representar o que existe, uma vez que nada que existe satisfaz."

Charles Baudelaire

Para analisarmos com eficácia *A hora dos ruminantes* e *Sombras de reis barbudos* em relação ao fantástico, é necessário refletir sobre as características fundamentais que constituem o gênero. Para tanto, focalizaremos neste tópico o fantástico tradicional, que, a nosso ver, graças ao número de ensaios minuciosos realizados por importantes ensaístas literários como Todorov, Bessière, Caillois, Penzoldt, Vax, Furtado, etc, já foi suficientemente estudado para receber uma conceituação satisfatória. Desta forma, apoiados nas postulações teóricas destes ensaístas e na contribuição de Milton Rodrigues, resgataremos os aspectos mais relevantes à compreensão do que se convencionou chamar de *literatura fantástica*.

1.1. O conflito real/sobrenatural

O elemento primordial à caracterização do gênero fantástico é a presença de fenômenos sobrenaturais, que Milton Rodrigues denomina em seu trabalho de “premência irrealista”. Para ele, a narrativa fantástica envolve fenomenologias de duas ordens: irreais e reais, portanto, de caráter antinômico, que se excluem mutuamente. Assim, os fenômenos ou acontecimentos sobrenaturais se manifestam no mundo real, cognoscível, ou seja, no mundo conhecido, comum, cotidiano. Este seria o segundo elemento característico do fantástico, que Milton Rodrigues nomeia de “premência realista”. Sobre estes dois primeiros traços determinantes e definidores da fantasticidade de uma narrativa se manifestam muitos críticos, como Roger Caillois⁵,

(...) o fantástico é a ruptura da ordem reconhecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade quotidiana, e não substituição total do universo real por um universo exclusivamente maravilhoso.

Louis Vax⁶,

O fantástico, em sentido estrito, exige a irrupção dum elemento sobrenatural num mundo dominado pela razão.

Tzvetan Todorov⁷,

Somos (...) transportados ao âmago do fantástico. Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem

⁵ Apud FURTADO, Felipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte universitário, 1980. p. 19.

⁶ Ibidem.

⁷ TODOROV, Tzvetan. 2 ed. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 30.

vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. (...)

Felipe Furtado⁸,

(....) uma primeira característica do gênero [fantástico] vem à superfície: nele se encena o surgimento do sobrenatural, mas este é sempre delimitado, num ambiente quotidiano e familiar, por múltiplos temas comuns à literatura em geral, que em nada contradizem as leis da natureza conhecida. (...)

Assim sendo, nos parece de cabal importância definir também o que denominamos *sobrenatural*. Furtado, que prefere o termo *fenomenologia meta-empírica* para se referir ao sobrenatural, assim o explica:

(...) a fenomenologia assim referida está para além do que é verificável ou cognoscível a partir da experiência, tanto por intermédio dos sentidos ou das potencialidades cognitivas da mente humana, como através de quaisquer aparelhos que auxiliem, desenvolvam ou supram estas faculdades. Portanto, o conjunto de manifestações assim designadas inclui não apenas qualquer tipo de fenômenos ditos sobrenaturais na acepção mais corrente deste termo (aqueles que, a terem existência objetiva, fariam parte de um sistema de natureza completamente diferente do universo conhecido), mas também todos os que, seguindo embora os princípios ordenadores do mundo real, são considerados inexplicáveis e alheios a ele apenas devido a erros de percepção ou desconhecimento desses princípios por parte de quem porventura os testemunhe. (...) ⁹

Portanto, o sobrenatural é o que se mostra desconhecido, incoerente, impossível, inverossímil, anormal diante da nossa experiência frente à vida e ao nosso mundo cotidiano. Contudo, como sugere a definição de Furtado, as noções do que é real e irreal estão sujeitas a variações conforme a cultura, a civilização, a época, o

⁸ FURTADO, Felipe, op. cit., p. 19.

⁹ Ibidem, p. 20.

grau de tecnologia e conhecimento que adquirem as diferentes sociedades. Desta forma, a concepção do que é natural e sobrenatural, como determinantes da fantasticidade de um texto, está subordinada ao complexo cultural e ao senso comum que rege determinada comunidade definida no tempo e no espaço.

Por sua vez, Rodrigues define a irrealidade em relação à realidade. Para ele, o caráter irreal ou real de um acontecimento é subordinado pela sua projeção no plano da vida como impossível e anormal ou possível e normal. Assim, o sobrenatural se revela, com base na vida, incoerente e incognoscível, pois existe como impossível e anormal. O real é coerente e cognoscível, pois existe como possível e normal. Milton Rodrigues ainda faz a distinção entre irrealidade plena e irrealidade parcial: segundo ele, se o irreal se configura como o existente impossível, estamos diante da irrealidade plena, ou seja, diante de fenômenos sobrenaturais; por outro lado, se o irreal se mostra como o existente anormal, estamos frente à irrealidade parcial ou *sobressocial*, pois, apesar de anormal, sua ocorrência é até certo ponto previsível. Porém, apesar de ser possível diante das leis naturais, é considerado inusitado e estranho perante as convenções sociais, devido ao seu desajuste com elas. Deste modo, o sobressocial se configura pela “infração violenta ao que o bom senso, a convenção social, estipularam como cotidiano, familiar, ordinário, sólito, normal”, é “aquilo que se

afasta violentamente do costumeiro, embora sem ofender a natureza".¹⁰

Mas só o fato de infringir as normas sociais não torna o acontecimento irreal. Rodrigues afirma que quanto menos o motivo da conduta anormal for evidenciado ou apresentar motivação e menor for a reação das personagens, tanto mais o fato será visto como irreal pelo leitor. Logo, a não motivação e a não reação dentro da diegese diante do fato estranho e anormal conduzem-no para o domínio da irrealidade parcial ou sobressocial.

Contudo, apesar da grande importância que os fenômenos sobrenaturais assumem como o traço primordial à construção do gênero fantástico, apenas sua presença não caracteriza uma obra como fantástica. É fundamental, além de sua ocorrência, que um tratamento especial seja dispensado a esta fenomenologia. Ou seja, o discurso deve ser estruturado de tal forma que permita uma junção específica do sobrenatural e dos outros elementos textuais de uma forma adequada e conveniente ao fantástico, de modo que sua atuação em conjunto determine a fantasticidade da narrativa. Assim, não basta a existência do sobrenatural, mas é necessário que sua integração na organização geral da narrativa obedeça aos parâmetros exigidos pelo gênero. Torna-se então imprescindível analisar outras características e elementos essenciais ao gênero fantástico que conferem ao sobrenatural a especificidade e

¹⁰ RODRIGUES, Milton Hermes. *José J. Veiga: do fantástico à dissidência*. Assis, 1994. 182 p. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista. p. 27.



peculiaridade própria a sua construção.

1.2. A ambigüidade

Um dos pontos fundamentais a ser considerado na organização textual da narrativa fantástica é como se verifica a convivência entre real e irreal ou sobrenatural no decorrer da narração. Da coexistência destes dois universos distintos podemos inferir a terceira característica determinante do gênero fantástico: a *ambigüidade*. Abrigando mundos que se opõem um ao outro, a narrativa fantástica deverá concentrar todos os seus esforços em suscitar um constante conflito entre ambos. Este confronto deve ser sempre o centro da ação, acentuando a duplicidade que envolve o cenário do relato fantástico. Porém, a contraposição entre real e irreal não deve nunca permitir que um anule o outro, com o risco de assim desfazer a fantasticidade do texto e conduzi-lo para o domínio de outros gêneros vizinhos ao fantástico. Se, por um lado, houver uma completa aceitação do irreal, a obra resvala para o gênero maravilhoso, ou, mais precisamente, na terminologia de Todorov¹¹, para o fantástico-

¹¹ Quanto à permanência da ambigüidade na narrativa, Todorov define o fantástico em relação aos dois gêneros que lhe são vizinhos: o estranho e o maravilhoso. O autor traça um quadro dos possíveis desdobramentos destes gêneros, de forma a determinar o fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso, subgêneros que surgem nos limites entre estranho e fantástico e maravilhoso e fantástico. Assim, de acordo com Todorov, temos o seguinte esquema:

estranho puro / fantástico-estranho / fantástico-maravilhoso / maravilhoso puro

O fantástico se define justamente na linha central, ou seja nos limites entre fantástico-estranho e fantástico maravilhoso. Não nos deteremos aqui numa explicação detalhada de cada um deles, mas nos limitaremos em dizer que cada um deles resulta das diferentes maneiras que encaram a manifestação sobrenatural e sua coexistência com

maravilhoso, já que os acontecimentos insólitos inicialmente entram em conflito com o real para depois serem aceitos sem restrições. Por outro lado, segundo ele, se houver uma sobreposição do real sobre o irreal, ou seja, se houver uma explicação plausível e aceitável dos fenômenos sobrenaturais, a obra oscila para o estranho, ou para o fantástico-estranho.

Desta forma, tanto a anulação do real em favor do irreal quanto a racionalização ou explicação racional do sobrenatural invalida a ambigüidade e, conseqüentemente, o fantástico. Como adverte Furtado, estes são perigos e armadilhas que uma obra deve evitar a todo custo se quiser manter a sua especificidade de narrativa fantástica, sem deslizar para outros gêneros contíguos a ela.

Deste modo, do constante e infindo debate entre real e sobrenatural se alimenta a ambigüidade necessária ao efeito fantástico, já que a dúvida e a indagação resultante da presença simultânea de elementos contraditórios não pode nem deve se desfazer. Assim se manifestam Furtado e Irene Bessière sobre essa questão:

De fato, a essência do fantástico reside na sua capacidade de expressar o sobrenatural de uma forma convincente e de manter uma constante e nunca resolvida dialética entre ele e o mundo natural em que irrompe, sem que o texto alguma vez explicita se aceita ou exclui inteiramente a existência de qualquer deles. Em conseqüência, a primeira condição para que o fantástico seja construído é a de o discurso evocar a fenomenologia meta empírica de uma forma ambígua e manter até o fim uma total indefinição perante ela. Do contrário, não poderão ter lugar as restantes fases

o mundo real. Para maiores detalhes, ver Todorov, op. cit., capítulo "O estranho e o maravilhoso", p. 47-63.

de consolidação do gênero nem será assegurada a manutenção do delicado equilíbrio que pressupõe.¹²

É próprio do fantástico emprestar a mesma inconsistência ao real e ao sobrenatural, reunindo-os e contrapondo-os um ao outro num mesmo espaço e numa mesma coerência, que é a da linguagem e a da narrativa.¹³

Também Todorov se pronuncia a respeito quando define o fantástico como sendo

(...) a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural.¹⁴

Essa *hesitação* mencionada por Todorov nada mais é que a ambigüidade gerada pela indefinição entre normal e anormal suscitada no fantástico a que se refere Furtado. Percebemos que a definição de Todorov diverge apenas em colocar o traço determinante do gênero num elemento extratextual ou extraliterário, já que a reação do leitor da obra é hesitar diante do sobrenatural, categoria que apenas se define pelo nosso complexo cultural ou senso comum, isto é além dos domínios textuais ou literários. Assim, devemos reler a hesitação proposta na definição de Todorov como uma reação a serviço da manutenção da ambigüidade inerente ao discurso face à indecisão entre aceitar ou rejeitar o mundo sobrenatural como natural, desde que consideramos a ambigüidade uma das condições fundamentais à existência e afirmação da

¹² FURTADO, Felipe, op. cit., p. 36.

¹³ Apud PAES, José Paulo. *Os buracos da máscara*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 9.

¹⁴ TODOROV, op. cit., p. 31.

fantasticidade em uma narrativa. As observações de Furtado e Bessi re melhor expressam as peculiaridades do fantástico na medida que se fundamentam em categorias estritamente literárias, ou seja, categorias intratextuais, pois circunscritas exclusivamente ao texto literário.

1.3. A reação

Outro fator a ser considerado na caracterização do fantástico é o que Rodrigues chama de “premência reativa”. Assim, as narrativas fantásticas supõem um tipo de comportamento específico diante da irrupção dos fenômenos sobrenaturais, ou seja, um tipo determinado de reação essencial   conformação do gênero: “a irredutível expressão de estranheza” (Caillois)¹⁵. A narrativa fantástica deve fazer emergir *no texto* o sentimento de estranheza, de inquietude, de incômodo face às ocorrências sobrenaturais. Milton Rodrigues distingue dois tipos de reação: a estranheza vinculada ao medo e a estranheza simples, destituída de medo. Em todo caso, a reação deve ser **registrada**, a fim de denunciar e pôr em questão a agressão à ordem natural, conhecida, do mundo nosso.

Vários ensaístas têm sustentado que o *medo*   a reação mais conveniente ao fantástico tradicional. Lovecraft observa que uma narrativa   fantástica “muito simplesmente se o leitor experimenta

¹⁵ Apud TODOROV, op. cit., p. 41.



profundamente um sentimento de temor e de terror”¹⁶. Caillois propõe que a narrativa fantástica “é antes de mais nada um jogo com o medo” e Vax que é “uma história de fazer medo”¹⁷. Todorov, embora discordando que esta reação seja uma condição essencial ao gênero, reconhece que “o medo está freqüentemente ligado ao fantástico”¹⁸. Furtado, assim como Todorov, discorda daqueles que vêm no medo o traço básico do fantástico, observando que “a narrativa fantástica não visa necessariamente provocar o medo, ainda que tal se verifique com grande freqüência”¹⁹. Assim, não se trata de considerar o medo como uma característica intrínseca ao gênero, mas de reconhecer que esta é uma das reações mais suscitadas e comuns nos textos fantásticos.

É relevante salientar ainda, para a melhor compreensão desta questão, que o tipo de fenomenologia meta-empírica conveniente ao fantástico é o **sobrenatural negativo**, isto é, aquele associado ao Mal, de índole maléfica e macabra. Devido a seu caráter maligno, os acontecimentos sobrenaturais se mostram ameaçadores e nefastos aos seres humanos. Por isso, resumindo e elucidando a problemática do medo na narrativa fantástica, Furtado observa que

(...) são atitudes obrigatórias da personagem humana confrontada com a fenomenologia meta-empírica a perplexidade angustiada quanto à sua índole, a inanição perante ela e, até, o temor daí resultante.²⁰

¹⁶ Apud TODOROV, op. cit., p. 41.

¹⁷ Apud RODRIGUES, Milton H., op. cit., p. 119.

¹⁸ TODOROV, op. cit., p. 41.

¹⁹ FURTADO, Felipe, op. cit., p. 78.

²⁰ Ibidem, p. 22.

Assim, podemos concluir que o temor ou medo observado nas narrativas fantásticas é apenas uma das *possíveis* respostas emotivas decorrentes do choque e do assombro face ao sobrenatural e não um efeito que deve ser gerado forçosamente pelo discurso para dar forma ou constituição ao gênero.

A problemática da reação não se resume, portanto, como muitos poderiam imaginar, em provocar medo no leitor real da obra, mas em registrar no texto seja a reação temerosa ou simplesmente a reação de inquietação ou um sentimento de estranheza e perplexidade perante o sobrenatural. Qualquer tipo de reação frente ao insólito deve estar impressa na narrativa, torna-se essencial à configuração fantástica que seja um elemento intrínseco ao texto, isto é, constituído *intratextualmente*. O texto fantástico deve provocar uma tensão nos espectadores dos acontecimentos fantásticos, tensão esta que se pode revelar em diferentes reações, sejam de medo, perplexidade, surpresa, choque, horror, inconformismo, estranheza, incômodo, etc. O fundamental é que qualquer que venha a ser a resposta emotiva face ao sobrenatural, esta deve ser **registrada** no discurso, sem o que a narrativa se afasta dos princípios estabelecidos para a constituição do gênero fantástico tradicional.



1.3.1. A reação consistente

Segundo Rodrigues, a reação adequada às obras fantásticas é a **reação consistente**, ou seja, aquela que persiste e se mantém, senão até o final, pelo menos na maior parte da narrativa. A dúvida permanente e o conflito entre realidade e irrealidade, favorecem a busca por uma explicação que racionalize os fenômenos sobrenaturais. O fantástico tradicional requer narrador, personagens e narratário **incomodados**, que continuamente busquem explicações para o evento irreal. Esta incessante tentativa de racionalização, que revela a inquietação e o desassossego por parte daqueles que sofreram a irrupção sobrenatural, é a reação conveniente à tradição fantástica, ou seja, uma reação homogênea, perseverante, face à contradição real/irreal. Em consequência, o não registro desta reação ou sua presença avariada desvincula a obra do gênero em questão. Assim, podemos concluir que o registro da reação consistente é um dos traços fundamentais às narrativas fantásticas tradicionais.

1.3.2. A reação inconsistente e o desvio regularizador

Com relação à reação não-consistente, ou, na terminologia de Rodrigues, **reação inconsistente**, podemos inferir dois sentidos: o primeiro se constitui pela falta de firmeza e persistência no tratamento da reação e o segundo por um vazio no tocante a seu registro. A reação



inconsistente irá determinar o que Rodrigues denomina de **desvio regularizador**. Quando o narrador oscila na admissão dos registros da reação ou os vicia, o texto incorre neste desvio. O desvio regularizador pode ser explicado como sendo uma ruptura na constância ou consolidação da reação, ou seja, depois da irrupção dos fenômenos irreais e do espanto ou terror diante deles, há uma súbita negligência destes eventos e uma volta à vida normal, cotidiana, como se nada houvesse acontecido de estranho ou incompreensível. O irreal ignorado sofre uma naturalização pela descontinuidade da resposta emotiva, sendo internamente regularizado pela indiferença e desinteresse. A reação plena, consistente, parte do leitor que, face à insensibilidade de narrador e personagens perante o irreal, se vê na presença do anormal, já que não reagir quando se espera uma reação inevitável torna-se uma atitude estranha e inusitada.

O desvio regularizador não se constitui apenas pela avaria da reação, mas se verifica também quando a narrativa silencia a reação que se esperava encontrar impressa no discurso. Aqui ocorre a mesma regularização do anormal, pela falta do comportamento habitual ao gênero fantástico. Na ausência de reação, o acontecimento sobrenatural perde sua razão de ser e passa ao domínio da naturalidade, com o que a narrativa rompe os laços que a unem ao fantástico tradicional.

1.4. O papel do narrador, personagem e narratário no texto fantástico

Em seu estudo do gênero fantástico, Felipe Furtado nos mostra que a reação está intrinsecamente ligada a categorias narrativas como narrador, personagem e narratário. Como outros elementos caracterizadores do gênero, também é exigido destas categorias um determinado tipo de comportamento específico e adequado a sua construção. O fantástico vive da percepção sempre ambígua dos acontecimentos insólitos e esta ambigüidade deve ser proposta no texto pelo modo como o narrador, as personagens e o narratário se comportam e reagem face à perturbadora contradição real/irreal. A eterna indefinição e perplexidade que caracterizam o gênero deve ser comunicada ao receptor real do enunciado e suscitar nele reação idêntica. Como narrador, narratário e personagens contribuem diretamente neste sentido, é, pois, relevante, que façamos algumas considerações a respeito de seus respectivos papéis e funções na organização da narrativa fantástica.

1.4.1. O narrador

O tipo de **narrador** que melhor se ajusta ao gênero fantástico é o narrador personagem, que tanto pode coincidir com o protagonista da história (narrador autodiegético, segundo a terminologia de Gérard Genette), como pode assumir o papel de uma personagem secundária da

narrativa (narrador homodiegético, conforme Genette). A importância do narrador personagem reside em seu caráter testemunhal, que, por estar mais próximo à intriga como participante dela, confirma e confere credibilidade às ocorrências sobrenaturais que relata.

Sua presença na história que conta incute à narrativa uma veracidade mais convincente e atesta com maior autoridade e plenitude a ambigüidade constante que a obra fantástica deve sugerir. O fato de também estar sujeito às dúvidas e indagações suscitadas pelos fenômenos inexplicáveis dá a este tipo de agente enunciator uma vantagem que o narrador ausente ou heterodiegético não possui, por não estar diretamente envolvido no clima angustiante de hesitação e incerteza da narrativa.

Suscetível à contradição real/irreal, a reação de estranheza e perplexidade também por parte do narrador enfatizará a dualidade normal/anormal, cumprindo assim seu papel de transmitir com a maior veracidade possível a incerteza presente em sua narrativa a nós, leitores reais do texto. Desta forma, a implicação do narrador em sua própria história funciona como um reforço à ambigüidade tão necessária ao fantástico.

1.4.2. O narratário

O narratário, definido como o receptor imediato e fictício da narrativa, também deve demonstrar o tipo de reação adequada ao texto



fantástico, ou seja, a eterna indefinição face à fenomenologia meta-empírica. Entretanto, a eficácia do narratário na comunicação da ambigüidade ao leitor real por meio de sua atuação está sujeita à variação de como aparece na narrativa. Mesmo que toda narrativa pressuponha um receptor imediato, o narratário é um elemento do discurso que nem sempre está facilmente reconhecível na ação, como quando uma personagem desempenha a função de narratário, sendo assim interior à intriga ou intradieético. O narratário muitas vezes não está diretamente configurado no texto, pois é exterior à história ou extradieético. Nestes casos, ele apenas é identificado pelas marcas ou sinais que a ele são dirigidas pelo narrador no decorrer de sua narração. É, portanto, a reunião destes sinais que revela o narratário extradieético e permite a constituição de seu perfil.

Contudo, qualquer que seja o estatuto do narratário de um texto fantástico, a sua atuação deve transmitir a dúvida e a incerteza ao leitor real por meio da hesitação perante à irrupção do insólito no seio da normalidade e do quotidiano. A reação propícia face aos acontecimentos anormais deve ser a de “desnortamento angustiante”, a de completa desorientação e perplexidade. O narratário de um texto fantástico deve ser tocado pela narrativa, deve ser influenciado por ela, deve sentir a tensão que emana dos acontecimentos e se ver envolvido no conflito real/irreal, de tal forma que o receptor real se identifique com ele e sinta com a mesma intensidade e veracidade a inegável estranheza dos



acontecimentos e permaneça também na constante e necessária irresolução que move a intriga e a caracteriza como fantástica.

A função mais importante do narratário de uma obra fantástica é, pois, a de *modelo* do leitor real. Por seu intermédio, o leitor é conduzido para dentro dos acontecimentos alucinantes, para o cerne da inquietude e tensão que caracteriza a narrativa, integrando-se ao mundo ficcional e participando mais ativamente dele.

1.4.3. As personagens

O objetivo principal da caracterização das personagens é facilitar a adesão do leitor real ao mundo às avessas da narrativa fantástica. A reação que se espera delas é a mesma do narrador e narratário, já mencionadas anteriormente: a de indecisão e dúvida perante os fenômenos ditos estranhos ou sobrenaturais.

Segundo Furtado, o gênero fantástico enfatiza a ação em detrimento das personagens. Estas só terão algum relevo na estrutura da narrativa se servirem ao propósito de transmitir a ambigüidade ao leitor real do enunciado:

(...) as personagens pouco ou nada interessam ao discurso fantástico enquanto figuras com vida própria, servindo-lhe sobretudo de veículo da perplexidade perante o mundo alucinante em que se movem. (...) ²¹

²¹ FURTADO, Felipe, op. cit., p. 86.



Como ressalta Furtado, o que realmente importa ao fantástico são os fatos, principalmente aqueles de índole sobrenatural, que são a grande força impulsionadora da narrativa. Aqui, ao contrário da ficção realista, a ação humana possui uma função menor na intriga, subordinando-se à ação dos acontecimentos, que dirigem e orientam todo o desenvolvimento do enunciado fantástico.

Desta forma, o papel das personagens resume-se basicamente a servir à ação e comunicar a ambigüidade face ao embate real/irreal:

(...) à narrativa do gênero interessa sobretudo o que acontece (muito em particular, a subversão do real) e só subsidiariamente a quem acontece ou quem, em última análise, possa ter dado origem ao acontecido. (...) ²²

Por esta razão, a reação mais propícia à identificação leitor-personagens é a indefinição que resulta na ambigüidade, e como consequência, o medo, o pavor, o desconcerto, a angústia ou a perplexidade diante do desconhecido. A incerteza deve gerar sentimentos preocupantes, que incomodem, e nunca o gracejo ou a diversão. Tal tipo de comportamento desfaria a ambigüidade e a seriedade exigida pelo gênero e conduziria a obra para outros domínios que não o do fantástico.

Assim, como pudemos observar, as categorias acima mencionadas - narrador, narratário e personagens - possuem a função de promover a ambigüidade essencial ao gênero fantástico e comunicá-la ao

²² Ibidem, p. 90.



receptor real do enunciado, no que devem ser consideradas aspectos relevantes a sua estruturação.

Considerados então os principais traços do fantástico tradicional, passemos agora à análise das obras de J. J. Veiga com base nos seus pressupostos conceituais, para, posteriormente, chegarmos a uma conclusão sobre o fantástico que o autor realiza.

Nietzsche

Considerando, no capítulo anterior, três fatores determinantes do gênero fantástico tradicional: a presença realista, a presença irrealista e a presença restiva. Cada um destes aspectos irá determinar um paradigma pelo qual nos será possível analisar as obras de Veiga propostas inicialmente e estabelecer as diferenças entre o fantástico proposto pelo autor e o fantástico tradicional, apontando assim suas características essenciais, apontando também o aonde está o elemento de novidade, em direção a construção de um novo paradigma, mais adequado com a época que presenciamos.

3.1. Presença realista

Como já sabemos a importância de observar, a observação da realidade, entendida como o existente possível e atual, ou seja, que nos dá um mundo familiar e cotidiano, é um dos aspectos essenciais ao

CAPÍTULO DOIS

J. J. VEIGA: DESVIOS DA TRADIÇÃO

“Acreditamos saber alguma coisa das próprias coisas quando falamos de árvores, de cores, de neve e de flores, no entanto apenas possuímos metáforas das coisas que não correspondem de modo algum às entidades originais.”

Nietzsche

Consideramos, no capítulo anterior, três fatores determinantes do gênero fantástico tradicional: a **premência realista**, a **premência irrealista** e a **premência reativa**. Cada um destes aspectos irá determinar um paradigma pelo qual nos será possível analisar as obras de Veiga propostas inicialmente e estabelecer as diferenças entre o fantástico praticado pelo autor e o fantástico tradicional, assinalando assim seus desvios em direção à conformação de um fantástico renovado, mais condizente com a época que presencia.

2.1. Premência realista

Como já tivemos a oportunidade de observar, a instauração da realidade, entendida como o existente possível e normal, ou seja, que evoca um mundo familiar e cotidiano, é um dos requisitos essenciais ao

gênero fantástico. A narrativa deve promover o nosso reconhecimento, “no tempo, no espaço e nas preocupações das personagens referenciais indicadoras de um compromisso com o ‘mundo bem nosso’”²³. Em outras palavras, devemos reconhecer nestas referências as nossas próprias referências, isto é, o que o senso comum e o complexo cultural em que nos situamos reconheceram e convencionaram ser o real.

No tocante às duas narrativas que nos propusemos a analisar, *A hora dos ruminantes* e *Sombra de reis barbudos*²⁴, Veiga evoca um espaço familiar, verossímil, pois situa suas ações dramáticas num universo regional interiorano, possível e reconhecível, que bem poderia ser o de qualquer comunidade rural-urbana de nosso país.

Em *A hora*, a narrativa se desenrola em Mananairema, um pequeno vilarejo interiorano, onde todas as pessoas se conhecem e levam uma vida simples, de costumes provincianos e arraigados. A cidadezinha se resume em algumas poucas ruas, com casas modestas e algumas pequenas lojas, que atendem a necessidade dos moradores. A principal delas é a venda de Amâncio Mendes, que serve também de ponto de encontro da comunidade. Suas figuras principais são o vendeiro, o carroceiro, o marceneiro e o ferreiro, as únicas personagens que recebem destaque na narrativa. As outras são apenas figurantes sem nome que vem e vão no desenrolar dos acontecimentos da narrativa.

²³ RODRIGUES, Milton H., op. cit., p. 57.

Em *Sombras*, o cenário da fabulosa e inquietante ação de Veiga é Taitara, que também poderia ser descrita como uma cidade do interior, tão calma e pacífica quanto Mananairema, antes da criação da companhia que viria abalar sua paz e tranquilidade. Seus moradores são pessoas simples, acostumadas à rotina diária e à falta de novidades, vivendo sossegadamente o dia-a-dia típico de lugares pequenos e interioranos.

O enredo das duas narrativas é semelhante: a invasão das duas pacatas cidadezinhas semi-rurais pela chegada de pessoas estranhas que logo se revelam ameaçadoras e subvertem a ordem rotineira de seus cidadãos, instaurando o medo e opressão. Mananairema e Taitara se deparam então com um mundo desconhecido e angustiante, onde imperam o sem-sentido, a censura, a tortura mental, o sufocamento e o cerceamento do indivíduo por um poder irracional e inexplicável. As pessoas não reagem, se sentem imobilizadas e incapazes de tomarem uma atitude que reverta a situação. Sofrem calados, engolindo sua dor, raiva e frustração frente a sua própria incapacidade e inércia. São estas formas de comportamento que marcam as duas narrativas e que de uma certa forma problematizam as atitudes humanas face aos momentos de crise e tensão.

Pelas características comuns de suas cidades, Veiga inicia um

²⁴ A partir de agora, passaremos a nos referir a estas obras pela abreviação de *A hora e Sombras*, respectivamente.

“caminho verossimilizante”²⁵, isto é, produz na ficção uma imagem do mundo semelhante àquela que nossa cultura nos apresenta, instaurando assim o “mundo nosso” a que estamos acostumados e familiarizados para, então, problematizá-lo pela irrupção repentina de acontecimentos estranhos que irão transgredir e abalar a ordem normal e conhecida. *A hora* e *Sombras* permitem serem localizadas num universo conhecido, seja pela linguagem simples e cotidiana, que é um dos aspectos marcantes no estilo do escritor,

- Vai chegar o dia de faltar tudo.
 - É o fim do mundo que vem aí.
 - Que fim de mundo! Mundo lá tem fim?
 - Eu cá acredito. Quem fez o mundo pode muito bem acabar com ele.
 - Conversa de padre pra amedrontar. Então quem fez o mundo ia ter o trabalho de fazer para desmanchar depois? Mundo não é qualquer brinquedo de menino.

- Negociar a carroça, caboclo?
 (...)
 - Negociar a carroça? Pago bem.
 - Nhor não - respondeu Geminiano por muito favor.
 (...)
 - Pare um pouco. Pode parar, não?
 - Posso não. Se eu pudesse eu ficava parado em casa.
 (...)
 - Um momento, rapaz - disse. - Quando um burro fala, o outro pára para escutar.
 - Não entendo conversa de burro (...)
 - Burro é modo de falar. É um ditado da minha terra.
 - Daqui também.
 (...) ²⁶
- Olhe para isto. Veja se é possível.
 - O que é que tem, Horácio? - mamãe perguntou.

²⁵ Expressão de Maria do Carmo Lanna Figueiredo para explicar a tendência da narrativa de ficção do século XIX em basear suas experiências imaginárias nos dados morais, psicológicos, sexuais e econômicos da época. In:---. “A instauração do fantástico em *Os cavaleiros de Platiplanto*, de J. J. Veiga”. *O eixo e a roda*, Belo horizonte, jun. 1984.

²⁶ VEIGA, *A hora*, p. 2, 7.



- O que é que tem? O que é que tem? Se você não vê, então é cega. Olhe aí que porcaria.

- Eu passei esta túnica com todo cuidado ontem de noite, e deixei pendurada para não amarrotar.

- Então passou como o seu nariz. Olhe aí. (...) ²⁷

seja pela evocação de costumes brasileiros da primeira metade do século, como nesta passagem de *A hora*:

(...) Porque não se lembravam de ir à igreja de Santa Bárbara no alto do morro? Era lá que iam os namorados de antigamente, não sozinhos, mas com a família da moça, levavam biscoitos, licor, apetrechos de café, os rapazes levavam violão, flauta, cavaquinho, cantavam e tocavam e só desciam de noite, com a lua clara. (...) ²⁸

seja, ainda, pelos nomes que Veiga escolhe para suas personagens, que indicam uma aproximação com nomes que conhecemos, encontráveis entre os cidadãos de nosso tempo: Amâncio, Geminiano, Prudente, Manuel Florêncio, Apolinário, Júlio Barbosa, Serena, Nazaré, Pedrinho, Chaves em *A hora*; Lucas, Baltazar, Dulce, Felipe, Marcondes, Horácio em *Sombras*.

Desta forma, a feição coloquial de suas narrativas, o discreto cenário interiorano, os costumes brasileiros das décadas passadas e os nomes próprios de Veiga apontam para o conhecido e são elementos conformadores do “mundo nosso”, familiar, que inicialmente não provoca qualquer tipo de estranhamento ou incômodo. Ocorre, então, por parte dos leitores, uma aproximação entre mundo real e mundo fictício

²⁷ Id., *Sombras*, p. 38.

²⁸ *A hora*, p. 81-2.

pelo reconhecimento de coisas e fatos comuns e corriqueiros, que leva à instauração do universo verossímil e “real”, condição esta essencial ao gênero fantástico.

É interessante notar a predileção do escritor por espaços limitados e regionais, já que a maioria de suas obras têm como cenários pequenos municípios urbanos. Torna-se relevante dizer que esta preferência pelo regional advém de suas origens. Veiga nasceu e cresceu numa pequena fazenda entre as cidades de Corumbá e Pirenópolis, no estado de Goiás. Vivendo sua infância entre estas duas localidades, é natural que quando cria paisagens regionais, escreva baseado nas recordações vivenciadas no interior goiano. O próprio Veiga reconhece sua opção:

Ao situar geograficamente as histórias que imagino, evoco a paisagem goiana. Uma montagem de cidadezinhas goianas não diferentes de outros Estados. Goiás é o meio físico que eu penso primeiro, quando escrevo.²⁹

É certo que Veiga escreve sobre costumes e cenas regionais, determinado pela influência de onde nasceu e cresceu, porém, o autor vai além da mera regionalização, universalizando o mesmo espaço e região que reconhecemos como a do Brasil Central. Ao lermos suas histórias, passadas sempre em espaços que identificamos como conhecidos, temos a forte impressão de que poderiam estar em qualquer lugar semelhante

²⁹ In:---. SOUZA, Agostinho Potenciano. *Um olhar crítico sobre o nosso tempo: uma leitura da obra de José J. Veiga*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1990. p. 85.



do país ou do mundo. É de Rosse Marye Bernardi a observação de que Veiga, sem fugir de seu tempo histórico, escreve histórias para outros tempos e lugares:

(...) O seu segredo talvez resida na maestria com que elabora os textos, fundindo a paisagem de fundo (cidadezinhas inventadas, de nomes estranhos, perdidas no tempo e instaladas num espaço semi-rural que mantém certos valores humanos) e o clima de opressão do mundo moderno. (...) ³⁰

Veiga se mostra inquieto com as transformações do mundo moderno e faz com que isto transpareça em suas obras na transcendência do regional para algo mais vasto, complexo e ilimitado. Antônio Cândido aponta este afastamento do regionalismo puro e simples como uma característica da literatura moderna latino-americana, definindo-a como um

(...) refinamento estético, graças ao qual as regiões se transfiguram e os seus contornos humanos se subvertem, levando os traços antes pitorescos a se desencarnarem e adquirirem universalidade. ³¹

Podemos dizer que Veiga universaliza o regional e transforma o individual em coletivo porque suas obras não se limitam a reproduzir a realidade imediata, mas dela tiram o material que, objetivado em arte ficcional, supera o regional para, alargando-se, elevar-se a dimensões universais. Ao mesmo tempo que seleciona uma certa comunidade para

³⁰ BERNARDI, Rosse Marye. "José J. Veiga: fabuloso fabulista do real". *Nicolau*, Curitiba, v.1, n. 5, 18 nov. 1987.

³¹ CANDIDO, Antonio. "Literatura e subdesenvolvimento". In:---. *Argumento* - Revista mensal de cultura, Rio de Janeiro, Paz e Terra, n.1, p. 24, 1973.



dar forma a seu enredo, esta não está desvinculada de um contexto superior, seu significado maior se perderia se fosse considerada como diferente, se parecesse ter sido escolhida por ser diferente. Há uma ligação entre estes espaços limitados e o drama geral da vida e esta relação entre ambos precisa ser sentida, daí o efeito de universalização, que faz com que suas narrativas se abram para outras distâncias, mostrando o sentido de continuidade e contigüidade da vida, não apenas no mundo ficcional, mas também fora dele.

O reconhecimento de um “mundo nosso” nas obras de Veiga se dá também pela identificação entre a atmosfera opressiva de suas narrativas e o momento político pelo qual o país passava enquanto foram escritas. É impossível desvincular o escritor do clima tenso que envolvia o Brasil na década de 60 e 70. Principalmente *A hora* e *Sombras* são textos que revelam um certo engajamento na situação política brasileira. A primeira, publicada em 1966 mas já pronta em 1963, e a segunda, de 1972, foram escritas num período em que era praticamente impossível ignorar e esquecer a realidade vivenciada. Muitos críticos condenam essa associação entre realidade histórica e ficção, alegando que a obra de Veiga vai muito além da mera crítica ao sistema. Obviamente, uma leitura que não ultrapasse esta relação se mostra muito simplista e ingênua, pois a narrativa é mais do que tudo ficção e, como tal, contém uma riqueza de interpretações que se estende muito além de sua dimensão histórica. Todavia, não é condenável que nós, leitores, possamos vislumbrar em

Veiga um reflexo do tempo de opressão e autoritarismo que afligiu o povo brasileiro, sem que nossa leitura seja taxada de ingênua ou superficial. Se, como observa Lubbock, “um romance é uma imagem da vida”³² e Muir assinala que “o romance é sobre a vida”³³, por que os textos de Veiga não podem ser lidos também como a imagem que o autor possui de seu país num momento particular? É o próprio Veiga que nos responde:

(...) a minha literatura, a partir do segundo livro, que é *A hora dos ruminantes*, sempre esteve presa à atmosfera política do país. (...) se eu fizesse os livros que queria fazer, eu acho que estaria fraudando a realidade, forçando a mão para mostrar uma situação que não era real. Então eu não tinha outro jeito senão continuar fazendo os livros que a situação política, o clima político social não só permitiam, mas acho que talvez pediam que eu fizesse. (...) ³⁴

Só sei escrever sobre coisas da atualidade, do País de hoje, que me instigam e me levam a praticar o meu senso crítico e traduzir isto na ficção. (...) ³⁵

Portanto, no que diz respeito à premência realista, *A hora* e *Sombras* não se desviam da tradição fantástica pois evocam um mundo verossímil dentro dos padrões que nos são familiares, ou seja, um espaço existente como possível e normal. Passemos então a sua focalização sob o prisma da premência irrealista.

³² LUBBOCK, Percy. *A técnica de ficção*. São Paulo: Cultrix, 1976. p. 15.

³³ MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. 2.ed. Porto Alegre: Globo, 1975. p. 3.

³⁴ In:---. PRADO Antonio Arnoni (org.) *Atrás do mágico relance. Uma conversa com J. J. Veiga*. Campinas: Editora da Unicamp, 1989. p. 28.

³⁵ In:---. ATALA, Fuad. “José J. Veiga. Para quem escreve o autor brasileiro?” *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 17 out. 1987.

2.2. *Premência irrealista*

Como vimos, o fantástico tradicional requer um tipo bem específico de irrealidade, ou seja, a irrealidade plena, marcada pelo sobrenatural e pela negatividade. Em outras palavras, a narrativa fantástica tradicional exige fenômenos sobrenaturais negativos, prejudiciais e nocivos aos seres humanos, constituindo assim ameaça e perigo a sua existência. Por sua vez, estes fenômenos devem suscitar um tipo de reação bem definida naqueles que os presenciam, ou seja, a dúvida acompanhada pelo medo ou terror, ansiedade ou angústia, surpresa ou perplexidade, choque ou horror. O essencial é que as pessoas que sofreram a irrupção do insólito **reajam** a ele e que esta reação esteja impressa no enunciado, a fim de demonstrar a agitação provocada pelo sobrenatural no seio na normalidade cotidiana.

Em *A hora* e *Sombras*, Veiga trata suas intrigas insólitas de modo a chegar até elas através de cenas corriqueiras, de maneira que seu mundo pareça real, seja *real*; o ar desse mundo é real, na ocasião em que a trama começa a desenvolver-se. O autor produz a impressão de verdade de que precisa para tornar seu mundo verossímil e então concentra-se na fabulosa ação que constitui todo o clímax do enredo. Então nos vemos no meio da história, dirigindo-nos para o centro da situação insólita, talvez sem nos darmos conta de que o nosso romance “realista” se converteu num romance fantástico. De repente, o insólito incorpora-se ao

real, confundindo-se com ele. Neste sentido, o fantástico de Veiga assemelha-se ao realismo maravilhoso (sem a intenção de afirmarmos que Veiga é um realista mágico). Irlemar Chiampi observa que no realismo maravilhoso o insólito “deixa de ser o ‘outro lado’, o desconhecido para incorporar-se ao real”³⁶. Em outras palavras, Chiampi diz que o maravilhoso está na realidade, e, portanto, possui probabilidade interna. Assim, embora as narrativas de Veiga envolvam um desvio da vida civilizada normal, o escritor sustenta seus enredos fantásticos em imagens tão vivas que nos sentimos compelidos a acreditar nelas e, embora tão estranhas, cremos que tudo pode acontecer ali naturalmente.

Em *A hora*, Veiga nos conta a fascinante história de Mananairema, uma cidadezinha invadida repentinamente por seres estranhos, depois por uma multidão de cães e em seguida por um sem fim de bois, que mudam completamente o rumo da vida de seus tranquilos habitantes. Ao cair da tarde de um dia como todos os outros, Mananairema nota com interesse a aparição na estrada de alguma coisa parecida com cargueiros, talvez algum carregamento de toucinho, mantimento raro e desejado pelos manarairenses. Entretanto, desaparecem tão de repente como surgiram e aqueles que os viram tentam encontrar uma explicação para o acontecido, sem, contudo chegarem a uma conclusão razoável sobre ele. Porém, no dia seguinte, a

³⁶ CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 59



cidade acorda e tem uma surpresa: do outro lado do rio, acampados e muito à vontade, homens desconhecidos se movimentam de um lado para o outro, em plena atividade, bem diante dos atônitos habitantes de Manarairema. A curiosidade toma conta do lugarejo, que se põe a esperar ansiosamente que os estranhos se apresentem e digam quem eram e a que vieram. Mas, para espanto de todos, tal não acontece, os homens da tapera, como foram denominados os estrangeiros, permanecem indiferentes e alheios ao que os rodeia. Quem seriam aqueles vizinhos “soberbos” e “empanturrados”?³⁷

O caráter dos homens da tapera se revela um enigma para a pequena população mananairenses, bem como seus objetivos e finalidades. A razão de sua estada ali é desconhecida e os estranhos são envolvidos por uma aura que ninguém consegue penetrar, apenas conjecturar:

Da confusão de muitas perguntas e poucas respostas deduzia-se que os homens estavam fazendo restaurações, puxados, melhoramentos diversos, mas o que era precisamente ninguém ficava sabendo. (...) ³⁸

Os enigmáticos invasores impõem-se ao povoado sem dar-lhe a menor satisfação - simplesmente chegam e instalam-se. Erguem uma cortina a sua volta, impedindo qualquer possível tentativa de aproximação:

³⁷ *A hora*, p. 4, 6.

³⁸ *Ibidem*, p. 15.

Mesmo não prestando atenção aos curiosos parece que os homens se aborreceram com aquele ajuntamento sistemático e deram para estender roupa numa corda esticada diante da cerca, justamente no ponto mais devassado. (...) Não vendo vantagem em ficar plantado diante de um tapume de panos (parece que os homens nunca recolhiam aquelas roupas) o povo conformou-se em continuar olhando o acampamento de longe. (...)³⁹

A primeira reação dos habitantes de Mananairema é a curiosidade: quanto mais silenciam sobre a razão de sua presença ali, mais intrigado fica o povo. A indiferença dos homens da tapera é o meio de manipulá-los: quanto mais negligenciam os mananairenses, mais aguçam seu interesse. É a curiosidade insatisfeita que leva alguns dos personagens a cruzar a linha divisória que os separa da tapera na tentativa de fazer contato e descobrir alguma coisa. O resultado é a adesão aos estranhos e a transformação em seus embaixadores junto à comunidade. E mesmo depois do contato, nada é esclarecido, pelo contrário, adensa-se o mistério em volta dos seus propósitos e desígnios.

A primeira tentativa de comunicação é feita pelo padre Prudente, que por acaso encontra dois dos estranhos na estrada. O padre, querendo ser amigável, cumprimenta-os e, para sua surpresa, recebe de volta nada mais do que o silêncio e o desprezo. Observamos neste episódio a primeira tentativa de comunicação fracassada ou a recusa de comunicação pela indiferença. E é neste momento que há o prenúncio de que algo de muito ruim estava para acontecer: "Mananairema ainda ia ter

³⁹ Ibidem, p. 13.



muita dor de cabeça com eles” (p. 6). E mesmo tentando ignorá-los e esquecê-los, inconscientemente já sabiam que significavam ameaça e perigo:

(...) A vizinhança incômoda, os perigos que pudessem vir dela, eram eliminados por abstração. Mais tarde podia haver sonhos com os homens figurando como inimigos (...) ⁴⁰

Podemos dizer que o comportamento dos homens da tapera em relação aos habitantes de Mananairema se transforma no decorrer da narrativa: num primeiro momento os estranhos ignoram completamente o vilarejo e aqueles que tentam uma aproximação são tratados com descaso e desinteresse:

(...) O padre então cumprimentou, não para ensinar mas para não passar por orgulhoso. Eles responderam? Fizeram como se não tivessem ouvido. (...) ⁴¹

A seguir, a indiferença transforma-se em uma manipulação explícita quando passam a tratá-los com autoritarismo e arbitrariedade, exigindo, mandando, ordenando e não oferecendo qualquer explicação ou motivo para sua conduta dominadora, arrogante e despótica. Podemos observar esse controle abusivo dos estranhos sobre os Mananairenses na forma licenciosa como solicitam os serviços do carpinteiro Manuel Florêncio e do ferreiro Apolinário:

⁴⁰ Ibidem, p. 7.

⁴¹ Ibidem, p. 5.

- Cuidei que você estivesse cansado.
- Eu? Que nada! Ainda tenho fôlego pra muito mais. Mas primeiro preciso da sua ajuda. Está vendo essas tábuas velhas? O senhor vai me mudar todas elas.
- Manuel não gostou da maneira impositiva. Hábito de lidar com os homens da tapera? Alto lá!
- Ah, não posso, Gemi. Estou cheio de serviço. Não tenho tempo para pegar remendo.
- Geminiano olhou-o espantado. Não contava a recusa.
- Mas é preciso. Os homens estão esperando.
- É? Esperar é bom para a saúde.
- Não brinque com assunto sério, *seu* Manuel. A carroça não é mais minha. É deles. Eles mandaram consertar.⁴²

(...) um dia, a caminho da praia para encher a carroça, Geminiano parou na oficina e deu um recado a Apolinário. Era para ele se apresentar na tapera.

Apolinário parou de tocar o fole para escutar melhor, indagou:

- Como é que é?
- É pra você se apresentar na tapera. Estão chamando.⁴³

Mananairema de repente se encontra coagida, acuada e vê sem fazer nada o desconhecido invadir e dominar a cidade pelo poder irracional e inexplicável. Diante de tanto absurdo, a cidade se conforma e acaba aceitando sua presença entre eles:

Os homens entraram calados, Amâncio fechou a porta.

Essas visitas foram se repetindo e caíram numa rotina que o povo acabou por aceitar. Mal eles chegavam, os fregueses iam saindo espontâneos, sem esperar que Amâncio os expulsasse. Ninguém se arrepiava, ninguém manobrava para ficar. E mais estranho ainda, ninguém procurava saber que assuntos eram tratados naquelas reuniões à porta fechada, entre cachos de banana e tranças de cebola. Podia ser que o povo estivesse se cansando daqueles homens e de suas obras intermináveis, obras cujo sentido - se tinham mesmo algum - ninguém alcançava nem queria mais alcançar; e quanto menos se falasse neles, mais tempo e mais cabeça sobravam para o capinar diário.⁴⁴

Observamos ocorrer a integração do inusitado à rotina dos moradores de Mananairema e quem nos chama a atenção para este fato é

⁴² Ibidem, p. 42.

⁴³ Ibidem, p. 52-3.

⁴⁴ Ibidem, p. 28.

o próprio narrador que, surpreendendo-se pelo comportamento inesperado das pessoas, acaba repassando a nós, leitores, o sentimento de estranheza diante da falta de reação e interesse pelas extravagâncias e ações dos homens da tapera. Quando a atitude tácita por parte dos habitantes do vilarejo é sublinhada pelo narrador, consolida-se a anormalidade da situação e revela-se a nós, mais uma vez, seu caráter disparatado e absurdo.

Assim Veiga vai entranhando o fantástico na narrativa pelo absurdo dos acontecimentos, que se mostra pela recusa de comunicação, pela dominação, pela ausência de reação e servidão dos mananairenses aos homens da tapera e pelos cada vez mais estranhos acontecimentos que vão acometendo e transtornando a antes tão pacífica e tranqüila Mananairema.

Em *Sombras*, Taitara torna-se uma cidadezinha muito parecida com Mananairema, a partir do momento em que é criada a Companhia de Melhoramentos Taitara. Quem nos conta a sua história é Lucas, um adolescente que se dispõe a lembrar e escrever os fatos de sua infância a pedido de sua mãe. Ele relata os acontecimentos que marcaram a cidade nos últimos anos, desde o momento em que seu tio Baltazar chega à cidade com o objetivo de fundar uma empresa. A ação gira em torno da toda-poderosa companhia de Baltazar, que no início é apresentada como benéfica e aguardada com ansiedade e alegria pelo povo, pois acredita-se

que trará progresso e melhoramentos à cidade. Sua inauguração é um acontecimento que todos querem observar e dele participar:

Anos depois na minha contagem, e apenas vinte e um meses nos assentamentos de tio Baltazar, a fábrica ficou pronta. A inauguração foi o momento mais importante de nossa vida até hoje. Nunca vi tanta alegria concentrada, e acho que nunca verei se ficar aqui. (...) ⁴⁵

Durante alguns anos a cidade viveu em paz com a Companhia, a fábrica fazia progressos e a população de Taitara estava contente e se orgulhava de Baltazar, seu fundador. Então vem o golpe inesperado e inexplicável: Baltazar perde seu cargo e sua influência na empresa e todas as pessoas ligadas a ele são demitidas também. O tio de Lucas é obrigado a fugir e a Companhia passa para a administração de pessoas autoritárias e opressoras, que não poupam esforços para dominar e subjugar a atônita população de Taitara. O abuso de poder e o sistema de controle despótico sufocam seus habitantes e tornam suas vidas absurdas e decadentes, onde imperam a inquietação, o medo, a perplexidade e a angústia. Como em *A hora*, as pessoas são coagidas e acuadas e a liberdade lhes é negada pelas constantes proibições e castigos impostos pela Companhia. Mais uma vez, Veiga instaura o fantástico pelo insólito da situação, traduzido pelos quilômetros de muros que cercam casas e ruas,

De repente os muros, esses muros. Da noite para o dia eles brotaram assim retos, curvos, quebrados, descendo, subindo, dividindo as ruas ao meio

⁴⁵ *Sombras*, p. 13.



conforme o traçado, separando amigos, tapando vistas, escurecendo, abafando. (...) ⁴⁶

pelo número excessivo de urubus que invadem a cidade,

(...) Não sei se era ilusão, se tinha sido assim sempre; mas depois que adquirimos o hábito de descansar a vista dos muros olhando para cima ficou parecendo que o número de urubus sobre a cidade estava aumentando dia a dia. (...) Por que acharam eles de se concentrar logo aqui? Estariam prevendo algum acontecimento proveitoso para eles e naturalmente prejudicial para nós? (...) ⁴⁷

ou pelas proibições e castigos sem sentido estabelecidas pela atual administração da Companhia:

(...) A companhia baixou novas proibições, umas inteiramente bobocas, só pelo prazer de proibir (ninguém podia mais cuspir para cima, nem carregar água em jacá, nem tapar o sol com a peneira, como se todo mundo estivesse abusando dessas esquisitices); mas outras bem irritantes, como a de pular muro para cortar caminho (...) ⁴⁸

A Companhia devia saber o que estava fazendo porque apesar de todos os perigos algumas pessoas tentaram pular o muro e foram agarradas antes mesmo de porem os pés do outro lado. Um menino gaguinho que sentava perto de mim na escola teve os dedos da mão direita costurados um no outro no hospital da Companhia (...) Outros voltaram do hospital com um aparelho de ferro atarrachado nas pernas para impedi-los de se dobrarem, outros voltavam com a mão metida numa espécie de sacola de couro presa no punho com peso de muitos quilos dentro. (...) ⁴⁹

Assim, instaurada a fantasticidade por meio de acontecimentos e situações absurdas, em Veiga não há uma distinção nítida entre o real e o irreal: a passagem de um para o outro é muito tênue e fluida. Isto ocorre pelo fato do autor **não** se utilizar da irrealidade plena para instaurar o

⁴⁶ Ibidem, p. 27.

⁴⁷ Ibidem, p. 35-6.

⁴⁸ Ibidem, p. 46.

⁴⁹ Ibidem, p. 46-7.

absurdo em seus textos, como pede o gênero fantástico tradicional. O aspecto fantástico das narrativas analisadas não advém de uma fenomenologia meta-empírica, mas da irrealidade parcial ou sobressocial, isto é, embora os fatos se revelem estranhos e inusitados, são normais perante as leis da natureza e até certo ponto previsíveis. No sobressocial, o desvio se caracteriza pela violação e ruptura dos códigos morais e sociais estabelecidos como regras e princípios normais de conduta e comportamento. Quando um destes preceitos forem violados e a transgressão não possuir motivação aparente e pouca ou nenhuma previsibilidade, como acontece nesses textos de Veiga, então o evento se conformará como sobressocial.

Assim, o fantástico de Veiga tem seu referente no real, no existente como possível: a irrealidade evocada nos textos do autor não advém de entidades maléficas ou desígnios misteriosos e superiores ao homem, como acontece nas obras fantásticas tradicionais. Pelo contrário, a irrealidade que Veiga confere a seus textos está associada ao plano conhecido, isto é, ao plano dos próprios homens. A fantasticidade de *A Hora* e *Sombras* se instaura pelas situações absurdas e inverossímeis da intriga, que, por serem tão inadmissíveis e escaparem à compreensão humana, se tornam fortemente irrealis, mesmo não estando relacionadas a poderes inumanos. É o disparate, o inabitual, o esdrúxulo dos acontecimentos que faz com que mergulhemos no mundo fantástico e inacreditável da narrativa. Os eventos relatados ferem a racionalidade e a



normalidade por sua estranheza e despropósito, convertendo-se em fatos ilógicos e sem razão de ser.

Deste modo, Veiga utiliza-se do sobressocial para abalar violentamente o cotidiano e os costumes arraigados das duas cidadezinhas que constituem o cenário de seus relatos; o autor instaura o mundo às avessas pela imprevisibilidade, pelo desvio radical das normas sociais estabelecidas como aceitáveis e normais. Quem poderia classificar de aceitável e normal a invasão de Mananairema por uma multidão de cachorros e a submissão dos homens a eles como se fossem verdadeiras pessoas importantes da cidade?

(...) Muita almôndega macia, fritada com boa gordura, lhes foi servida em prato de louça, como se faz com hóspedes de categoria (...) ⁵⁰

Ou então proibições do tipo “ninguém podia cuspir para cima, nem carregar água em jacá, tem tapar sol com a peneira”, ou ainda a ordem descabida e “antipática” de não rir em público, estabelecidas pela Companhia Melhoramentos de Taitara? ⁵¹ Estes são exemplos de legítimos comportamentos sobressociais, devido ao seu absurdo, improbabilidade e ausência de fundamento lógico e racional.

A atmosfera fantástica destes textos é intensificada pela presença de um estranho bestiário, que irrompe de uma forma extraordinária e inquietante no mundo “normal” da narrativa: como mencionamos acima,

⁵⁰ *A hora*, p. 37.

⁵¹ *Sombras*, p. 46-7.

Mananairema é surpreendida por uma avalanche de cães e depois por uma manada desproposita de bois, enquanto Taitara se vê às voltas com bandos incontáveis de urubus. A estranheza é proposta, portanto, pelo hiperbólico, pelo exagero, não pelos animais em si, mas por sua dimensão excessiva que supera os limites da normalidade:

- Cachorros? Esconjuro. (...)
- Quantos são, Gemi? Parece que são muitos.
- Muitos? Dobre e ponha mais.
- Uma dúzia? Dúzia e meia?
- Que dúzia e meia! Dúzia e meia morre por dia.

Os cachorros baixaram de repente, apanhando todo mundo de surpresa. A cidade estava engrenando na rotina do tomar café, de regar horta, do varrer casa, do arrear cavalo, quando os latidos rolaram estrada abaixo. (...)

- Tem boi até no altar da igreja. Já mascaram as toalhas e derrubaram os castiçais.
- O cemitério está assim de bois.
- A represa da usina está coalhada de boi afogado.
- O rio está entupido de bois, uns se equilibrando em cima dos outros.
- A ponte está vergada com o peso de tanto boi. Qualquer hora cai.
- Sabe os jatobazeiros da Grota do Ouro? Estão carregados de bois nos galhos. De vez em quando um despenca nas pedras.⁵²

(...) o número de urubus sobre a cidade estava aumentando dia a dia. (...)

(...) pelo meio dia o céu ficava coalhado deles, as sombras caindo vertical nas ruas, nos muros, nos gramados, em toda parte aquelas cruzes negras volteando sobre nossas cabeças.⁵³

Os cães, os bois e os urubus de Veiga não são revestidos de sobrenaturalidade, como o gato *Pluto*, do conto “O gato preto” de Poe, cuja “fúria demoníaca”⁵⁴ age em desfavor do homem ao intentar sua posse

⁵² *A hora*, p. 33-4, 86.

⁵³ *Sombras*, p. 35-6.

⁵⁴ POE, Edgar Allan. “O gato preto”. In:---. *Histórias Extraordinárias*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 39-51.

e domínio. Os animais de sua ficção não contradizem seus instintos naturais, pelo contrário, a não ser pelo número irreal, são seres comuns e habituais ao homem, ao mundo empírico:

Quando foi ficando claro que os cachorros não estavam interessados em morder ninguém (...) as pessoas foram criando coragem e saindo de casa desarmadas, e até já achavam graça nos desatinos e bodejos dos bichos. Vê-los perseguindo galinhas nos quintais ficou sendo um espetáculo considerado divertido. (...)

(...) [Os bois] em pouco já lambiam as paredes das casas de arrebalde, mansos gordos, displicentes. (...) ⁵⁵

Mas a não ser pela quantidade, que assustava, e pela cor, que lembrava luto, os urubus não incomodavam. (...) ⁵⁶

Embora as situações sobressociais não sejam oriundas de forças malignas superiores, elas agem em prejuízo do homem pois ameaçam sua tranquilidade e reverterem a ordem costumeira dos acontecimentos. Apesar de sua normalidade perante o universo cognoscível, os animais de *A hora* e *Sombras* se revestem de negatividade, pois, mesmo que involuntariamente, sua concentração em massa transtorna a rotina e a vida das pessoas: a presença dos animais gera novas situações sobressociais, pela desintegração da ordem vigente e pela forte inversão de valores e papéis que observamos ocorrer em *Mananairema* e *Taitara*:

Fechadas em casa, abanando-se contra a fumaça, enervadas com os latidos, as pessoas tapavam os ouvidos, pensavam e não conseguiam compreender aquela inversão da ordem, a cidade entregue a cachorros e a gente encolhida no escuro, sem saber o que aconteceria a seguir. (...)

⁵⁵ *A hora*, p. 37, 83

⁵⁶ *Sombras*, p. 45.

(...) De repente ficou parecendo que todo mundo adorava cachorro, quanto mais melhor, e só tinha na vida a preocupação de fazê-los feliz. Se uma criança desavisada apanhava o chicote preparado pelo pai e ameaçava um cachorro mais atrevido, era imediatamente obstada e castigada com o mesmo chicote. A ordem era respeitar os cachorros. Foi um tempo difícil aquele (...)

Nas ruas, se um cachorro se aproximava de um chafariz, não faltava quem corresse com as mãos em cumbuca para poupá-lo do incômodo de beber da bica. (...)

Nem dentro de casa as pessoas ficavam tranquilas. Aqueles que não tiveram a prevenção de fechar as janelas logo no início - a maioria - agora eram obrigados a viver e fazer tudo observados por dois, três pares de olhos bovinos, e às vezes ainda precisavam empurrar um chifre para o lado para poderem abrir uma gaveta ou um armário.

As famílias não podiam mais ir ao quintal, faziam as necessidades em vasilhas velhas, jornal, caixas diversas e iam guardando aquilo num canto à espera de dias melhores. (...)

O desânimo já era geral. Todos compreendiam que Mananairema estava condenada (...)⁵⁷

Na esperança de descobrir a intenção deles [dos urubus], e muitos também por passatempo, passamos a observá-los sistematicamente. (...) Foi uma mania que atacou todo o povo, muita gente já se queixava de dor no pescoço de tanto ficar com a cabeça escangotada olhando urubu em vôo.⁵⁸

O comportamento das personagens diante dos animais revelam a inversão da ordem e o absurdo da situação, que reforça a irrealidade e o contrasenso dos fatos. As pessoas passam a viver em função dos bichos: em Mananairema, os habitantes se submetem à humilhação de servir os cachorros e são como prisioneiros em suas próprias casas quando a cidade se vê tomada por bois. Em Taitara, as pessoas alteram suas atividades para ficar observando urubus, fazem "amizade" com eles, acostumam-se a viver em sua intimidade, fatos que por si só já se afiguram como no mínimo estranhos - "afinal urubu nunca foi animal

⁵⁷ *A hora*, p. 35-7, 85, 87, 89.

⁵⁸ *Sombras*, p. 36.

doméstico” (p. 49). Em *A hora*, as pessoas agem de forma estranha por se sentirem acuadas e ameaçadas; em *Sombras* porque bajular urubus era uma forma de contrariar a Companhia: “Nós os adulamos porque a Companhia implicou com eles, só isso”(p. 49). Entretanto, os motivos que justificam estas condutas sobressociais em função de outra não desfazem a impressão de irrealidade que advém da constatação pelo senso comum de um desvio radical da normalidade, que tem pouca ou nenhuma previsibilidade no plano da vida.

A negatividade da presença hiperbólica dos animais nas narrativas de Veiga é reforçada pela atmosfera diabólica que envolve os episódios das invasões. Em *A hora*, a perturbação causada pela chegada infernal dos cães na população mananairenses é refletida na confusa construção semântica que o narrador deliberadamente usa para descrever a situação:

Portas batiam em toda parte, gente gritava, criança chorava, galinhas em pânico, mães ralhavam, batiam, sacudiam, rezavam, homens iam e vinham correndo, procurando espingarda, garrucha, porrete (...)⁵⁹

Subseqüentemente, a invasão de bois com sua “massa elástica de chifres” (p. 84) reforça a alusão demoníaca, equiparável aos lúgubres urubus que pousam sobre a cidade de *Sombras*, confirmando o aspecto negativo destas estranhas aparições no universo do autor.

⁵⁹ *A hora*, p. 34.

Podemos observar em *A hora e Sombras* o desaparecimento de uma das categorias fundamentais da realidade empírica e do senso comum: a da causalidade ou lei de causa e efeito. Nestas narrativas abundam os efeitos, os resultados e as conseqüências da irrupção de agentes estranhos no seio do cotidiano mas, quando se busca a causa, a justificativa, encontramos o vazio e o silêncio. A gratuidade das ações dos homens da tapera e dos dirigentes da Companhia Melhoramentos de Taitara leva à estranheza, devido à ausência de motivação para sua conduta. Não há razão para o comportamento dos misteriosos habitantes da tapera: a recusa na comunicação, a insociabilidade, a indiferença pela população de Mananairema, a sua subjugação, o desencadeamento da invasão de cães e bois. Nem sequer há uma causa aparente para a presença dos estranhos na cidade, tudo o que se sabe a respeito deles é que vieram para mudar e esta informação é obtida mais pela percepção do que por qualquer explicação dada pelos “invasores”. As transformações na vida da comunidade são instintivamente sentidas e captadas pela comparação entre o antes e o depois da vinda dos homens da tapera:

(...) Olhando para cima, para baixo, para as casas em frente, Manuel sentiu que não estava vendo o largo familiar mas um trecho de outra cidade, remota, inóspita, maligna. (...)

- Quem havia de dizer que Mananairema ia mudar em tão pouco tempo...Antigamente a gente vivia descansado, sossegado, dormia e acordava e achava tudo no lugar certo, não era preciso pensar nada adiantado. Hoje a gente pensa até para dar bom-dia. O que foi que nós fizemos para acontecer isso? (...) ⁶⁰

⁶⁰ Ibidem, p. 44, 47.



O caráter negativo das transformações provocadas pelos homens de fora é patente. Tanto individual como coletivamente, os “estrangeiros” tentam controlar por meios de obscuros poderes de persuasão: cidadãos influentes e até então íntegros de Mananairema, como Amâncio Mendes e Manuel Florêncio, de repente cedem a sua pressão. Mas o personagem que melhor exemplifica essa ação negativa é Geminiano, o dono de uma carroça de aluguel, pessoa alegre e sorridente, respeitada por todos os mananairenses por sua simpatia e integridade. No entanto, no decorrer da narrativa, dá-se a mudança drástica de Gemi, depois que este faz contato com os estranhos e passa a trabalhar para eles:

(...) Geminiano, antes tão confiante e desempenado, não deixando passar oportunidade de mostrar os dentes brancos, como a dizer a esmo que é bom ser proprietário, agora era aquilo - um homem desmanchado na boleia, os ombros despencados, os olhos fixos nas ancas cada vez mais magras do Serrote, despreocupado das rédeas e do caminho. Quando cruzava com alguém na rua ou na estrada Geminiano levantava a mão num cumprimento mecânico que não chegava à aba do chapéu. (...) ⁶¹

De proprietário e dono de seu próprio nariz, Geminiano torna-se quase um escravo:

- O que é que eu faço, meu pai, o que é que eu faço? Como é que eu vou sair desta prisão? Por que foi que eu não recuei enquanto era tempo? O que será de mim agora? Não agüento mais! Estou nas últimas! (...) ⁶²

A população como um todo sofre pela infestação dos cães e dos bois, quase enlouquecendo a ponto do narrador afirmar: “Mananairema já

⁶¹ Ibidem, p. 29.

⁶² Ibidem.

estava no limiar da morte, e só um milagre a salvaria” (p. 94). O efeito das ações dos homens da tapera é, portanto, maléfico: destituem o sujeito de sua independência, de sua liberdade, de sua vontade própria, tornando-os autômatos, quase sombras que esmorecem cada vez mais sob o jugo do poder e da dominação. A ausência de explicação sobre os motivos de tal comportamento adensa a atmosfera de irreabilidade e intensifica seu caráter sobressocial.

Assim como em Mananairema, também são injustificáveis os abusos de poder da Companhia: em Taitara não se podia observar urubu, rir em público, pular muros para cortar caminho, olhar para cima sob qualquer pretexto, ter urubu ou plantação em casa sem registrá-los na Companhia e até deixar a cidade. Mesmo coisas simples e banais passaram a representar riscos para seus habitantes:

(...) De um dia para outro, sem nenhum aviso, ficou perigoso até perguntar ou informar as horas a um desconhecido. Muita gente se complicou por se queixar inocentemente do calor, ou dizer que não estava fazendo calor; por responder a cumprimentos ou não responder por distração; por se abaixar para apanhar um objeto qualquer na rua, ou por ver um objeto e não se abaixar para apanhá-lo.⁶³

As punições eram ainda mais absurdas: pessoas se viram com os dedos costurados ou com aparelhos de ferro atarrachados nas pernas, eram advertidas com objetos esquisitos e pegajosos, que eram lançados sobre a cidade e onde caíam grudavam e ficavam “exalando uma catinga

⁶³ *Sombras*, p. 66.

horrível”, ou ainda com enxames de mutucas mecânicas que picavam “a torto e a direito, injetando uma substância que produz inflamação e febre alta” (p. 133). Outros eram até presos.

A população coagida começa a lançar mão de subterfúgios ainda mais inusitados para não ser pega em delito: andavam com uma pelota de pano ou algodão no bolso, que enfiavam na boca para segurar o riso assim que viam um fiscal na rua; para não olhar para cima, inventaram um aparelho de “blocos de madeira formados de duas partes unidas por dobradiça de um lado e fechadas com trinco de outro, tendo no meio um buraco da grossura de um pescoço, e numa das metades um espeto com a ponta inclinada para o centro” (p. 133).

Como observamos nos trechos citados, tanto em *A hora* como em *Sombras* há esta ausência de causa ou razão aparente que legitime as ações arbitrárias dos “estrangeiros” e justifique a instalação de um poder intransigente e agressivo, que se impõe sem explicações e impera impune e absoluto, dispondo das pessoas, dominando-as e privando-as do direito de liberdade e da capacidade de decidir e agir por si mesmas. Esta dissolução da motivação causal confere imprevisibilidade e anormalidade ao texto, caracterizando e intensificando seu aspecto sobressocial, que se mostra a grande marca irrealista das duas narrativas.

Concluindo, julgamos poder estabelecer um paradigma para os desvios de Veiga da tradição, no tocante à premência irrealista. Ou seja, o autor se afasta do gênero fantástico tradicional por não recorrer à

irrealidade plena para instaurar a fantasticidade em seus textos. Porém, o elemento sobressocial está revestido de negatividade, o que o remete de volta a um dos traços essenciais à tradição.

2.3. *Premência reativa*

Vimos, no capítulo um, dedicado à conceituação do fantástico tradicional, que a reação registrada intratextualmente é uma das características essenciais ao gênero. Qualquer que seja a resposta emotiva face aos acontecimentos insólitos, esta deve estar impressa no discurso, sem o que a narrativa se afasta da tradição. A reação mais conveniente ao gênero é a *reação consistente*, que persiste e se mantém senão em todo, pelo menos na maior parte do texto. Sendo assim, o não registro da reação ou sua presença avariada desvincula a obra do fantástico tradicional. Observemos então *A hora e Sombras* sob a perspectiva do registro da reação.

Quando a população de Mananairema se dá conta, entre surpresa e assustada, do acampamento fumegante do outro lado do rio, a primeira reação é a de curiosidade e questionamento, revelando-se na urgência de compreensão para a presença de estranhos no pequeno vilarejo:

Seriam ciganos? Não estava parecendo. (...) Seriam engenheiros? Mineradores? Gente do governo?

- Vamos lá ver, conversar, tirar a limpo - propôs alguém.

Outros pensaram, discordaram.

- Convém não. Se eles são soberbos, nós também devemos ser. Vamos se oferecer não.

- Pode ser que eles estejam querendo se assentar primeiro, amansar o chão; depois aparecem, se apresentam.

- É. Vamos esperar. Convém ir correndo pra lá não.⁶⁴

Mas os mananairenses esperaram em vão. Os estrangeiros se mostraram esquivos, indiferentes e em vez de se aproximarem, ignoraram a cidade e seus habitantes como se estes não existissem. Diante do descaso e vendo “a pouca disposição que os homens mostravam de se chegar” (p. 6), os habitantes de Mananairema se conformaram com a curiosidade insatisfeita e voltaram a seus afazeres:

(...) o povo voltou a suas atividades fazendo de conta que não havia gente estranha ali a dois passos de suas casas. (...) ⁶⁵

O estranho incorpora-se à vida cotidiana pela falta de persistência da reação, que esmorece no desinteresse e na dissolução do estranhamento inicial:

Mananairema já não se preocupava tanto com os homens, e quando alguém falava neles era como quem se refere a realidades familiares - o calor, doenças, a carestia - o acostumado, o absorvido (...) - ou como se aqueles homens sempre tivessem vivido lá; tanto que quando Geminiano informou que estava carregando areia para a tapera (...) ninguém arregalou os olhos, ninguém estranhou, ninguém duvidou. ⁶⁶

Observamos aí o acontecimento estranho ser assimilado pelo real, passando então a fazer parte dele. Desta forma ocorre o que foi definido como desvio regularizador, isto é, há uma ruptura na consolidação da

⁶⁴ *A hora*, p. 4.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 6.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 14.

reação pela descontinuidade da resposta emotiva. Ou seja, depois da emergência de acontecimentos insólitos e da perplexidade perante eles, verifica-se uma inesperada negligência dos mesmos pelo retorno à vida cotidiana, como se nada houvesse acontecido: o irreal é naturalizado pela indiferença e pelo desinteresse. Assim, esta regularização interna dos eventos estranhos constitui um desvio da tradição, pois a descaracterização do anormal elimina um dos traços fundamentais da narrativa fantástica tradicional.

Podemos também observar a ação do desvio regularizador no episódio da invasão dos cães. Quando as pessoas percebem que uma quantidade enorme de cachorros está se reunindo na tapera, a reação é de espanto, de descrença: “(...) não podiam estar recebendo cachorros todos os dias sem parar, faltava o cabimento” (p. 34). Concretizada a invasão, a descrença transforma-se em medo

Portas batiam em toda parte, gente gritava, criança chorava, galinhas em pânico, mães ralhavam, batiam, sacudiam, rezavam, homens iam e vinham correndo, procurando espingarda, garrucha, porrete (...) ⁶⁷

e perplexidade: as pessoas não conseguem compreender “aquela inversão da ordem” (p. 35), a perversão da lógica que estabelece a desordem e o caos. Contudo, passado o susto inicial, ocorre o esvaecimento da reação pela passividade e servidão do povo aos cães:

⁶⁷ Ibidem, p. 34.

Cachorros estranhos dormindo nas passagens eram respeitados mais do que crianças e velhos, as pessoas passavam nas pontas dos pés para não acordá-los, muita gente entrava e saía de casa pelas janelas ou dando volta pelos fundos para não passar por cima deles. (...) Toda a cidade estava praticamente a serviço dos cachorros, tudo o mais parou, ficou adiado, relegado, esquecido. (...) ⁶⁸

Também o medo se apresenta inconsistente: enquanto uns estavam atemorizados, “outros apenas acendiam um cigarro e iam para a janela espiar” (p. 34).

Tanto o esmorecimento do medo quanto a passividade fazem com que a reação se torne inconsistente e denuncie o desvio regularizador. Onde foram parar os porretes, as espingardas, as garruchas? O irreal é naturalizado pela nova ordem que impera na convivência forçada com os animais. A população de Mananairema se adapta à nova realidade e isso faz com que o fato insólito perca sua razão de ser e passe para o domínio da naturalidade.

Esta desqualificação da reação também pode ser observada em *Sombras*. Na presença do poder opressivo que impera em Taitara, as pessoas não reagem, são dominadas por aquela mesma passividade que caracteriza as personagens de *A hora*. Quando Baltazar é deposto de seu cargo na Companhia e praticamente expulso da cidade por seus novos e desconhecidos dirigentes, o texto se cala sobre as razões de sua exclusão. Tampouco as personagens reagem ao incidente: simplesmente observam

⁶⁸ Ibidem, p. 37.



o desenrolar dos acontecimentos sem qualquer comentário, questionamento, ou estranheza. Há apenas a constatação do fato, não notamos nem sequer o mais leve sentimento de surpresa:

Naquela mesma noite, (...) tia Dulce levava tio Baltazar muito doente para tratamento fora. Não deixaram bilhete nem recado de despedida, e foi bem feito para aprendermos a não ser ingratos.⁶⁹

A mesma ausência de reação se dá quando a cidade se depara com muros em todo lugar, “separando amigos, tapando vistas, escurecendo, abafando” (p. 27). Surgem do nada, de repente, sem aviso ou explicação, e ninguém fica sabendo como e quando foram construídos: simplesmente “brotam”, “da noite para o dia” (p. 27). Entretanto, as pessoas não respondem a este absurdo como o esperado e então verificamos um comportamento mais estranho ainda: a aceitação dos muros como algo consumado e irreversível. A reação de resistência, oposição ou mesmo revolta inexistente, o fato é absorvido na vida cotidiana pela resignação:

(...) No princípio quebrávamos a cabeça para achar o caminho de uma rua à rua seguinte, e pensávamos que não íamos nos acostumar; hoje podemos transitar por toda parte até de olhos fechados, como se os muros não existissem.⁷⁰

Novamente o desvio regularizador age para disfarçar o irreal, naturalizando-o no interior do texto. Está instalado o sobressocial pela

⁶⁹ *Sombras*, p. 23.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 27.



imprevisibilidade da situação.

Encontramos mais exemplos da precariedade da reação em *Sombras* nos episódios dos urubus e da levitação. Quando as nefastas aves aparecem de repente na cidade, a reação inicial é de espanto:

(...) Por que acharam eles de se concentrar logo aqui? Estariam prevendo algum acontecimento proveitoso para eles e naturalmente prejudicial para nós? (...) ⁷¹

Contudo, logo a estranheza desaparece para dar lugar à aceitação do insólito: os habitantes de Taitara se familiarizam com os urubus, que passam a fazer parte da vida doméstica das pessoas:

As crianças logo fizeram amizade com eles, quase todo menino (e menina também) tinha um urubu para acompanhá-lo como um cachorrinho até a rua, espontaneamente ou puxado por uma corda presa com laço frouxo no pescoço apenas para indicar a direção. (...) ⁷²

Com a maior facilidade, os urubus se transformam em animais de estimação - o irreal, mais uma vez, se incorpora ao real, deixando de surpreender. A sensação de estranheza parte novamente do leitor que, consciente do absurdo da situação, percebe sua pouca previsibilidade no plano da vida, denunciando seu caráter fortemente sobressocial.

A diluição da reação também acontece quando as pessoas de Taitara começam a voar. Quando, pela primeira vez, Lu vê uma pessoa voando no céu, leva o maior susto de sua vida:

⁷¹ Ibidem, p. 36.

⁷² Ibidem, p. 45.



Quando esgotei as inscrições e desenhos e olhei novamente para fora (...) levei aquele bruto susto e fiquei sem ação por muito tempo. Pois se o homem passava voando bem na minha frente (...) Foi rápido, mas deu para ver. Ia deitadinho como nadando, só que não dava braçadas, apenas mexia discretamente os braços (...)⁷³

Diante do acontecimento inusitado, sua reação inicial é de espanto e dúvida: “Teria eu visto mesmo tamanho absurdo? Se não era homem, o que seria - com pernas, braços, cabeça, nariz e dedos?” (p. 118) Contudo, como os outros fatos estranhos da narrativa, a aceitação do insólito e sua incorporação na realidade cotidiana não demora a acontecer: “Hoje ninguém estranha, todo mundo está voando apesar da proibição, só não voa quem não quer ou não pode ou tem medo”. Novamente observamos o processo de naturalização do irreal na estrutura interna da narrativa.

Analisados estes exemplos, podemos concluir que tanto em *A hora* como em *Sombras* os acontecimentos não são explicados, mas apenas registrados. A não explicação dos fatos bem como a ausência de reação ou sua presença avariada contribui para instaurar o clima irreal na narrativa. É interessante notar que isso vai de encontro à tradição do gênero: na narrativa fantástica tradicional, a presença da reação era um traço essencial a sua conformação, pois seu registro perseverante denunciava a inversão da ordem natural e punha em debate a natureza dos acontecimentos estranhos. Portanto, a reação consistente era um dos

⁷³ Ibidem, p. 117.



traços reveladores da fantasticidade presente no texto. Nas narrativas de Veiga, ocorre exatamente o contrário: é a ausência da reação ou seu registro inconsistente que reforça o seu caráter fantástico, pois a aceitação passiva do estranho, do inadmissível, confere mais estranheza ao texto. A inércia, a resignação, o adormecimento da capacidade de reagir, de fazer algo que reverta as situações absurdas repercutem como atitudes sobressociais, no sentido de que ferem o senso comum; por um lado, se a submissão e a não-ação naturalizam o irreal dentro da obra, estes mesmos comportamentos se afiguram como extremamente imprevisíveis e anormais. Em grande parte, a sensação de fantasticidade de *A hora e Sombras* vem desta atitude diante das situações inusitadas. A reação plena, consistente, parte então do leitor que, incomodado pela conformação resignada dos personagens diante do irreal, se encontra frente ao anormal, já que não reagir quando se espera uma reação inevitável afigura-se como uma atitude no mínimo estranha e questionável.

Como consequência imediata do registro inconsistente ou avariado da reação, observamos ocorrer nestas duas narrativas a ruptura da identificação entre narrador, personagens e leitor, que, como salientou Felipe Furtado⁷⁴, era um dos aspectos importantes na tradição do gênero. No fantástico tradicional, tanto a função do narrador quanto das

⁷⁴ Abordamos as relações entre narrador, personagens e leitor real do texto no capítulo um, "Conceituando o fantástico tradicional".



personagens era de transmitir a hesitação e a perplexidade face aos acontecimentos sobrenaturais ou insólitos ao leitor real do texto, para que, assim, ele pudesse ser conduzido para o mundo alucinante e incerto da narrativa. Nas obras analisadas, narrador e personagens não assumem o compromisso de levar ao leitor a dúvida que surge diante dos fatos estranhos, pois, ao aceitarem o insólito como parte da vida cotidiana, desfazem a ambigüidade que surge do impacto real/irreal. Quando o irreal incorpora-se à realidade da narrativa, deixam de existir dois lados conflitantes para surgir apenas um, diferente dos dois. Como resultado inevitável, o leitor deixa de se identificar com eles pois não pode compactuar com seu comportamento inesperado. O desconcerto perante os acontecimentos inexplicáveis, tão característico das obras fantásticas tradicionais, sobra ao leitor, já que narrador e personagens passam a aceitá-lo como parte irremediável da realidade. Assim, pela ausência ou esmorecimento textual da reação, o discurso de Veiga propõe sempre um leitor crítico, não conivente com o irreal, que torna possível o texto ainda incomodar e inquietar por seus acontecimentos absurdos e inexplicáveis.

Assim, no que diz respeito à premência reativa, observamos que *A hora e Sombras* se desviam do gênero fantástico tradicional pela ausência ou inconsistência da reação, ou seja, uma vez produzida a reação, ela não se mantém no decorrer dos acontecimentos, mas se dissipa, tornando-se então avariada.



2.4. *Algumas considerações*

Neste capítulo, nos fundamentando nos três aspectos essenciais da configuração da tradição fantástica - a instauração da realidade, a irrupção do sobrenatural e a reação diante do embate real/irreal - constatamos o afastamento de Veiga a partir de dois paradigmas: a **premência irrealista** e a **premência reativa**. Na primeira, em detrimento da irrealidade plena, a irrealidade parcial ou sobressocial é consagrada como veículo da fantasticidade presente nas narrativas. Na segunda, o registro da reação se mostra ausente ou enfraquecido intratextualmente e a reação consistente passa a ser evocada do leitor, que assume o papel de reagir e mostrar inconformismo diante dos absurdos relatados.

Desta forma, pudemos verificar que Veiga não segue a tradição fantástica, mas envereda por um caminho próprio, que o conduz a um fantástico diferente, reconhecido como “moderno” pelos críticos e teóricos que acompanham o desenvolvimento e a transformação do gênero. Cabe-nos agora segui-lo neste caminho, procurando estabelecer algumas relações entre seus desvios e as características mais importantes do fantástico do século XX.



CAPÍTULO TRÊS

O FANTÁSTICO DE J. J. VEIGA

"Hablo de cosas que existen. Dios me libre de inventar cosas cuando estoy hablando!"

Pablo Neruda

Pelos estudos e artigos a respeito da produção literária de J. J. Veiga, observamos que a tendência mais comum dos críticos é associar o autor ao gênero fantástico fundamentando-se apenas na potencialidade irrealista de suas obras, sem, contudo, se deterem num estudo mais detalhado e minucioso de como as situações irreais se configuram no texto. Daí o uso aleatório do termo fantástico atribuído ao escritor. Pela análise de *A hora dos ruminantes* e *Sombras de reis barbudos* realizada no capítulo anterior, pudemos observar que estas obras não possuem propriamente os traços que constituem o gênero fantástico tradicional, mas desviam-se dele em vários aspectos. Todavia, é indiscutível que há nelas a presença irrealista, porém não da mesma forma como se articulava nas obras fantásticas tradicionais. Não podemos afirmar que Veiga é um escritor fantástico, pelo menos em relação ao sentido original do gênero, pois seus textos não realizam as exigências essenciais a sua conformação tradicional. Contudo, não podemos ignorar

o elevado grau de fantasticidade presente em suas narrativas, que não descarta a possibilidade de uma renovação na expressividade do discurso fantástico, para que este se conforme melhor à realidade contemporânea.

Entretanto, será que podemos classificá-lo de “autor fantástico moderno” ancorados apenas no aspecto irreal de suas obras, sem antes analisá-las sob a perspectiva de algumas das tendências mais freqüentemente associadas a seus livros e que acabam sugerindo não apenas uma classificação possível, mas várias? Por que encontramos tantas opiniões diferentes e contraditórias sobre o mesmo autor? Será que este fato por si só já não lança um pouco de luz sobre o estilo singular de Veiga? E por que sua firme relutância em aceitar rótulos? Estas são perguntas que surgiram no decorrer de nossa análise e que procuraremos responder neste capítulo.

O descompromisso de Veiga em relação ao gênero fantástico tradicional explica em parte sua resistência à classificação. Talvez o autor considere o que muitos críticos, na busca de um rótulo que justifique suas narrativas extraordinárias, ainda não consideraram ou apenas ignoraram: a plurivalência significativa de seus textos, que transcende os limites de qualquer abordagem, seja ela do ponto de vista do fantástico, do estranho, do realismo maravilhoso ou de qualquer outra tendência da prosa contemporânea que venha a ser aplicada a obra do escritor. Mesmo que nos enveredemos pela abordagem fantástica, não é impossível que suas narrativas proporcionem outras leituras sob o prisma de outros tipos de

enfoques, pois, ainda que seus livros revelem uma certa propensão ao fantástico, é provável que possamos enfocá-los sob muitas outras perspectivas, ou tantas denominações sobre o mesmo J. J. Veiga não teriam sido possíveis. Portanto, nossa proposta neste capítulo é observar algumas tendências relacionadas à prosa do autor com o objetivo de chegarmos a uma síntese para melhor compreendermos este escritor que desde o início encantou e encanta o público com seu estilo extravagante, imaginoso e, por que não dizer, fantástico.

3.1. A literatura do sobrenatural

Ao longo das diversas gerações literárias em todo o mundo, o sobrenatural ou irreal tem sido um elemento sempre presente em diferentes gêneros, ultrapassando assim a fronteira da narrativa fantástica, onde constitui traço imprescindível e dominante. Muitos autores tem recorrido a temas do universo meta-empírico, incluindo situações ou personagens sobrenaturais em suas obras, sem, contudo, conferir a eles caráter predominante na estruturação geral do texto. Podemos citar como exemplo nosso célebre Machado de Assis, que em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, surpreendeu o público leitor brasileiro ao conceder a emissão do relato a um “defunto autor” que conta sua vida do além-túmulo. Num momento em que se supervalorizava a representação realística do mundo, Machado introduz um elemento de índole fantástica



na narrativa, instaurando um fator de estranhamento no texto pela admissão de uma situação irreal e inusitada: a narração feita de um plano diferente, do pós-morte. Contudo, a não ser pelo narrador meta-empírico, nada mais em *Memórias* evoca o fantástico, pois o objetivo do autor não foi tornar sua narrativa fantástica.

Assim, não é privilégio apenas do gênero fantástico a presença de fenômenos ou situações meta-empíricas. Não é raro a presença do aspecto fantástico em obras que não possuem qualquer ligação com a chamada literatura do sobrenatural, ou seja, aquelas narrativas que se caracterizam pela presença de fatores irrealistas em sua estruturação. A ocorrência por si só, de acontecimentos ou personagens irrealistas em um texto não o torna fantástico. De fato, o elemento sobrenatural é também característico de outros gêneros como o estranho, o maravilhoso, o realismo maravilhoso, o maravilhoso científico (*science fiction*), etc. Por isso, é importante que não confundamos fantasmaticidade com gênero fantástico, pois um texto pode ter a presença de elementos irrealistas sem, contudo, pertencerem ao referido gênero.

Ao analisarmos *A hora e Sombras*, observamos que a irrealidade está presente nestes textos como marca dominante, mas não como se estruturava nas obras fantásticas tradicionais. Ou seja, nestas narrativas, a irrealidade não advém de entidades desconhecidas, maléficas e superiores ao homem, mas se instaura pelas situações absurdas e inadmissíveis do relato, portanto, está associada a um plano conhecido,



dos próprios homens. Posto isso, queremos chegar a seguinte consideração: se há nas obras de Veiga a motivação irrealista, a que possível gênero elas pertenceriam? Para chegarmos a uma conclusão a este respeito, enfocaremos *A hora* e *Sombras* sob duas perspectivas pertinentes, que muitos críticos já associaram à produção literária do autor.

3.2. O estranho

A constatação de que a fantasticidade dos textos de Veiga provém da realidade parcial ou sobressocial, pois evocada pelo inverossímil, pelo imprevisível, pelo esdrúxulo, nos conduz a examiná-los à luz do que Tzvetan Todorov definiu como estranho-puro.

Segundo Todorov, os gêneros sempre se definem em relação a seus vizinhos. No tocante à literatura do sobrenatural, os gêneros que mais se aproximam são o fantástico, o estranho e o maravilhoso. Estes três gêneros se distinguem pela forma como encaram a coexistência da manifestação irreal com a natureza cognoscível. Entretanto, nem sempre estes tipos de narrativa aparecem de uma forma pura, definida. Todorov adverte que, nas fronteiras entre estes três gêneros, podem surgir subgênero transitórios: por um lado, entre o fantástico e o estranho, surge o *fantástico-estranho*; por outro, entre o fantástico e o maravilhoso, configura-se o *fantástico-maravilhoso*. O maravilhoso e seu subgênero

não nos interessa aqui porque há neles a aceitação do irreal por sua própria natureza. Já analisamos as obras de Veiga em relação ao fantástico e, portanto, já chegamos a algumas conclusões sobre ele. Vamos, então, analisar *A hora* e *Sombras* sob a perspectiva do estranho.

O estranho⁷⁵ se caracteriza nas obras onde os acontecimentos figurados como irrealis podem ser explicados pelas leis da natureza, mas são, entretanto, extraordinários, insólitos, inacreditáveis e, por isso, provocam nas personagens e no leitor reação idêntica àquela provocada pelos textos fantásticos. Os fatos estranhos não desafiam a razão, apenas despertam o questionamento, a dúvida, o medo e a angústia devido a seu caráter inusitado e extravagante. Assim, a reação está relacionada unicamente aos sentimentos das personagens e não a um acontecimento material, que evidencie sua origem meta-empírica.

Como nas narrativas pertencentes ao gênero estranho, nas obras de Veiga analisadas, a irrealidade se constitui pelo sobressocial em lugar do sobrenatural, pois os acontecimentos estranhos não ultrapassam o mundo cognoscível, mas ferem a normalidade por violarem os códigos morais e sociais firmados como princípios de caráter e comportamento. É a ausência de motivação, de razões que justifiquem a transgressão dos preceitos estabelecidos pelo senso comum como modelo de conduta, que tornará os fatos extraordinários e irrealis. Tanto em

⁷⁵ Deter-nos-emos apenas na associação das narrativas de Veiga ao estranho ou estranho puro, pois o fantástico-estranho envolve fenômenos aparentemente sobrenaturais, mas que são explicados racionalmente no final da narrativa.

Mananairema quanto em Taitara, a chegada de pessoas estranhas a seus moradores não pode ser classificada de sobrenatural. A fantasticidade dos relatos surge pela dominação imposta, pela falta de motivos que fundamente o controle abusivo e irracional, pelo modo como se comportam os habitantes diante do terror instaurado. Todos estes fatores combinados se afiguram como anormais perante o senso comum, que não encontra razões ou justificativas que legitimem tal absurdo.

Os elementos que provocam a impressão de estranheza ou a atmosfera de irrealidade nos textos de Veiga estão mais relacionados com o que Todorov denomina de “experiências dos limites”, que poderia ser definida como a experiência do homem inserido em situações de exceção, ou seja, em situações que lhe escapam ao controle e à compreensão. Todorov assim caracteriza a obra de Poe e poderíamos estender essa caracterização também a Veiga. A irrealidade presente em *A hora* e *Sombras* surge das situações de crise que sobrevêm à população de Mananairema e Taitara e de como seus habitantes se comportam em tais circunstâncias. Nestas duas localidades imaginárias, o poder castrador instituído gera estados de exceção⁷⁶ que favorecem as “experiências dos limites” de Todorov. Nas duas narrativas analisadas, os estados de exceção se mostram como a violência imposta, a inversão no modo de viver dos cidadãos, a não-ação perante seu declínio

⁷⁶ Estados de exceção poderiam ser definidos como situações incomuns ou absurdas.



e eminente destruição.

Os invasores perturbam e transformam a ordem estabelecida, determinando novas normas de conduta e comportamento que estrangulam e sufocam o movimento da vida. Os moradores das cidades veiguanas se encontram inseridos num contexto excepcional, onde tudo o que lhes era familiar e comum desaparece para dar lugar ao desconhecido e ao incompreensível. A impotência é maior que a resistência, que acaba esmagada sob a passividade e a resignação dos oprimidos ao poder autoritário. Como observou Agostinho Potenciano, a reação está “mais no plano da consciência da opressão do que de uma prática contestatória”⁷⁷. Neste aspecto, os textos de Veiga diferem das narrativas estranhas, que sublinham os acontecimento absurdos por meio do registro consistente da reação, de modo a manter a ambigüidade pelo menos durante uma parte da narrativa, antes que seja finalmente desfeita pelo esclarecimento dos aspectos que geravam as dúvidas quanto a sua natureza. Assim, a semelhança entre o estranho e as obras do escritor atém-se à conformação da atmosfera irreal pelo sobressocial, já que a resposta emotiva presente em Veiga não persiste, mas se dilui no esmorecimento do estranhamento inicial que observamos acontecer no decorrer da narração.

⁷⁷ SOUZA, Agostinho Potenciano de, op. cit., p. 61.



3.3. O realismo maravilhoso

Talvez a evocação de um universo familiar e conhecido, que dá o toque realista aos textos de J. J. Veiga, e a fantasticidade advinda do sobressocial, faça com que, atualmente, o termo mais freqüente para designar sua produção literária seja “realismo mágico”. A expressão, importada da crítica hispano-americana, vem sendo usada, embora muitas vezes indiscriminadamente, para explicar as enigmáticas e inquietantes narrativas do autor. Mas o que vem a ser exatamente “realismo mágico”? Infelizmente, os críticos não têm se detido suficientemente em esclarecer esta questão e, na maioria das vezes, não vão além da mera associação, deixando nós, leitores, em suspenso. Por isso, em vez de arriscarmos um palpite afirmando que Veiga segue ou não esta nova tendência da literatura contemporânea, achamos melhor fazermos algumas considerações conceituais básicas a respeito dela, para, então, passarmos à análise de *A hora* e *Sombras* sob esta perspectiva.

Segundo Irlemar Chiampi⁷⁸, o termo realismo maravilhoso⁷⁹ foi usado pela primeira vez pelo historiador e crítico de arte Franz Roh, em 1925, para caracterizar a produção pictórica do pós-expressionismo alemão, que buscava alcançar uma significação universal pela

⁷⁸ A professora Irlemar Chiampi desenvolveu sua tese de doutoramento sobre o gênero em questão, definindo suas características e aplicando sua teoria em textos hispano-americanos, principalmente em *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier.

⁷⁹ Antes de procedermos à conceituação do realismo maravilhoso, convém justificarmos a mudança do termo mágico para maravilhoso. Irlemar Chiampi assim prefere chamar o gênero em questão devido à impropriedade da expressão “mágico”.

representação do concreto e do palpável, com a intenção de tornar visível o mistério que escondiam. Para o crítico, a nova estética propunha a busca de outras dimensões da realidade, contudo, sem fugir do visível e do concreto.

O primeiro a incorporar o termo à crítica do romance hispano-americano foi Arturo Uslar Pietri, em 1948, ao analisar o conto venezuelano dos anos trinta e quarenta. Deste então, o termo foi adotado para designar os novos romances que, a partir dos anos sessenta, iriam consagrar internacionalmente a literatura hispano-americana. A nova ficção rompia com o esquema tradicional do discurso realista à medida que buscava outras soluções técnicas e temáticas para a constituição de uma imagem plurissignificativa do real. Ou seja, uma nova forma de ver a realidade era trazida para a literatura e esta atitude refletiu-se na ficção como ruptura e inovação.

Para Irlemar Chiampi, a definição lexical de *maravilhoso* facilita a conceituação do realismo maravilhoso. Segundo ela, o termo possui duas acepções valiosas à compreensão do gênero. Na primeira, maravilhoso é o extraordinário, o que contém maravilha, do latim *mirabilia*, ou seja, coisas admiráveis, sejam belas ou terríveis, boas ou más, contrapostas às *naturalia*. Nesta acepção, há uma diferença quantitativa com o ser humano: o maravilhoso é um grau exagerado ou inabitual do humano, uma dimensão de beleza, de riqueza ou de força. Assim, em sua essência, o maravilhoso preserva alguma coisa do

humano, “a extraordinariedade se constitui da freqüência ou densidade com que os fatos ou os objetos exorbitam as leis físicas e as normas humanas”⁸⁰.

Em sua segunda acepção, o maravilhoso é o insólito, o que escapa ao entendimento e à compreensão humana, logo, difere completamente do humano. A diferença se projeta não mais pelo afastamento da ordem normal, mas pela própria natureza dos acontecimentos. “Pertencem a outra esfera (não humana, não natural) e não tem explicação racional”⁸¹.

Assim, as narrativas realistas-maravilhosas podem ser de três tipos: algumas abrigam acontecimentos ou personagens apenas extraordinários (primeira acepção), outras evocam o sobrenatural (segunda acepção). Há ainda aquelas narrativas em que o extraordinário e o insólito se encontram juntos, formando então uma espécie de “maravilhoso híbrido”.

Ao contrário do fantástico, que busca instaurar a dúvida e a incerteza quanto à natureza dos acontecimentos estranhos, o realismo maravilhoso não desperta o medo, o terror ou a inquietação sobre os fatos extraordinários: o insólito deixa de ser o “outro lado”, o sobrenatural, o desconhecido, para fazer parte do real. Não há dúvida sobre o universo a que pertencem os fatos fantásticos, eles possuem

⁸⁰ CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 48.

⁸¹ Ibidem.



probabilidade interna, isto é, tem causalidade no próprio âmbito da narrativa e, portanto, não exigem deciframento seja por parte do narrador, das personagens ou do leitor. No fantástico é estritamente necessário a intelecção alternativa do acontecimento, ou seja, é fundamental que se hesite entre uma explicação racional e o reconhecimento do fato sobrenatural; no realismo maravilhoso não há hesitação ou questionamento, pois, neste tipo de relato, o real e o irreal são duas esferas diegéticas não antagônicas, portanto, não estão em relação de oposição, mas de coexistência harmoniosa na narrativa. O texto realista-maravilhoso busca o efeito de encantamento, ou seja, suspende a dúvida e, conseqüentemente, o conflito entre natureza e sobrenatureza, a reação produzida no leitor é a de deslumbramento e admiração pela percepção da contigüidade entre real e irreal.

A caracterização do realismo maravilhoso como o relato onde real e sobrenatural convivem num mesmo plano numa relação não conflitiva, pode gerar uma confusão entre realismo maravilhoso e maravilhoso puro, tal como Todorov o definiu. Para o teórico, o maravilhoso puro define-se pela existência exclusiva de fatos sobrenaturais, sem que estes provoquem qualquer tipo de reação nas personagens ou no leitor. O mundo totalmente arbitrário e impossível da narrativa é instituído desde o início e não permite qualquer tipo de dúvida ou surpresa quanto a sua natureza. O maravilhoso conta histórias que envolvem fenômenos em aberta contradição com as leis naturais (o lobo que fala, tapetes que



voam, galinhas que põem ovos de ouro, a varinha de condão que transforma abóboras em carruagens e moças pobres em princesas, o sono de cem anos, etc), mas nunca questiona a probabilidade de sua existência nem suscita dúvidas ou interpretações que o façam. A ausência de reação e de dúvida diante dos fenômenos sobrenaturais presentes em ambos os gêneros pode levar a uma não distinção entre eles. Entretanto, enquanto no realismo maravilhoso as esferas real e irreal convivem harmoniosamente na narrativa, no maravilhoso puro há a recusa da realidade em favor do sobrenatural: a maravilha deixa de ser maravilha para tornar-se natural e constituir a própria realidade do mundo insólito narrado. Segundo Irleamar Chiampi, na narrativa maravilhosa a causalidade dos fenômenos insólitos é ausente: “tudo pode acontecer, sem que se justifique ou se remeta aos *realia*.”⁸² Assim, não devemos confundir realismo maravilhoso com maravilhoso puro⁸³, pois, apesar de possuírem traços em comum, são dois gêneros distintos que possuem visões diferentes da dualidade real/irreal.

⁸² Ibidem, p. 60.

⁸³ Talvez Todorov tenha intuído a existência do gênero realismo maravilhoso na acepção de Irleamar Chiampi ao definir o “maravilhoso desculpado”. Para o teórico, este tipo de narrativa não deve ser confundida com o maravilhoso puro, pois nela o sobrenatural recebe um certo tipo de justificativa, que corresponde à forma pela qual o fenômeno extraordinário se configura no texto. Assim, entre as variedades do maravilhoso desculpado definidas por ele, Todorov menciona o maravilhoso hiperbólico, que são as narrativas que envolvem acontecimentos considerados sobrenaturais por suas dimensões, superiores às que nos são familiares. Esta concepção nos remete à primeira acepção do termo maravilhoso definido por Irleamar Chiampi, ou seja, a extraordinariedade se produz pela diferença quantitativa com o humano, à medida que exorbita as leis físicas e as normas humanas. Deste modo, Todorov estabelece uma das formas do realismo maravilhoso assinaladas por Irleamar Chiampi, curiosamente também denominado por ela de maravilhoso hiperbólico.



No realismo maravilhoso, a causalidade dos fenômenos estranhos não é explícita, como no realismo, nem conflitiva, como no fantástico, nem ausente, como no maravilhoso. De acordo com Irleamar Chiampi, o regime causal das narrativas realistas-maravilhosas é ditado pela descontinuidade entre causa e efeito. Contudo, embora velada e difusa, a causalidade é onipresente, mágica e reveladora da coexistência do natural e do sobrenatural num mesmo plano temporal e espacial, numa relação de continuidade e não-oposição.

Desta forma, o realismo maravilhoso questiona a separação dos elementos contraditórios, ou a irredutibilidade da oposição entre realidade e irreabilidade. Suas personagens nunca se desconcertam diante do insólito, nem tampouco questionam sua natureza, mas reconhecem a probabilidade de uma explicação que transcende o racional e inscreve, no próprio real, a ordem sobrenatural. A ausência de hesitação e a explicação transcendente evitam que o leitor tenha que escolher entre a versão racional e a sobrenatural, mas incentivam-no a repensar os limites impostos a estas duas esferas.

De acordo com estes pressupostos, podemos chegar a algumas conclusões sobre as narrativas de Veiga em relação ao realismo maravilhoso. Num primeiro momento, poderíamos dizer que *A hora* e *Sombras* se assemelham ao realismo maravilhoso apenas em sua primeira acepção, isto é, incorporam acontecimentos extraordinários, que exorbitam as regras estabelecidas como normais. Em ambos os



textos, os fatos não contradizem o humano, portanto não evocam o maravilhoso-sobrenatural, a segunda possibilidade discursiva do realismo maravilhoso. As situações insólitas nestas duas narrativas são admiráveis ou extravagantes por excederem o curso ordinário das coisas e as estipulações do senso comum.

Em Mananairema e Taitara, a instauração de um poder que impera pela força e subjuga os cidadãos pela pressão psicológica e meios nada ortodoxos, sem motivação ou causalidade que justifique a conduta dominadora e arbitrária, pode ser definida como extraordinária devido ao afastamento da ordem normal estipulada. A maravilha, ainda que negativa e prejudicial ao homem, advém das situações sobressociais, responsáveis pela atmosfera fantástica das narrativas: em *A hora*, o extraordinário está na irracionalidade dos invasores, na recusa de comunicação, no domínio e na manipulação sem limites que exercem, na passividade e servidão dos mananaienses aos estranhos ocupantes da tapera. Em *Sombras*, a irrealidade surge no mesmo contexto irracional de subjugação e controle despótico por desconhecidos, que sufocam Taitara com regras, proibições, ordens e castigos absurdos, transtornando a vida de todos os seus moradores, que passam a ser prisioneiros de sua própria cidade.

Outro elemento que sugere a associação das obras do autor ao realismo maravilhoso é o hiperbolismo presente no episódio das invasões. O número exagerado de cães e bois em *A hora*, e de urubus em



Sombras contém *mirabilia* não por sua natureza, que nos é familiar, mas devido a seu grau excessivo, que supera todos os limites da normalidade aceitável pela quantidade desproposital. Portanto, podemos afirmar que, no tocante às situações que conferem irreabilidade aos textos, *A hora* e *Sombras* poderiam ser tomadas como obras realistas-maravilhosas.

Ao analisar a premência reativa em Veiga, pudemos observar que o insólito sofre uma naturalização no decorrer de ambas as narrativas, incorporando-se ao real a partir da descontinuidade da reação aos fatos estranhos. Se considerarmos apenas a naturalização do irreal como um fato isolado, diríamos que seus textos mais uma vez se assemelham ao realismo maravilhoso. Contudo, é preciso prosseguir além da simples constatação e determinar como se dá esta naturalização no realismo maravilhosos e nas narrativas de J. J. Veiga para, então, afirmar se a semelhança se verifica de fato ou não.

No realismo maravilhoso, a naturalização do irreal se dá de forma espontânea, isto é, é inerente a este tipo de discurso que tal aconteça. Em nenhum momento da narrativa realista-maravilhosa observamos a tensão angustiante perante os acontecimentos extraordinários ou fantásticos, pelo contrário, há a supressão da dúvida, da hesitação ou do medo pela aceitação natural da irreabilidade. Talvez seja em *Cem anos de Solidão*, uma das mais belas obras da literatura realista-maravilhosa latino-americana, do colombiano Gabriel García Marquez, que temos um dos melhores exemplos desta convergência do irreal no real e do efeito de

encantamento produzido no leitor por meio da percepção da continuidade entre estas duas esferas. Podemos perceber a ausência de mistério, da dúvida, a aceitação do extraordinário como algo normal no trecho em que Remedios, a bela, uma das personagens mais marcantes da obra de Marquez, ascende aos céus em meio à atividade cotidiana de dobrar lençóis no quintal. Neste episódio, como em qualquer outro da narrativa em que há a presença de acontecimentos extraordinários ou sobrenaturais, as personagens não se assustam diante do maravilhoso, pelo contrário, aceitam a natureza mágica de sua causalidade, sem qualquer assombro ou admiração. A reação das três mulheres é de total aquiescência ao sobrenatural: ao sentir o tremor do ventó, Amaranta segura-se para não cair, Úrsula, apesar de cega, é a única a compreender e a participar do mistério da ascensão de Remédios aos céus e Fernanda passa a rogar a Deus que lhe mande de volta os lençóis. Por sua vez, a população de Macondo também acredita no milagre e até acende velas e reza novenas. Nesta surpreendente história de Marquez, o verossímil e o inverossímil estão harmoniosamente integrados no universo da narrativa, criando uma verossimilhança interna que torna coerente os fenômenos mais fantásticos, levando a nós, leitores, a aceitá-los também com a mesma naturalidade com que são anunciados na narrativa.

Nas obras de Veiga, a naturalização do irreal não é um processo espontâneo como no realismo maravilhoso de *Cem anos de solidão*. Em *A hora e Sombras* há um esboço inicial de questionamento, de angústia,



de tensão diante do inexplicável. A naturalização do irreal se dá pela falta de persistência da reação, ao contrário do discurso realista-maravilhoso em que há a sua completa ausência. Nas narrativas de Veiga, os fatos extraordinários são assimilados pela realidade devido à descontinuidade da resposta emotiva: depois da emergência de acontecimentos estranhos, da perplexidade diante deles, verifica-se a indiferença, a resignação, a passividade. Portanto, o processo que conduz à integração do irreal no real é diferente nos textos do autor: enquanto no realismo maravilhoso é um elemento coerente à narrativa, em Veiga é um elemento dissonante, desarmônico, que, em vez de encantar o leitor, transmite-lhe incômodo, angústia e hesitação diante do insólito. Desta forma, a impressão causada no leitor de seus textos é diferente do efeito produzido pelo discurso realista-maravilhoso. Como mencionamos, o realismo maravilhoso visa ao encantamento pela suspensão da dúvida e não oposição dos universos real e irreal. Em Veiga, apesar de haver a naturalização do irreal pela descontinuidade da reação, o efeito produzido no leitor não é de encantamento, mas de questionamento face às atitudes e comportamentos inusitados da narrativa. Como há um esmorecimento da reação por parte do narrador e das personagens, a reação consistente parte de nós, leitores, que não conseguimos compactuar com o absurdo relatado. Assim, apesar de realidade e irrealidade quase que se fundirem nestas duas obras pela aceitação do insólito, a reação está implícita na figura do leitor, que não

se alia a narrador e personagens neste processo de naturalização do irreal, como o leitor das obras realistas-maravilhosas.

Concluimos, depois desta breve análise sob a perspectiva do realismo maravilhoso, que, embora as obras de Veiga possuam algumas semelhanças com esta tendência da prosa contemporânea, não podemos caracterizá-las de realistas-maravilhosas pois se afastam do gênero em outros aspectos. Assim, como ocorreu em relação ao fantástico tradicional, as narrativas de Veiga revelam desvios que apontam para um estilo próprio, que amalgamando várias características de diferentes gêneros, torna J. J. Veiga um autor singular e único.

3.4. J.J. Veiga e o absurdo kafkiano

Pelas leituras realizadas em nossa análise de *A hora* e *Sombras*, pudemos observar que o elemento claramente definido nas narrativas de J. J. Veiga é a fantasticidade. A impressão de estranheza, a atmosfera de irrealidade advém das “experiências dos limites” mencionadas anteriormente. Não há no autor “fantasmas, nem bruxas e tampouco fadas e príncipes (...) comuns à literatura que, desde o século XVII, convencionou-se chamar de fantástica. O fantástico de Veiga são as situações dolorosas (...) contrárias à razão⁸⁴”. Ou seja, é num contexto de crise, de tensão social e psicológica que as personagens de *A hora* e

⁸⁴ CAMPEDELLI, Samira Y. Apud RODRIGUES, Milton H., op. cit., p. 3-4.



Sombras vivem os momentos mais difíceis de sua experiência como cidadãos. É desta situação excepcional, extraordinária, que transtorna a normalidade da vida cotidiana, que emerge o insólito nos textos do escritor. Entretanto, se penetrarmos a superfície do texto, se formos além de seu nível literal, encontramos nestas narrativas a tomada de posição de Veiga ou a discussão, como o autor prefere chamar, dos problemas, conflitos e crises mais freqüentes que assolam o mundo contemporâneo e a reação do homem perante eles. Por meio da fantasticidade, o escritor mantém um debate que envolve as condições humanas e o entorpecimento que parece tomar conta do homem frente aos avanços da era moderna e seus conseqüentes efeitos sobre ele. Em Veiga, o acontecimento insólito exerce, na profundidade da narrativa, o papel de desvendar e questionar um processo inexorável na vida do ser humano.

Neste sentido, o autor se aproxima de uma das características da obra de Franz Kafka, que é a de problematizar as situações de impotência do indivíduo moderno face ao poder absoluto que toma conta de sua vida e a ameaça de destruição, sem que ele encontre uma saída para este tipo de infinda alienação. Como o escritor tcheco, Veiga busca a compreensão da existência humana em seus aspectos mais profundos e contundentes numa trama insólita e irreal. É pela problematização fabulosa do confronto entre o homem e o mundo à sua volta que surge o absurdo nos textos do autor.

KAFKA, Franz. O metamorfose. São Paulo: Casa da Liberdade, 1987.

Em *A metamorfose*⁸⁵, a obra mais conhecida de Kafka, observamos a objetualização na ficção da automatização do homem moderno, a perda de sua individualidade, o desperdício da potencialidade humana diante da mecanização da vida pela pressão do progresso e do avanço tecnológico e científico. O livro relata a surpreendente história de Gregor Samsa, um caixeiro-viajante que, de repente, numa manhã aparentemente igual às outras, descobre-se metamorfoseado num inseto horroroso. Antes deste fato terrível, Gregor era um funcionário exemplar, que seguia obedientemente o que lhe era pedido no trabalho e na família. Tinha se tornado “uma criatura do chefe, sem opinião própria nem raciocínio” (p. 8), e agora via sua humanidade perdida para sempre. Pelo absurdo da narrativa, Kafka chama a atenção para a submissão excessiva do ser humano ao sistema vigente, que acaba por transformá-lo numa peça inumana de uma engrenagem menos humana ainda. Quando Gregor se dá conta de sua triste condição, já está reduzido a uma coisa, sendo impossível convencer a alguém que, por trás de sua aparência horrível, ainda existe um ser humano. Pela reificação, ou seja, pela transformação do humano em coisa, Kafka alerta para a pressão desumanizadora do mundo contemporâneo, que assola o espírito contestador do homem e o força a adaptar-se à infeliz condição de mais um artefato da gigantesca maquinaria capitalista.

⁸⁵ KAFKA, Franz. *A metamorfose*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.



Torna-se possível traçar um paralelo entre *A metamorfose* e as obras de Veiga analisadas a partir de uma das características mais marcantes da obra kafkiana, que é a naturalização do irreal. Em Kafka, a realidade e a irrealidade convivem num mesmo plano sem que haja um limite claro entre estes dois universos antinômicos. Em *A metamorfose*, sentimos a fluidez da passagem do real ao irreal pela naturalidade com que nos é relatado o fato de Gregor Samsa ter se transformado num inseto enorme e repugnante:

Certa manhã, ao despertar de sonhos intranquilos, Gregor Samsa viu-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso. Estava deitado sobre suas costas duras como couraça, e ao erguer um pouco a cabeça viu o seu ventre marrom, abaulado, dividido em saliências arqueadas, em cima da qual o cobertor, quase escorregando, mal se mantinha.⁸⁶

A primeira coisa que nos salta aos olhos neste parágrafo é a inversão na ordem dos acontecimentos. No fantástico tradicional, era característico a conformação de um universo real, conhecido, para que então este mundo rotineiro fosse abalado por acontecimentos sobrenaturais e surgisse o conflito entre ambas as esferas antagônicas, resultando os efeitos essenciais ao gênero: a dúvida, a incerteza e a ambigüidade constantes. No texto de Kafka, entretanto, logo no parágrafo inicial já nos encontramos submersos no insólito, quando Gregor constata sua estarrecedora metamorfose num “inseto monstruoso”. Inexiste no autor aquela preparação realística que antecede

⁸⁶ Ibidem, p. 5.



os fatos estranhos, ele já nos entranha num universo irreal e às avessas logo de imediato. Há, portanto, em Kafka, um movimento oposto ao da narrativa tradicional: o autor parte do clímax do evento sobrenatural em lugar de preparar a sua ocorrência. No decorrer da narrativa, o irreal vai perdendo sua estranheza pela naturalização, que se dá pela reação resignada dos personagens, como se a aceitação fosse algo fatalmente inevitável. O irreal kafkiano acomoda-se no real numa relação de ajuste e adaptação, que difere radicalmente da relação de desajuste e desarmonia proposta no fantástico tradicional pela ambigüidade e hesitação geradas quando da irrupção do insólito na normalidade da vida cotidiana. Não há choque, não há surpresa diante do acontecimento extraordinário. Qualquer possibilidade de dúvida quanto a sua veracidade é dissipada quando o narrador nos informa: "Não era um sonho" (p. 5). Assim, nos encontramos diante de um fato objetivo porém estranho e que, apesar de sua aparente impossibilidade no plano real, é narrado como se fosse perfeitamente admissível. Observamos um esboço de reação quando Gregor tenta racionalizar o irreal:

(...) estava ansioso para ver como as suas fantasias de hoje acabariam se dissipando. Não tinha a mínima dúvida de que a mudança da voz não passava do indício de um bom resfriado, doença típica de caixeiro-viajante.⁸⁷

Contudo, logo a dúvida se desfaz e ele se conforma com sua nova e estranha aparência. Apesar da hesitação inicial, em nenhum momento a

⁸⁷ Ibidem, p. 11.



reação de Gregor é de medo ou pavor. A reação de sua família é semelhante: a resignação se sobrepõe à surpresa e Gregor passa a ser suportado apesar de seu estado surpreendente. A resposta emotiva é muito tênue e logo se desfaz para dar lugar à aceitação do insólito: o irreal é naturalizado pela descontinuidade da reação, que cede espaço para a resignação. O comportamento inesperado das personagens kafkianas perante os acontecimentos extraordinários da narrativa confere um elevado grau de fantasmaticidade à narrativa. Assim como em *A hora e Sombras*, em *A metamorfose*, a reação consistente parte do leitor que, diante da atitude estranha e imprevista das personagens, se sente desconcertado e inquieto diante do irreal.

No conto “Um golpe na porta da granja”⁸⁸, observamos outra semelhança marcante entre Kafka e o escritor brasileiro: a fantasmaticidade evocada da irrealidade parcial ou sobressocial. O conto, que apesar de breve possui um elevado grau de irrealidade devido ao absurdo que relata, se passa, como as narrativas de Veiga, num pequeno povoado interiorano. Seu narrador, que não se identifica, é o protagonista da história. As outras personagens, também sem nome, são identificadas como “minha irmã”, “algumas pessoas”, “os proprietários”, “uns cavaleiros”, “o juiz” e Asmann, o ajudante do juiz, o único designado pelo próprio nome no conto. A história gira em torno da prisão do narrador pelo fato absurdo de uma mera batida na porta de uma granja. Conta ele

que, num dia quente de verão, regressando para sua casa na companhia de sua irmã, ao passar pela granja, não sabe ele se por capricho ou distração, a irmã bate com o punho na porta da granja. A partir de então, o conto envereda por acontecimentos fantásticos que fogem à compreensão e à racionalidade por serem inusitados e despropositais: ao continuarem seu caminho, algumas pessoas muito assustadas avisam-nos de que serão acusados e julgados pela imprudência da irmã de bater na porta da granja: “disseram que não somente ela, mas eu também como irmão, seria acusado” (p. 41). Diante de tal absurdo, o narrador pensa que é exagero daquelas pessoas e não se preocupa: “Eu sentia-me muito tranqüilo e tranqüilizei também a minha irmã” (p. 41). Contudo, logo sua calma é abalada ao notar que alguns cavaleiros empreendem marcha contra eles:

(...) Empurrei a minha irmã, afastando-a: eu sozinho vou por isto às claras. Negou-se a deixar-me. Disse-lhe que ao menos devia mudar de roupa para apresentar-se melhor vestida diante desses estranhos. Finalmente obedeceu e começou o longo caminho de volta à casa.⁸⁹

A tranqüilidade é substituída pelo medo quando é abordado e intimidado pelos estranhos:

(...) Já estavam os cavaleiros junto de mim e sem desmontar perguntaram por minha irmã. “No momento não está aqui”, foi a resposta medrosa, “mas virá mais tarde”. A resposta foi recebida com indiferença; parecia que o importante, antes de tudo, era terem-me encontrado.⁹⁰

⁸⁸ Idem. In:---. *A muralha da China*. São Paulo: Clube do Livro, 1968. p. 41-2.

⁸⁹ Ibidem.

⁹⁰ Ibidem, p. 42.

Depois da intimação de entrar na taberna do povoado, segue-se em rápida sucessão a extraordinária acusação, condenação e prisão do narrador em lugar de sua irmã. O prisioneiro, já conformado com sua sina, encerra o conto com a insólita pergunta que consolida o clima absurdo da narrativa:

Podia eu saborear outro ar a não ser o do cárcere? Esta é a grande pergunta, ou melhor dito, seria, se eu tivesse perspectiva de ser libertado.⁹¹

Observamos neste conto a irrealidade emergir de uma situação estranha e incomum, que apesar de ter seu referente no real e de ser viável de acordo com as leis da natureza, denuncia um forte desajuste com o que a convenção social estabeleceu como normal e aceitável. Um acontecimento banal, que normalmente não teria a menor consequência, é alçado à dimensão de algo passível de punição. Não há razão suficiente que legitime a ação descabida dos proprietários da granja em acusar e pedir a prisão dos irmãos por uma simples batida na porta. A causalidade se revela insuficiente pois o motivo que leva à prisão do narrador é gratuito. Por outro lado, apesar de ficarem assustadas, as pessoas não estranham tal conduta. A incredulidade parte apenas do irmão, que logo percebe a seriedade do caso e perde a esperança de ser libertado. Desta forma, o irreal assume foro de realidade na narrativa, é naturalizado pela falta de estranhamento e reação à conduta anormal. Encontramos aqui a marca irrealista das narrativas de Veiga, a centralização no

sobressocial. Tanto em *A hora e Sombras* quanto no conto kafkiano, a ausência de coerência dos acontecimentos relatados em relação ao sistema referencial do senso comum instaura o insólito no texto.

Pela breve análise de *A metamorfose* e do conto "Um golpe na porta da granja" pudemos estabelecer algumas semelhanças entre Kafka e J. J. Veiga. Com base nos desvios do escritor brasileiro em relação à tradição fantástica e nas características kafkianas observáveis em seus textos, parece-nos que a fantasticidade presente nas narrativas de Veiga é semelhante à de Kafka: o absurdo praticado por Veiga semelha o absurdo kafkiano, já que as duas características mais importantes das obras de Kafka, a irrealidade instaurada pelo sobressocial e a naturalização do irreal, estão presentes na obra do escritor brasileiro como uma constante.

O processo kafkiano de naturalização do irreal é o recurso fundamental que confere irrealidade às obras de Veiga, portanto, é um procedimento estruturador de suas narrativas no conjunto de suas relações pragmáticas. Isto nos remete a mais uma semelhança entre ambos: a ausência de reação ou a reação avariada comum aos dois escritores nos transporta para um universo anormal, onde o real deixa de ser o natural ao receber o anormal em sua esfera. O mundo das narrativas de Veiga, assim como em Kafka, é tão estranho como os

⁹¹ Ibidem.



próprios acontecimentos a que serve de cenário. O real acaba fundindo-se ao irreal numa lógica de pesadelo, que foge ao que reconhecemos como normal. O espanto, a perplexidade é captada pela consciência do leitor, que dá ao acontecimento ou à situação que o provocou o caráter não natural ou irreal. Assim, aquela identificação que existia entre leitor e personagens na literatura fantástica tradicional é anulada, pois não pode ser sustentada com a ausência da dúvida e da hesitação, que persiste apenas no leitor e jamais nas personagens de Kafka e de Veiga.

Como no autor tcheco, a aceitação do anormal como normal gera o clima de angustiante passividade nas narrativas de Veiga :

(...) Tudo ia perdendo rapidamente o valor. Um chapéu que caísse do cabide ficava no chão, ninguém se importava, o esforço de apanhá-lo seria maior que a sua utilidade. Suspirava-se muito em toda a parte e ninguém se comovia, os suspiros de um não interessavam aos sofrimentos íntimos dos outros, eram meros comentários à desesperança geral. Mananairema já estava no limiar da morte, e só um milagre a salvaria.⁹²

Retidos em casa, ignorando o que se passava lá fora, vivíamos praticamente como prisioneiros. Chegar à janela não adiantava muito porque só víamos muros, e ainda corríamos o risco de cometer alguma infração nova. (...) ⁹³

As personagens de *A hora* e *Sombras* se conformam com a vida precária que levam, com a falta de liberdade, com a destruição das relações de amizade devido a exigências externas que inviabilizam qualquer forma de manifestação de humanidade: as pessoas perdem o interesse pelo seu semelhante, tornam-se solitárias dentro de sua própria

⁹² *A hora*, p. 94.

⁹³ *Sombras*, p. 66.



miséria e sofrimento. Entretanto, não serão por acaso todos seres humanos, com as mesmas capacidades e qualidades, e com o mesmo interesse de serem felizes? Contudo, agem como se não tivessem nada em comum uns com os outros, a não ser o entendimento de cada um de preservar a si mesmo. A indiferença, o fechamento insensível de cada pessoa nos seus próprios interesses manifesta-se mais marcadamente nas situações de crise, quando então deveriam aproximar-se. Perdem a capacidade de compartilhar e transformam-se em seres inumanos como o homem-inseto de Kafka. Assim como a personagem kafkiana, as personagens de Veiga também sofrem uma transformação devido aos condicionamentos que lhe são impostos pela nova realidade. Nos dois autores, a imagem construída é de homens-bonecos, manipulados por um poder maior e superior a eles que, no entanto, encorajaram e permitiram que fosse instalado. Como Carlo Frabetti assinala, “si el mundo es como es y va hacia donde va, se deve a nuestra complicidad más o menos directa con esas ‘siniestras entidades’ que nos rigen e manipulan”⁹⁴.

A ausência de reação presente nas personagens de Veiga e Kafka reflete uma concepção da natureza humana e é equivalente a certa visão de sua debilidade. Para estes dois autores, o homem está condenado a uma vida malogrante, da qual não pode sair: de certa forma está na prisão. Podemos observar esta idéia tanto no conto “Um golpe na porta da

⁹⁴ In:---. LOVECRAFT, H. P. *La sombra sobre Innsmouth*. Barcelona: Editorial Bruguera, 1977. p. 6.



granja” e no romance *A metamorfose*, de Kafka, quanto em *A Hora* e *Sombras* de Veiga. O narrador do conto kafkiano é preso e não tem esperanças de ser libertado; Gregor Samsa está fadado ao encarceramento exterior e interior, na figura da casca hedionda que reveste seu corpo humano e reduz sua existência ao espaço de seu próprio quarto e de seus pensamentos. As personagens das narrativas de Veiga estão prisioneiras de suas próprias casas e cidades: não podem sair sob ameaça de sofrerem severos castigos por parte do poder instalado:

Vivendo como prisioneiros em suas próprias casas as pessoas olhavam suas roupas nos cabides, os sapatos debaixo das camas e suspiravam pensando se voltaria ainda o dia de poderem usar aquilo novamente. (...) ⁹⁵

(...) a Companhia cercou as estradas.

Com isso ficamos isolados do mundo, gente de fora não ia querer entrar sabendo que não podia sair. (...) ⁹⁶

As instâncias que decidem sobre o destino dos homens e da sociedade correspondem às entidades misteriosas e imponderáveis que regem o movimento da vida nas obras de Veiga: os homens inacessíveis da tapera em *A hora*, a Companhia Melhoramentos de Taitara em *Sombras*. Os protagonistas destas narrativas procuram em vão saber o motivo pelo qual são tão duramente punidos e submetidos a tal regime arbitrário de poder. Os cidadãos dependem de uma ordem desconhecida que realiza uma tarefa imensa e ignorada, cuja finalidade inexiste pois a finalidade alegada, “grandes obras”, “progresso”, “melhoramentos”, é

⁹⁵ *A hora*, p. 88.

⁹⁶ *Sombras*, p. 114.



simples pretexto. O processo instalado não tem objetivo: os homens da tapera e a Companhia querem o poder pelo poder. Mas é preciso obedecer cegamente às suas diretrizes, ou perderão o que lhes resta - a própria vida - pois o sentido dela há muito tempo já se perdeu. As personagens do escritor tornam-se cegas aos valores de liberdade, estão impregnadas de passividade - “a gente grande era cheia de prudências (...) as famílias vinham dar aqueles conselhos moles, baseados no olha-lá, pense-bem, é-melhor-ceder” - e raramente vislumbram alguma voz de contestação - “pessoas como Apolinário eram raras”⁹⁷ -, ficam apenas no esperar e confiar. Sobra aos habitantes de Mananairema e Taitara a consciência de si mesmos, mas apenas como reflexo das normas traçadas pelo poder opressor, que pesa sobre eles. A vida não tem outra perspectiva além da existência diária, limitada ao pequeno âmbito das comunidades veiguianas. Acima destas reina a irresponsabilidade total, denunciada na incomunicabilidade, na invasão de cães, bois e urubus, nas proibições e castigos descabidos, nas fiscalizações abusivas, nas prisões, nos muros que cercam, abafam e separam, enfim, na falta de sentido do exercício do poder que revela uma civilização absurda. Como observou Malcolm Silverman, estas manifestações de totalitarismo brutal evocam de forma satirizada os “excessos da Cortina de Ferro: onipresença da polícia, desaparecimento maciço da oposição, fronteiras fechadas, censura

⁹⁷ *A hora*, p. 82.



postal (...)"⁹⁸. No lado de lá dos mundos veiguanos que vivem em alogias, os homens esperam pelo impossível pois

(...) os males ainda inéditos, o trabalho de passar a vida a limpo, as revisões, os entulhos... - saberiam eles aproveitar certo as lições?⁹⁹

Assim como Kafka, Veiga instaura o mundo às avessas pelo sobressocial, ou seja, por situações que, embora pareçam possíveis perante as leis naturais, se revelam absurdas e despropositais. O mundo irreal das narrativas de Kafka e Veiga não tem origem numa outra ordem que não a real. Mesmo em *A metamorfose*, onde poder-se-ia pensar numa ordem divina ou sobrenatural para a transformação de Gregor, estamos diante de algo passível de acontecer: o processo da metamorfose é algo explicável pelas leis naturais, portanto, não está ligado a uma fenomenologia meta-empírica. O sentimento de estranheza surge pelo fenômeno acontecer numa pessoa e a transformação ser inesperada e não possuir motivação ou causas aparentes que a expliquem ou justifiquem.

Em *A hora e Sombras*, a irrupção do fantástico também se dá por meio de acontecimentos objetivos, ou seja, nada acontece além das leis naturais: tudo no universo de Veiga é possível em relação à lógica cotidiana. Contudo, as situações e comportamentos inesperados apresentados nas narrativas fazem com que suas cidades e personagens sejam vistos como anormais. Como observou Nevinha Pinheiro, parece

⁹⁸ SILVERMAN, Malcolm. "O papel da realidade na ficção de J. J. Veiga". In:---. *Moderna ficção brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 163.



que estamos num outro mundo, num mundo de lógica invertida, cuja ordem do dia é o “medo do desconhecido”. Segundo a ensaísta, este é um recurso literário de Veiga para fazer com que “o leitor aceite suas certezas de estar no real dentro do irreal”¹⁰⁰. Mas como saber o que é e o que não é real? Talvez seja Lucas, o narrador de *Sombras*, que melhor expresse a tese do autor sobre esta relatividade do real:

(...) Não seria perigoso (...) mostrar que o mundo que conhecemos desde pequenos não passa de ilusão, ou não é o único? Sendo assim, qual é o mundo real? Será um mundo onde pedras e sapos voam, areia molha, fogo pode ser cortado e guardado no bolso? E será que para um mundo assim este nosso é que é absurdo? Então o que não é absurdo?¹⁰¹

Também no episódio do mágico de Usk, Veiga transmite pela hesitação de Lucas, a hesitação entre aceitar ou rejeitar fatos da realidade, que no entanto, apontam sua existência objetiva:

Claro que era truque, ilusão, mentira. Ninguém pode voar como borboleta, atravessar parede compacta, transformar sapo em pássaro, areia em água, fogo em cristal. Só podia ser mentira. Mas o grande Usk fez isso, nós vimos. Mas só podia ser mentira. Mas ele fez, nós vimos.¹⁰²

Os habitantes de Taitara se posicionam de duas formas diante da visita do mágico à cidade: umas pretextam que nada aconteceu, pois o mágico nunca esteve em Taitara; outras, como o próprio narrador, tentam racionalizar o acontecimento, qualquer explicação bastava, até as que se

⁹⁹ *A hora*, p. 97.

¹⁰⁰ PINHEIRO, Nevinha. “José J. Veiga: realidade ou fantasia? Uma homenagem aos seus 70 anos: 1985).” *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 1 jun. 1985. Suplemento Literário, p. 1.

¹⁰¹ *Sombras*, p. 60.

¹⁰² *Ibidem*.

mostrassem mais inacreditáveis do que os próprios truques feitos pelo mágico:

Um companheiro meu chegou a insinuar que talvez não tivesse acontecido nada daquilo: o mágico podia ter espalhado um pó invisível ou um gás no teatro, nós cheiramos, dormimos e sonhamos. Podia ser. Tudo era possível. Qualquer explicação servia.¹⁰³

Desta forma, Veiga consolida seu princípio de que toda visão de mundo é sempre relativa e, por outro lado, o homem é sempre o agente criador de sua realidade. Além de personagem que também sofre os acontecimentos que narra, Lucas é um indivíduo à procura do sentido real da vida, simbolizada pelo ato de relatar a história de sua cidade, como um modo de entendimento e compreensão. Tornamo-nos cooperantes desta mesma busca quando, juntamente com Lu, também nos perguntamos: “qual é o mundo real?”

A constatação de que os fatos insólitos nas obras de Veiga têm sua origem no mundo empírico, ao contrário da tradição fantástica, onde os eventos incompreensíveis obrigatoriamente deviam estar associados a entidades sobrenaturais negativas, conduz-nos ao espírito do fantástico moderno, presente já em Kafka e atualizado nas narrativas de autores contemporâneos como Veiga: para este escritores, os seres fantásticos deixaram de ser lobisomens, bruxas, vampiros, fantasmas ou monstros; o universo extraordinário passa então a ser o do homem: o ser humano

¹⁰³ Ibidem.



minimizado diante das forças e poderes que regem o mundo atual.

O fantástico tradicional, ao encenar o combate entre duas esferas antagônicas, travadas entre a razão e sua letargia, representava a antinomia entre as potencialidades humanas e as limitações que lhe são impostas por condicionamentos externos decorrentes do avanço do conhecimento em geral. A tradição do gênero questionava as faculdades da razão e provocava dúvidas especialmente quanto aos benefícios do progresso e do desenvolvimento científico, à medida que manifestava sua hostilidade e descrença perante as conquistas do intelecto humano. Já H. P. Lovecraft, um dos grandes autores da literatura do sobrenatural, expressava em seus contos a preocupação em relação à desenfreada curiosidade do homem:

A ciência, já opressiva com as suas chocantes revelações, tornar-se-á talvez o exterminador definitivo da espécie humana - se é que formamos uma espécie separada - pois a sua reserva de horrores inimagináveis nunca poderia ser suportada por cérebros mortais se fosse espalhada pelo mundo.¹⁰⁴

Assim, a ideologia do fantástico do século XIX alertava para a ânsia humana de compreender, descobrir, avançar, sempre com o objetivo de dominar o indominável: a natureza. O fantástico revelava, além da superfície fabulosa de suas narrativas, que no processo de busca pelo desenvolvimento em todas as áreas do conhecimento humano, o homem paga um preço alto demais: perde sua espiritualidade, transforma-se num ser materialista, céptico, autômato sem liberdade e vontade própria.

Portanto, as indefesas personagens da literatura fantástica tradicional que se viam acuadas por entidades maléficas e destruidoras correspondiam à debilidade do homem frente a monstros não menos terríveis como os efeitos das conquistas humanas: a violência e a repressão política, a recessão, as guerras, as agressões à natureza, etc. O fantástico tradicional discute a condição do homem neste contexto, explorando questões fundamentais de sua existência, sua atitude em relação ao mundo e aos seus semelhantes, seu abismo interior e seu grande limite, a morte. O fantástico moderno não deixou de se preocupar com estes grandes temas, pelo contrário, numa época em que se multiplicam as conquistas da razão, visível nas inumeráveis descobertas científicas e tecnológicas, o discurso fantástico contemporâneo busca mais do que nunca despertar a consciência para os perigos e desvantagens do avanço das “luzes”. Apesar de não evocar mais o mundo de monstros, fantasmas e bruxas, o gênero continua sendo um meio de revelar a incapacidade do homem de reagir frente a entidades que o oprimem e o ameaçam de destruição, apenas evoluiu em seus métodos e suas formas de expressão. O fantástico que tem sua origem em situações absurdas do próprio mundo empírico exprime melhor a realidade de um mundo que foge à compreensão e cujos princípios e valores estão em constante transição e por isso tão incoerentes e inexplicáveis.

¹⁰⁴ Apud FURTADO, Felipe, op. cit., p. 137.



Estas “situações dolorosas”, ou seja, a experiência da condição caótica do indivíduo em face do mundo é uma preocupação de muitos autores contemporâneos, é uma constante em Kafka e faz parte da consciência artística de J. J. Veiga. Em *A metamorfose* de Kafka, Gregor Samsa é transformado numa coisa repugnante e imprestável, as personagens das obras de Veiga tornam-se autômatos movidos por uma realidade estranha e imperscrutável. Contudo, a visão dos dois escritores é a mesma: o homem reduzido a fantoche, desumanizado e controlado pelas mãos poderosas do desenfreado e incessante fluxo da vida moderna, que, no entanto, este mesmo homem desejou e tanto contribuiu para criar. Ironicamente, como o doutor Frankenstein, o homem tornou-se a vítima do monstro que tão ansiosamente gerou.

Assim como Kafka, Veiga sugere a realidade histórica-social a partir do estranho, do absurdo, do irreal, empregando uma visão transfiguradora, organizada em torno de situações marcadas pela decadência e pelo insólito. À semelhança do escritor tcheco, o estilo de Veiga corresponde à sua visão da realidade, que descreve o absurdo e a irracionalidade de nosso tempo. Diríamos que está presente nele (como também em Kafka) o recurso que Antonio Candido denominou de “redução estrutural”, que, segundo o crítico, “é o processo por cujo intermédio a realidade do mundo e do ser se torna, na narrativa ficcional, componente de uma estrutura literária, permitindo que esta seja estudada

832/09

em si mesma, como algo autônomo”.¹⁰⁵ Ou seja, a narrativa se constitui a partir de materiais não literários, que são manipulados para se tornarem aspectos de uma organização estética comandada por suas próprias normas e não as do contexto extraliterário. Assim, a partir do contexto social que Veiga presenciava, o autor gerou seu mundo ficcional, que no entanto, se configura como um mundo novo, mas cujas leis transmitem a realidade primeira, originária. É justamente pelo insólito presente em sua ficção que o autor expressa o absurdo presente na realidade visível. O texto convence muito mais pela reestruturação criativa do contexto social em sua organização geral do que pela referência direta ao mundo exterior. Desta forma, seus textos transmitem um profundo sentimento da vida, pois, mesmo seguindo os impulsos criativos de sua imaginação, penetram fundo no real exatamente por não se comprometer em realizar um trabalho documental. O leitor das obras tem a sensação de estar em contato com questões vitais, de estar participando, aprendendo, aceitando ou negando a realidade apresentada, como se estivesse envolvido nos problemas que ela levanta.

A hora e Sombras, apesar de não apontarem para uma localização histórica precisa, penetram nos dramas e angústias de civilizações conhecidas, tanto no passado quanto no presente, visto que, para Veiga, “os problemas existenciais são os mesmos” em qualquer lugar do mundo

¹⁰⁵ CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993. p. 9.



“pois não se fizeram homens diferentes para habitar a terra”¹⁰⁶. As narrativas do autor são capazes de comunicar o sentimento de vida e de verdade porque são literariamente eficientes. Isso corresponde a uma constante do espírito moderno: o desejo de revelar o real pelo misterioso, pelo inexplicável. Como Kafka, o absurdo de Veiga desvela a transfiguração de uma realidade muito familiar, apesar de descrever comportamentos e situações irreais, em locais indefinidos.

Segundo Antonio Candido, só podemos entender a integridade de uma obra se fundirmos texto e contexto numa interpretação dialeticamente eficiente: o elemento *externo* (no caso, o social) figura não como causa ou significado do valor estético, mas atua na constituição da estrutura da obra, tornando-se assim, *interno*. Sob esta perspectiva, nas narrativas de Veiga, o fator social não apenas serve de condutor a sua criação literária, mas também é parte atuante em sua organização estrutural, determinando seu valor estético. O elemento social deixa de ser apenas uma referência que permite identificar, na matéria do livro, a expressão de um certo período ou de determinada civilização, para tornar-se um fator da própria construção artística, considerado não no nível ilustrativo, mas explicativo e esclarecedor do estilo do autor.

Pensamos, assim, que Veiga pratica o absurdo kafkiano na sua recriação artística da realidade empírica, ao constatarmos que os dois

¹⁰⁶ Entrevista a Francisco Vargas, *Veja*, p. 3-4, 29 set. 1982.



traços mais importantes de *A hora e Sombras*, a irreabilidade instaurada pelo sobressocial e a naturalização do irreal pelo registro inconsistente da reação, são características marcantes da obra de Franz Kafka. Como este escritor, Veiga utiliza uma visão transfiguradora do mundo para revelar seus aspectos mais contundentes. Falta-nos então observar quais os elementos do contexto extraliterário que motivaram a preferência do autor por este tipo de discurso ficcional. Desta forma, para tentarmos alcançar uma síntese da sua criação artística, passemos a algumas considerações sobre as circunstâncias de natureza social e histórica que possivelmente se tornaram os núcleos essenciais da elaboração estética de J. J. Veiga.



CAPÍTULO QUATRO

A COSMOVISÃO DE J. J. VEIGA

“Copiar a realidade pode ser uma coisa boa; mas inventar a realidade é melhor, muito melhor”.

Giuseppe Verdi

A obra literária é “começo, meio e fim da especulação em torno da mundividência de um escritor” e “este interessa na medida em que o seu pensamento, os seus valores, os seus sentimentos, em resumo, a sua cosmovisão está impressa no texto: neste, procuramos situar uma visão do mundo exclusiva de certo autor, embora reflita, nalguns de seus componentes, as tendências de uma época, ou de uma cultura, vale dizer, a visão do mundo que informa um segmento do fluxo histórico”¹⁰⁷. A leitura dos livros de J. J. Veiga possibilita descobrir, no espelho do texto, a sua maneira pessoal de perceber o mundo, na forma renovadora com que traz para os limites da ficção os aspectos de natureza social que substanciaram seu ato criador. Neste sentido, seus

¹⁰⁷ MASSAUD MOISÉS. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1992. p. 110.



textos diferem das obras fantásticas do século passado pois revelam novas formas de expressão, que conduzem o autor para o que muitos críticos denominam de “fantástico moderno”. Este fantástico renovado que surge nas obras de autores como Veiga melhor se articula com a realidade atual, pois propõe novas soluções temático-estruturais que melhor “encenam” as principais questões do mundo de hoje. Talvez os seres sobrenaturais, como as criaturas monstruosas e demoníacas que povoavam as histórias fantásticas de antigamente, já não expressem com tanta eficácia o absurdo presente no universo contemporâneo, pois não convencem mais como entidades maléficas e assustadoras. Daí a necessidade de um espírito inovador que redimencie a literatura do gênero, numa época em que o terror universal de nosso século advém de circunstâncias de crise em todos os setores da vida humana, constituindo um amplificador natural para a literatura do estranho, do absurdo, do fantástico.

Uma das maiores fascinações da obra de Veiga reside em seu caráter alegórico: o inóspito mundo que descreve não é outro senão este em que vivemos. O discurso fantástico do autor nos insere num mundo imaginário que, entretanto, nos apresenta, pouco a pouco, ao mundo que, pela criação artística, se objetivou representar. Além do nível literal de suas narrativas, encontramos um plano filosófico claro, que interioriza dados históricos e sociais, tornados fatores essenciais a sua construção estética. Por trás de suas fabulações, reconhecemos a matéria não literária



que serviu de contexto a sua elaboração artística: o Brasil da ditadura, da repressão política e da censura. Contudo, apesar da associação entre o momento histórico brasileiro e seus textos, os livros de Veiga não são documentais nem tampouco históricos, mas, aproveitando-se do pretexto da história, falam não só do Brasil de hoje, mas também do mundo de hoje. Se a literatura de ficção é, em maior ou menor grau, uma transfiguração da realidade e a imaginação o elemento principal deste processo de transfiguração da realidade pelo artista, o escritor, pela articulação da imaginação, recria sua imagem da realidade imediata objetualizando-a na ficção. Em outras palavras, nosso tempo histórico-político serve de conteúdo referencial a sua transfiguração criadora, daí a razão de ser de nossa identificação entre o mundo ficcional veiguiano e a realidade político-social brasileira das décadas de 60 e 70. Entretanto, reconhecemos em suas narrativas uma crítica não só àquele momento especial de nosso país, mas a todas as situações, sejam elas da vida brasileira ou de qualquer parte do universo, que oprimam, massacrem e desumanizem o ser humano em favor do progresso, do desenvolvimento ou do avanço técnico-científico¹⁰⁸.

Veiga não consegue ignorar o contexto de opressão, censura e autoritarismo, iniciado no governo de Getúlio Vargas e sustentado pela ditadura militar (instaurada pelo golpe de 64), que marca a história do

¹⁰⁸ Em entrevista a José Castello, no Caderno 2 do Estado de S. Paulo de 4/10/97, Veiga afirmou ser contra “qualquer coisa que desrespeite o ser humano e queira forçar as pessoas a fazer o que elas não querem fazer”.



Brasil por quase cinquenta anos, mesmo que isso pareça acontecer devido à fantasticidade de suas narrativas. Porém, o que seus textos nos oferecem é uma nova perspectiva de visão face aos acontecimentos do mundo moderno. O autor expressa o mundo surpreendente e absurdo que tem a sua volta por meio da sistemática transmutação dos valores que se dá com a irrupção do insólito e do fantástico. É o próprio escritor que declara: "Cada um escolhe as armas e os seus instrumentos, aqueles que servem aos seus objetivos, à sua maneira de ver e de interpretar o mundo"¹⁰⁹. Sua forma fantasiosa de expressão é seu critério de interpretação da realidade, seu instrumento de trabalho, a maneira elegida de revelar sua visão do mundo e sua problematização:

(...) eu já sabia qual era a literatura que queria fazer. Uma literatura indagativa, que se perguntasse sobre o mundo, as pessoas, as crises, discutisse o sentido da vida e do mundo (...)¹¹⁰

Pelo absurdo de seus livros, Veiga traduz o próprio absurdo existente a nossa volta: o autor nos mostra a realidade inacreditável que se esconde por trás da realidade aparente, o que justamente gera o clima fantástico, tenso e angustiante de suas narrativas. O autor denuncia os comportamentos fantásticos e inacreditáveis que ignoramos ou fingimos ignorar na realidade, mas que na ficção tornam-se enfáticos e

¹⁰⁹ RANGEL, Carlos, op. cit., p. 7.

¹¹⁰ CASTELLO, José. "José J. Veiga defende estilo despojado". *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 out. 1997. Caderno 2, p. 3.



contundentes, justamente pela forma fantástica de que estão revestidos.

Também Veiga tenta dar uma explicação para a fantasticidade de seus livros, dizendo que o Brasil é um país fantástico, principalmente se for olhado de fora, pelos europeus. O autor observa que, na relação entre as pessoas e o poder,

(...) no nosso país o cidadão (...) não tem direitos. O brasileiro é um cidadão de segunda categoria (...) Os direitos que o europeu já conquistou, alguns há séculos, o brasileiro está lutando até hoje para conseguir.¹¹¹

E é sobre este país fantástico, incredivelmente absurdo que o escritor escreve: “(...) Um mundo fantástico? É o nosso mundo. Então eu não posso escrever livros que nos mostrem como vivemos num país maravilhoso, não é?”¹¹²

Porém, mais do que crítica e denúncia àquele momento especial da situação brasileira, os textos de Veiga são também um questionamento das atitudes e reações do ser humano face às dificuldades e aos conflitos de sua existência. Sobre *A hora*, Veiga assim se posiciona:

(...) O livro foi interpretado como se fosse uma crítica ao regime então vigente. Até certo ponto era, porém não só isso, era muito mais do que isso, porque o que eu estava querendo fazer ali era discutir literariamente o comportamento do ser humano em situações de crise, e aquele momento que estávamos vivendo era uma situação bem típica daquelas em que as pessoas são obrigadas a correr todos os riscos se não quiser se desumanizar. Há várias maneiras de se comportar diante da opressão, diante da violência do poder contra o ser humano. Então isso eu acho que consegui discutir, não resolver,

¹¹¹ In:---. PRADO, Antônio Arnoni, op. cit., p. 28

¹¹² Ibidem.



evidentemente, mas discutir e apresentar nessa novela *A hora dos ruminantes*. (...) ¹¹³

Pelas manifestações violentas e repentinas que rompem o equilíbrio das suas cidadezinhas, Veiga nos põe face ao conflito que afeta e/ou impede a liberdade e o equilíbrio do indivíduo cerceado pelas imposições decorrentes do avanço da ciência e da razão. Pela simbologia do fantástico, o autor suscita questões essenciais da existência do homem. Segundo Antônio Cândido, “uma das condições de perfeição de um livro é o fato de encenar em si alguns dos aspectos fundamentais de sua época.”¹¹⁴ O que Veiga nos transmite é a *angústia da transição* que oprime os indivíduos do mundo atual, seja ela pela passagem de um sistema político a outro, das comunidades interioranas às grandes metrópoles, da era primitiva à era dos grandes avanços industriais, científicos e tecnológicos. O escritor vê na degradação do homem uma consequência da espoliação político-econômica e industrial, que motiva a urbanização acelerada e desumana, transformando populações rurais em massas urbanas miseráveis e marginalizadas. Há em Veiga o processo literário de romper os nexos lógicos para exprimir fatores essenciais de uma época em que os valores se encontram em crise e transmutação, e a segurança cede lugar à instabilidade e a confusão.

¹¹³ Ibidem, p. 27.

¹¹⁴ CÂNDIDO, Antonio. *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: Editora Unesp, 1992. p. 29.



Sutilmente, Veiga alerta para o comportamento do homem contemporâneo. A curiosidade pelas invenções, pelo novo, pelas descobertas, o desejo de desvendar os segredos do universo faz com que o homem se coloque numa posição unilateral, ao considerar apenas os benefícios do progresso e do conhecimento sem avaliar os efeitos negativos destes mesmos benefícios para a humanidade. Em suas obras, observamos um olhar agudo para a síndrome da civilização técnica e burocrática, onde a modernidade torna-se uma catástrofe que atinge o ser humano e muda sua natureza, seu modo de comportar-se e de sentir: o homem civilizado retorna ao seu estado selvagem, isto é, a um estado de isolamento. No movimento febril da produção material, o hábito tranqüilo cede lugar a um toque maniaco, automático, como o operário que deve conformar seus movimentos aos movimentos da linha de montagem. Adaptados para autômatos, se comportam como se já não pudessem se exprimir a não ser de forma automática.

A ficção de Veiga, assim como a de Kafka e a arte moderna em geral, exprime a realidade atual do indivíduo: um ser esmagado pelo poder e pelo desenvolvimento. O seu fantástico está apenas redefinido pela nova perspectiva do mundo, onde a posição privilegiada do homem desaparece para dar lugar a um ser precário e decadente, como os homens de *A hora*, que descem à “degradação geral” ao se submeterem aos cães invasores: os homens absorvem “no escuro as humilhações

desnecessárias e tão prontamente aceitas, quando não procuradas espontaneamente”, “cada um torturado por sua vergonha particular”¹¹⁵.

A maior preocupação temática do autor ao criar contextos de opressão centra-se na perda de autonomia do homem, preocupação que se reflete em seus textos na forma arbitrária de poder que reduz os homens a seres coagidos, sem vontade própria e privados do maior direito do ser humano: a liberdade. Esta questão é um problema angustiante para o autor não só em relação ao indivíduo, mas também à sociedade e ao momento histórico. O que Veiga quis mostrar, não resolver, mas principalmente alertar para, é que “no fundo somos bonecos, estrebuchando, com trejeitos grotescos, nas cordas manipuladas pela vontade cega e inconsciente; palhaços a se equilibrarem, aos tropeços, no circo do Ser absurdo. Na falência de todos os sentidos e valores, resta só um sentido: o salto mortal para o Nada”¹¹⁶. Contudo, o autor parece sinalizar para uma eufórica luz no final do túnel de opressão imposta ao criar personagens com Apolinário, de *A hora*, que resiste bravamente à dominação ao conservar sua dignidade, seu “brio”, e os homens de *Sombras*, que encontram a liberdade nos sonhos da imaginação voadora. O autor parece apontar para o fato de que nos resta ainda uma esperança, se ousarmos alçar vôo rumo à plenitude de nossa consciência humana.

¹¹⁵ *A hora*, p. 38.

¹¹⁶ ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 64.



CONCLUSÃO

Nosso objetivo neste trabalho foi investigar, pela análise crítica de *A hora dos ruminantes* e *Sombras de reis barbudos*, a razão de encontramos tantas opiniões diferentes sobre J. J. Veiga e se as mesmas são pertinentes ou não. Entretanto, como seria uma tarefa hercúlea analisarmos todas as classificações já relacionadas às suas obras, consideramos suas narrativas sob a perspectiva das tendências mais freqüentemente associadas a ele, com o propósito de chegarmos à visão de mundo do autor.

Depois de um levantamento da literatura crítica sobre Veiga, chegamos à conclusão de que o "rótulo" mais comum referente a ele era o de escritor fantástico: entretanto, outras classificações pareciam explicar suas enigmáticas narrativas, entre elas, o estranho e o termo mais em moda, "realismo mágico". Dada a maior associação do termo "fantástico" a Veiga, demos maior ênfase a este gênero. Assim, nos detivemos na conceituação do fantástico tradicional, para, a partir de seus elementos fundamentais, estabelecermos um paradigma de comparação.

Para o desenvolvimento de nossa pesquisa, foi muito significativa a dissertação de mestrado de Milton Hermes Rodrigues. Depois de



conceituar o fantástico tradicional, ele detecta, no conjunto da obra de Veiga, afastamentos do gênero da tradição e estabelece as diferenças entre um e outro, mostrando o fantástico que o autor *não* pratica. Ancorados em alguns de seus pressupostos, demos continuidade ao trabalho iniciado por ele, com o objetivo de observar como a fantasticidade de Veiga se estrutura em seus textos.

Assim, no primeiro capítulo, *Definindo o fantástico tradicional* estabelecemos os elementos essenciais à estruturação do gênero da tradição: a **duplicidade real/irreal**, mantida pela constante **ambigüidade** conferida ao discurso pela dúvida e indefinição perante os acontecimentos contraditórios encenados na narrativa; e a **reação consistente**, ou seja, o registro persistente da resposta emotiva, que denuncia a inquietação e o desassossego daqueles que sofreram a irrupção do sobrenatural no seio da normalidade cotidiana.

A partir destes traços, estabelecemos três fatores determinantes do fantástico tradicional: a *premência realista*, a *premência irrealista* e a *premência reativa*. No segundo capítulo, *J. J. Veiga: desvios da tradição*, focalizamos *A hora* e *Sombras* baseados nestes pressupostos conceituais, com o propósito de verificar como os desvios do autor se configuram nestes textos. Observamos que o afastamento de Veiga ocorre a partir de apenas dois paradigmas: a premência irrealista e a premência reativa. Na primeira, em detrimento da irrealidade plena, instaurada pelo sobrenatural negativo, Veiga se utiliza da irrealidade



parcial ou sobressocial como veículo da fantasticidade de suas narrativas. Na segunda, o registro da resposta emotiva se revela ausente ou inconsistente, uma vez que esboçada a reação, ela não se consolida no decorrer do relato, mas se dissipa, tornando-se então avariada.

Ao analisarmos *A hora* e *Sombras*, observamos que o traço claramente definido nestes textos é a *fantasticidade*. Assim, no capítulo três, *O fantástico de J. J. Veiga*, partindo deste elemento, enfocamos as obras do escritor sob a perspectiva do estranho e do realismo maravilhoso, visto que o aspecto fantástico é uma característica comum também a estes gêneros.

A identificação das narrativas de Veiga com o estranho ocorre porque, neste gênero, a irrealidade também se constitui pelo sobressocial em vez do sobrenatural, isto é, surge devido a situações absurdas e imprevisíveis. Contudo, a semelhança não vai além pois o registro consistente da reação é um traço essencial ao estranho. Portanto, a analogia entre as obras de Veiga e este tipo de discurso reduz-se à conformação da atmosfera irreal pela irrealidade parcial ou sobressocial.

Atualmente, o gênero mais associado a Veiga tem sido o *realismo maravilhoso*. Observamos que a associação é favorecida por dois fatores: o reconhecimento, nas obras do escritor, de um universo familiar, que confere a ambiência realista a seus textos; e a fantasticidade advinda do sobressocial. Desta forma, inicialmente, *A hora* e *Sombras* se assemelham ao realismo maravilhoso em sua primeira acepção, pois



envolvem fatos extraordinários que exorbitam a lei da normalidade. Em ambos os textos, não há a contradição do humano, logo, não evocam o maravilhoso-sobrenatural, a segunda possibilidade discursiva do realismo maravilhoso.

A incorporação do irreal no real, característica do realismo maravilhoso, leva-nos a achar que mais uma vez os textos de Veiga se assemelham a ele, pois, no decorrer de ambas as narrativas do autor, os acontecimentos insólitos sofrem uma naturalização, ao serem assimilados pelo real devido à descontinuidade da reação. Entretanto, ao analisarmos como se realiza a naturalização do irreal no realismo maravilhoso e nas obras de Veiga, observamos que são processos diferentes: enquanto no realismo maravilhoso é um elemento espontâneo e coerente à narrativa, visando o encantamento e a admiração do leitor, em Veiga é um elemento dissonante, que em vez de encantar o leitor, transmite-lhe angústia e incômodo face aos fatos estranhos. Assim, embora suas obras possuam algumas semelhanças com este tipo de narrativa, não podemos rotulá-las de realistas-maravilhosas, pois se desviam do gênero em outros aspectos.

Mais uma vez ancorados no elemento mais marcante dos textos de Veiga, a motivação irrealista, comparamos *A hora* e *Sombras* a dois textos de Franz Kafka, *A metamorfose* e o conto "Um golpe na porta da granja", com o objetivo de nos aproximarmos de uma síntese sobre o estilo de Veiga. Fundamentados nos desvios do autor brasileiro em relação às tendências mais comumente associadas a ele - o fantástico



tradicional, o estranho e o realismo maravilhoso - e na comparação dos dois escritores, concluímos que o absurdo praticado por Veiga semelha o absurdo de Kafka, visto que os dois aspectos mais relevantes das obras kafkianas, a irreabilidade constituída pelo sobressocial e a naturalização do irreal pelo registro inconsistente da reação, são marcas incontestáveis das narrativas de Veiga.

No capítulo quatro, *A cosmovisão de J. J. Veiga*, consideramos as circunstâncias extraliterárias que atuaram na estruturação das obras do autor, para chegarmos a sua cosmovisão. O discurso de Veiga nos leva a universos imaginários, que, contudo, nos apresentam, gradativamente, pela transfiguração artística, o mundo que objetivou representar. Nas entrelinhas de suas histórias fabulosas, reconhecemos o contexto histórico-social que motivou seu ato criador: o Brasil da ditadura, da perseguição política, da censura. Todavia, mais do que crítica àquele momento especial da situação brasileira, suas narrativas problematizam as atitudes e reações do homem diante dos conflitos e crises de sua existência. Pelas manifestações de sistemas de poder tirânico que abalam o equilíbrio das cidades que cria, Veiga nos alerta para a situação alarmante do indivíduo tolhido por imposições decorrentes da era moderna. De forma sutil, porém aguda, Veiga alerta para a síndrome da modernidade e do avanço desenfreado em todas as áreas do pensamento humano, que acabam por destruir o maior dom do homem, sua humanidade, privando-lhe de seu maior direito, a liberdade. A arte de Veiga é uma arte que impressiona,



não tanto pela linguagem que usa, ou pelas tramas que cria, mas pela inquietude e pungência que emanam das “situações dolorosas” representadas.

Pela análise das obras de Veiga sob a perspectiva dos gêneros fantástico, estranho e realismo maravilhoso, podemos observar que o autor não se atém a nenhum deles em especial, pelo contrário, suas narrativas apresentam traços de todos eles, não se comprometendo, contudo, definitivamente, com nenhum. Esta “mistura” promove as variadas interpretações de seus textos, que resultam na complexidade de juízos críticos diferentes e até contraditórios sobre ele. Isso nos remete à Antônio Hohlfeldt, que faz uma observação brilhante sobre a riqueza do texto literário:

(...) qualquer que seja o posicionamento que se venha a adotar, jamais se alcança esclarecer a gama de variações que tais textos apresentam e, pelo contrário, termina-se por perder aquele movimento que os unificaria.¹¹⁷

Veiga, ao não se deixar seduzir por fórmulas fixas de expressão, preferindo a livre experimentação, faz uma “fusão de gêneros”, chegando a um tipo de narrativa diferente e original. O escritor, amalgamando várias tendências da ficção contemporânea, atinge um estilo próprio e singular, que enriquece e renova a Literatura Brasileira.

¹¹⁷ HOLHFELT, Antônio. *Conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981. p. 102-3.



BIBLIOGRAFIA

I - Obras de J. J. Veiga

VEIGA, José Jacinto. *A Hora dos Ruminantes*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, s.d.

_____. *Sombras de reis barbudos*. 11. ed. São Paulo: Difel, 1985.

II- Obras sobre J. J. Veiga

ATALA, Fuad. "José J. Veiga. Para quem escreve o autor brasileiro?"

O Estado de S. Paulo, São Paulo, 17 out. 1987. p.8-9.

BERNARDI, Rosse Marye. "José J. Veiga: fabuloso fabulista do real".

Nicolau, Curitiba, v.1, n. 5, 18 nov. 1987.

CASTELLO, José. "José J. Veiga prepara livro de contos". *O Estado de*

S. Paulo, São Paulo, 17 ago. 1996. Caderno 2, p. 14.

_____. "José J. Veiga trabalha nos limites da fantasia". *O Estado de S.*

Paulo, São Paulo, 4 out. 1997. Caderno 2, p. 1.

_____. "José J. Veiga defende estilo despojado". *O Estado de S. Paulo*,

São Paulo, 4 out. 1997. Caderno 2, p. 3.

DUARTE, Lélia P. "A piscadela irônica do autor implícito (a respeito de Sombras de reis barbudos)". *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 2 fev.

1991. Suplemento Literário, p.2-3.

FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna. "A instauração do fantástico em Os cavalinhos de Platiplanto, de J. J. Veiga". In:---. *O eixo e a roda*, Belo horizonte, jun. 1984.

FISHER, Almeida. "A criação ficcional". *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 22 dez. 1974. Suplemento Literário, p. 5.

MACIEL, Laury G. "O irracionalismo em J. J. Veiga". In:---. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, dez. 1974.

MARTINS, Wilson. "Um realista mágico". *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 7 set. 1968. Suplemento Literário, p. 4.

_____. "Romances e contos I". *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 7 set. 1968.

MIYAZAKI, Tieko. *De Platiplanto a Torvelinho*. São Paulo: Atual, 1988.

PINHEIRO, Nevinha. "José J. Veiga: realidade ou fantasia? (Uma homenagem aos seus 70 anos: 1985). " *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 1de jun. 1985. Suplemento literário, p. 1.

PRADO Antonio Arnoni (org.) *Atrás do mágico relance. Uma conversa com J. J. Veiga*. Campinas: Editora da Unicamp, 1989.

RANGEL, Carlos. "José J. Veiga, escritor brasileiro". *Escrita*, São Paulo, v. 1, p. 4 -7, 1975.



SANTOS, Wendel. "As categorias do diálogo". In:---. *Os três reis da ficção*. Petrópolis: Vozes, 1978.

SILVERMAN, Malcolm. "O papel da realidade na ficção de J. J. Veiga". In:---. *Moderna ficção brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 163.

SOUZA, Agostinho Potenciano. *Um olhar crítico sobre o nosso tempo: uma leitura da obra de José J. Veiga*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1990.

TEZZA, Cristóvão. "Uma surpresa desconcertante. José J. Veiga mostra o terror da vida simples nas histórias de 'Objetos turbulentos'". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 7 set. 1997. Mais!, p. 5.

VARGAS, Francisco. *Veja*, 29 set. 1982, p. 3-4.

VASSALO, Lígia. "Teoria da comunicação literária em *A hora dos ruminantes*". *Vozes*, Petrópolis, nov. 1971.

IV- Bibliografia Geral

CANDIDO, Antonio. *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: Editora Unesp, 1992.

_____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

_____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

_____. "Literatura e subdesenvolvimento". In:---. *Argumento* - Revista mensal de cultura, Rio de Janeiro, Paz e Terra, n.1, 1973.



- CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- EMPSON, William. *Seven Types of Ambiguity*. Penguin Books, 1965.
- FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto/EDUSP, 1989.
- FURTADO, Felipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte Universitário, 1980.
- KAFKA, Franz. *A metamorfose*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.
- _____. *A muralha da China*. São Paulo: Clube do Livro, 1968.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, s.d.
- HOLHFELT, Antônio. *Conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.
- KOTHE, Flávio R. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.
- LUBBOCK, Percy. *A técnica de ficção*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- MASSAUD MOISÉS. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1992.
- MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. 2.ed. Porto Alegre: Globo, 1975.
- PRINCE, Gerald. "Introdução ao estudo do narratário". In: ---. *Glotta*, Unesp, São José do Rio Preto, n. 16, p. 1- 45, 1994-5.
- POE, Edgar Allan. "O gato preto". In: - *Histórias Extraordinárias*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 39-51.



REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria narrativa*.

São Paulo: Ática, 1988.

RIBEIRO, Cleone A C. L. de Abreu. "A ambigüidade do fantástico em literatura". In:---. *Revista de Letras*, Unesp, Assis, v. 23, 1983.

RODRIGUES, Milton Hermes. *José J. Veiga: do fantástico à dissidência*. Assis, 1994. 182 p. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.

ROSENFELD, Anatol. *Texto e contexto: ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.



PAULA, Carla Cristina de. *O fantástico em J. J. Veiga*. São José do Rio Preto, 1998. 121 p. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Câmpus de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

RESUMO

Após quinze títulos publicados, J. J. Veiga continua a despertar opiniões contraditórias na crítica literária brasileira. Com o propósito de alcançar uma síntese de seu estilo ficcional, duas de suas obras, *A hora dos ruminantes* e *Sombras de reis barbudos*, foram analisadas sob a perspectiva dos gêneros mais freqüentemente relacionados a ele. Então, a partir do elemento claramente definido em suas obras, a motivação irrealista, Veiga foi comparado a Franz Kafka. Esta comparação nos permitiu concluir que o absurdo praticado pelo escritor brasileiro semelha o absurdo kafkiano, já que dois aspectos significativos da obra de Kafka, o sobressocial e a naturalização do irreal são marcas incontestáveis das narrativas de Veiga.

Palavras-chaves: motivação irrealista, sobressocial, naturalização do irreal.



PAULA, Carla Cristina de. *The fantastic of J. J. Veiga*. São José do Rio Preto, 1998. 122 p. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Câmpus de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

ABSTRACT

After fifteen books published, J. J. Veiga continues arising contradictory opinions among Brazilian literary critics. With the aim of reaching a synthesis of his fictional style, two of his works, *A hora dos ruminantes* and *Sombras de reis barbudos* were studied in light of the genres most commonly related to him. By considering the most clearly defined aspect of his books, the unrealistic motivation, Veiga was compared to Franz Kafka. This comparison allowed to conclude that the fantastic practiced by the Brazilian writer resembles Kafka's absurd, since two significant aspects of Kafka's work, the partial unreality and the naturalization of the unreal are incontestable marks of Veiga's books.

Keywords: unrealistic motivation, partial unreality, naturalization of the unreal.



