

CÁSSIA DIONÉIA SILVEIRA MENDES

As espacialidades em Objetos turbulentos

CÁSSIA DIONÉIA SILVEIRA MENDES

As espacialidades em *Objetos Turbulentos*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em Teoria Literária do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Teoria Literária. Área de concentração: Teoria Literária.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Marisa Martins Gama-Khalil

**UBERLÂNDIA
2013**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

M53e Mendes, Cássia Dionéia Silveira, 1971 -
2013 As espacialidades em Objetos Turbulentos / Cássia Dionéia Silveira
Mendes. -- 2013.
136 f.

Orientadora: Marisa Martins Gama-Khalil.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Letras.
Inclui bibliografia.

1. Literatura - Teses. 2. Literatura brasileira - História e crítica -
Teses. 3. Veiga, José J. (José Jacinto), 1915 - Objetos Turbulentos -
Crítica e interpretação - Teses. I. Gama-Khalil, Marisa Martins. II.
Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação
em Estudos Linguísticos. III. Título.

CDU: 82

CÁSSIA DIONÉIA SILVEIRA MENDES

As espacialidades em *Objetos turbulentos*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em Teoria Literária do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Teoria Literária. Área de concentração: Teoria Literária.

Uberlândia, 14 de outubro de 2013.

Banca Examinadora:

Prof^ª. Dr^ª. Marisa Martins Gama-Khalil (UFU – orientadora)

Prof. Dr. Oziris Borges Filho (UFTM)

Prof^ª. Dr^ª. Camila da Silva Alavarce Campos (UFU)

Aos meus filhos Matheus e Gabriel, razões únicas de meu
existir.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por permitir minha existência e por guiar meus passos.

Aos meus pais que, apesar da pouca instrução, sempre incentivaram meus estudos.

Aos meus filhos, pelos momentos de ausência.

Ao meu esposo João, por me desafiar e assim me fortalecer sempre.

A todos os familiares, por terem participado de alguma forma dessa jornada.

À prof^a. Dra. Marisa Martins Gama-Khalil, por ter me acolhido no programa, pela confiança, pelas orientações.

À prof^a. Dr^a. Camila Alavarce Campos e ao prof. Dr. Oziris Borges Filho, pelas orientações no momento de minha qualificação e por constituírem minha banca de defesa.

Aos professores das disciplinas cursadas.

Às professoras Dr^a. Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha e Dr^a. Elaine Cristina Cintra, por terem possibilitado minha permanência no programa nos momentos de saúde frágil.

À minha irmã e amiga Iolanda, por ter me amparado, sempre incondicionalmente, nos momentos difíceis e participado dos momentos alegres.

Aos meus colegas das disciplinas cursadas, por terem dividido as angústias e as alegrias.

À minha ex-professora, coordenadora e sempre amiga Vera Lúcia Cardoso Azevedo, por me incentivar e apoiar sempre.

Às minhas amigas Aline Carrijo e Carolina Molinar, por terem se permitido fazer parte de minha vida.

À minha amiga e irmã de alma Samira, por tão grande sintonia, pelo carinho e dedicação ao ler minha dissertação e fazer valiosos apontamentos.

À minha sobrinha Luana, pela valiosa ajuda junto à biblioteca da UFTM.

À Camila Elias, por ter dado forma digital aos meus manuscritos.

RESUMO

Este estudo tem como corpus a última publicação do escritor José J. Veiga: *Objetos turbulentos* – contos pra ler à luz do dia (1997). A obra é composta por onze contos ligados por um mesmo fio condutor: os objetos do entorno diário que trazem a turbulência para a vida das pessoas que a eles estão ligadas. O objetivo deste trabalho é refletir a respeito do espaço, um elemento tão caro à formação dos sentidos nas narrativas literárias. As espacialidades serão lidas, além de sua função de situar fatos e personagens, a partir de sua capacidade de suscitar reflexões a respeito do homem e da sociedade a que pertence. Também procuraremos mostrar, em algumas narrativas, como a construção do espaço é instauradora da ambientação que desencadeia o fantástico.

PALAVRAS-CHAVE: objetos, espaço, fantástico, homem, sociedade.

ABSTRACT

The present study has as its corpus the writer José J. Veiga's last publication: *Objetos turbulentos – contos pra ler à luz do dia* (1997). The work is composed by eleven tales connected by the same conducting wire: the objects from the daily surroundings that bring turbulence for the life of those people with whom they are connected. This work's goal is to reflect about space, an element so rich to the formation of senses in literary narratives. Spatialities will be read, beyond their function of situating facts and characters, from their capacity to evoke reflection about men and the society to which it belongs. We will also seek to show how the construction of space is central in establishing the ambience, which unchains the fantastic.

KEY-WORDS: objects, space, fantastic, man, society.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
CAPÍTULO I: As espacialidades e as subjetividades	09
1. Vestido de fustão	15
2. Pasta de couro de búfalo	21
3. Cachimbo	30
4. Luneta	39
CAPÍTULO II: As palavras e os objetos	46
1. Manuscrito perdido	47
2. Cantilever –	54
3. Caderno de endereços	63
CAPÍTULO III: O espaço fantástico em Objetos turbulentos	69
1. Espelho	75
2. Cadeira	83
3. Tapete Florido	92
4. Cinzeiro	104
CONSIDERAÇÕES FINAIS	118
REFERÊNCIAS	122

INTRODUÇÃO

Não toques nos objectos imediatos.
 A harmonia queima.
 Por mais leve que seja um bule ou uma chávena,
 São loucos todos os objectos.
 Uma jarra com um crisântemo transparente
 Tem um tremor oculto.
 É terrível no escuro.
 Mesmo o seu nome, só a medo o podes dizer.
 A boca fica em chaga.

Herberto Helder

Para livrar-se da morte, Sherazade enredou o marido por noites e noites a fio, foram mil e uma! Contar e ouvir histórias é inerente ao ser humano. Desde criança somos levados a mundos reais ou imaginários por meio dos relatos familiares. A história do conto mistura-se à história do próprio homem. Mesmo sem querer, como o marido de Sherazade, rendemo-nos ao fascínio das histórias que nos transportam para espaços em que nossa condição humana é posta em evidência. As tramas ficcionais revelam que a vida palpita no universo literário, revelam formas diferentes de existência, mostram horizontes insuspeitados, inquietam com a força movente dos saberes. Portanto, narrar é uma forma de adentrar no âmago da vida.

Ao longo do tempo, o conto, enquanto narrativa ficcional, passou por diversas transformações, tanto temáticas quanto estruturais. Nos séculos XX e XXI, é uma forma narrativa de muito destaque, pois seu caráter breve se aproxima do caráter imediatista da sociedade atual.

A grosso modo, podemos dizer que é uma narrativa curta com economia de tempo, de espaço, de personagens, porém essa ideia de economia ficcional desenvolvida pelos teóricos acerca da estrutura estética do conto muitas vezes pode levar a um entendimento simplificado de sua natureza estética. Por isso comungamos com Bosi a ideia de que

[n]a verdade, se comparada à novela e ao romance, a narrativa curta condensa e potencia no seu espaço todas as possibilidades da ficção. E mais, o mesmo modo breve de ser compele o escritor a uma luta mais intensa com as técnicas de invenção, de sintaxe compositiva, de elocução: daí ficarem transpostas depressa as fronteiras que no conto separam o narrativo do lírico, o narrativo do dramático. Proteiforme, o conto não só consegue abraçar a temática toda do romance, como põe em jogo os princípios de composição que regem a escrita moderna em busca do texto sintético e do convívio de tons, gêneros e significados (2006, p. 7).

Essa forma de prosa narrativa revela-se, portanto, capaz de projetar a densidade temática para além dos limites literários.

No Brasil, o conto literário é cultivado desde o romantismo, tendo como uma significativa expressão a obra de Álvares de Azevedo. Depois vieram outros grandes nomes, desde Machado de Assis até Clarice Lispector; e, na contemporaneidade, muitos nomes se destacam. É entre tais nomes que está o de José J. Veiga, cuja estreia na literatura brasileira em 1959 se deu com um livro de contos *Os cavaleiros de Patiplanto*, que foi inquestionavelmente bem recebido pela crítica e pelo público na época de sua publicação e continua tendo lugar de destaque nos estudos literários.

José J. Veiga também se exercitou literariamente por meio de outros modos narrativos; entretanto, é no conto, segundo a crítica especializada, que o autor alcança sua excelência na expressão. Sua última publicação, datada de 1997, é a reunião de onze contos: *Objetos turbulentos* - contos para ler à luz do dia. Nessas histórias, Veiga apresenta ao leitor verdadeiros causos característicos do interior do Brasil e que, agora, se fazem ouvir também nas grandes cidades. Suas narrativas não se perdem em temáticas isoladas, pois todas as onze estão ligadas por um mesmo fio condutor: os objetos que trazem a turbulência para a vida das pessoas que a eles estão ligadas.

Os contos de Veiga trazem em seu projeto estético a simplicidade, que é a marca das pessoas do interior do país, em especial do interior do Goiás, como o próprio escritor. Seus textos estão bem próximos ao contar casual de histórias orais numa roda de amigos ou mesmo num encontro de família. As histórias têm o ritmo da vida das pessoas interioranas: não há pressa, a linguagem é simples; o tom interiorano é mantido mesmo nos casos em que as histórias se passam em cidades que não são do interior. Nesse sentido, J. J. afasta-se de algumas características da modernidade: não há correria, não há agitação, não há imediatismo. Sendo assim, é possível perceber que o autor conserva muito de suas origens e de sua visão de mundo interiorana: seus contos parecem espelhar o que ele mesmo declarou num deles:

Antes das sete Hermes estava sentado na sala de espera folheando a revista da editora Globo, dirigida por um escritor chamado Érico Veríssimo, de quem ele tinha lido um livro intitulado *Clarissa*, ou nome parecido, e gostado, porque a linguagem não era empolada, como a de outros que ele tentara ler. Era mais como a fala de uma pessoa contando uma história a uma roda de amigos. Vou assinar esta

revista, ele pensou. Minha mãe vai gostar de ler (VEIGA, 1997, p. 119).

É com essa simplicidade que José J. Veiga completa seu ciclo literário; ao apresentar suas boas histórias curtas com profunda carga temática, contribuiu ainda mais para a riqueza da literatura brasileira.

A literatura brasileira, após período colonial, passou por momentos distintos e caracterizadores da narrativa: o romantismo ligado à noção de nacionalidade e exotismo, dentre outras características; o realismo inovador de Machado de Assis; a problematização da realidade nacional no pré-modernismo; e as rupturas e as renovações modernistas da década de 20 que possibilitaram mudanças no modo de escrever dos autores a partir de 1930. Regional, universal, particular, ideológico, real; tudo era matéria para a arquitetura textual de autores que produziam nas décadas de 30, 40 e 50. Entretanto, no ver de alguns teóricos, foi nas décadas de 60 e 70 que a ficção brasileira passou por uma transformação significativa em que

[n]ão se trata mais de ver o texto como algo que se esgota ao conduzir a este ou àquele aspecto do mundo e do ser; mas de lhe pedir que crie para nós o mundo, ou um mundo que existe e atua na medida em que é discurso literário. Este fato é requisito em qualquer obra, obviamente; mas se o autor assume maior consciência dele, mudam as maneiras de escrever e a crítica sente necessidade de reconsiderar os seus pontos de vista, inclusive a atitude disjuntiva (tema a ou tema b; direita ou esquerda; psicológico ou social). Isto porque, assim como os próprios escritores, a crítica verá que a força própria da ficção provém, antes de tudo, da convenção que permite elaborar os “mundos imaginários” (CANDIDO, 2006, p. 250).

É justamente no final da década de 50, precisamente em 1959, que José J. Veiga inicia sua produção literária associada à literatura fantástica, conforme afirmou a crítica especializada de então. Um pouco antes (mais ou menos doze anos), Murilo Rubião havia consolidado na literatura do País “a ficção do insólito absurdo” (CANDIDO, p. 251). É também Antonio Candido, em *A nova narrativa*, que aponta o nome de Veiga nessa produção e expõe a tendência marcada

pela ruptura, agora generalizada, do pacto realista (que dominou a ficção por mais de duzentos anos), graças à injeção de um insólito que de recessivo passou a predominante, como vimos, teve nos contos do absurdo de Murilo Rubião o seu precursor: com certeza foi a voga da ficção hispano-americana que levou para este rumo o gosto dos autores e do público. Os seus adeptos são legião, mas bem antes de a

moda se instalar José J. Veiga tinha publicado *Os cavalinhos de Platiplanto* (1959) contos marcados por uma espécie de tranqüilidade catastrófica (2006, p. 255).

Foi (é?) tendência de críticos e de pesquisadores associar a ficção veiguiana ao período sociopolítico brasileiro de então, apesar de o próprio escritor afirmar que

*Sombras, Os pecados, Vasabarro*s foram contaminados pelo clima político contemporâneo deles, e a coincidência entre o clima interno destes livros e o clima externo, facilitou a leitura política. Mas meu projeto de escrevê-los não era ficar na mera denúncia de um regime de opressão: se fosse, os livros ficariam datados quando o regime se exaurisse, como se exauriu (aliás, durou mais do que eu calculava). O meu projeto era mostrar situações mais profundas do que aquelas impostas por um governinho de uns generaizinhos cujos nomes a nação depressa esquecerá (*apud* SOUZA, 1990, p. 154).

Há um número significativo de estudos que se debruçaram sobre a produção desse autor; muito se discutiu a partir da concepção de literatura fantástica veiguiana. Suas primeiras obras foram as mais estudadas e pesquisadas por esse viés. O presente trabalho parece ir na contramão do que foi feito até aqui porque nos propusemos a refletir sobre a última publicação de Veiga, datada de 1997: *Objetos turbulentos* – contos para ler à luz do dia. Em uma pesquisa feita, em 2011, junto ao banco de teses da CAPES, não encontramos tal obra figurando nas teses acadêmicas. Parece ser também inédito o estudo acerca das espacialidades em *Objetos turbulentos*, por isso decidimos apresentar nesta dissertação a análise não apenas de parte dos contos, mas de todos os que compõem o livro.

Veiga nasceu em 2 de janeiro de 1915 em Corumbá de Goiás. Era o segundo dos cinco filhos de um pedreiro, o Sr. Luiz Pereira da Veiga, e da Sra. Maria Marciana Jacinto Veiga, que morreu quando J. J. tinha dez anos. Por isso, a família se desfez, indo cada um dos filhos morar com parentes próximos.

Desde criança, o escritor gostava de leitura. Alguns familiares da antiga capital, Goiás Velho, perceberam tal gosto e para a cidade levaram o menino de doze anos. Na cidade, teve contato com grandes nomes da literatura nacional e internacional. Aos vinte anos, com a ajuda de um polonês, que vendia refrescos, mudou-se para o Rio de Janeiro. Lá formou-se em direito, trabalhou como locutor de rádio, escriturário, até que foi para Londres. E continuou lendo... Em 1950, voltou ao país e trabalhou como redator. Tinha vida tranquila e, segundo o próprio escritor, resolveu arranjar um problema: começou a

escrever. A essa época, deveria ter uns trinta e oito anos. Chegou a entregar os primeiros escritos para a apreciação de alguém responsável pelo Caderno de Cultura, do Ministério da Educação, mas desistiu e pegou os originais de volta para jogar fora. Não abandonou a escrita. Em 1958, a Associação Brasileira dos Escritores, seção de São Paulo, promoveu o Prêmio Monteiro Lobato. J. J. ganhou o segundo lugar. Era sua primeira obra: *Os cavalinhos de Platiplanto*, que foi muito elogiada pela crítica da época e que, logo em seguida, ganhou o prêmio Fábio Prado.

A obra *Os cavalinhos de Platiplanto* reúne doze contos de reminiscências infantis sem que seja destinada especificamente ao público infantil. São histórias de personagens como que saídas das pessoas simples do interior do centro-oeste brasileiro.

Em 1966, José J. Veiga publicou *A hora dos ruminantes*, que expõe a opressão de um lugarejo ficcional (Manarairema) e seu povo. Tal obra levou o escritor a ter seu trabalho associado ao engajamento sociopolítico, apesar de ele ter negado sempre que ela tivesse qualquer relação com o golpe militar de 64.

A estranha máquina extraviada foi publicada em 1967. É também uma reunião de quatorze contos, mas agora a maioria dos personagens é figurativizada por adultos, diferentemente da primeira publicação.

O relato confessional de um garoto que tenta compreender os acontecimentos em sua cidade após a chegada de um tio e uma misteriosa companhia é a quarta publicação de Veiga: *Sombras de reis barbudos*. A obra foi lançada em 1972 e, em 1973, foi premiada pelo Instituto Nacional do Livro.

Os pecados da tribo veio a público em 1976 e também nesse mesmo ano ganhou o prêmio Pen Clube do Brasil. Em 1978, o escritor lançou seu sexto livro *O professor Burim* e as quatro calamidades. A obra *De jogos e festas*, publicada em 1980 (e prêmio Jabuti de 1981), foi considerada a mais diferente de todas escritas até então. Em uma entrevista ao jornal *Folha de São Paulo*, disse o escritor:

Enquanto escrevia *De Jogos e Festas* pensava estar fazendo uma espécie de pausa em relação à linha que vinha seguindo em meus livros anteriores. Mas agora, depois de pronto, e de ter conversado com algumas pessoas, vejo que ele não é muito diferente de minha obra passada, pois não há como fugir a essa realidade: toda obra literária é a interpretação do artista da alma humana e do mundo e, portanto, ela está sempre impregnada da maneira de o escritor encarar a vida. Mesmo quando ele pensa que está fugindo a isso, como ocorreu comigo (*apud* AMÂNCIO, 1982, p.87).

*Aquele mundo de vasabarro*s é a obra do ano de 1982 e *Torvelinho dia e noite* é a de 1985. Antes de Mário Vargas Llosa, Veiga explorou o episódio histórico de Canudos, retomando a obra *Os sertões*, de Euclides da Cunha, em sua (a de Veiga) produção de 1989, *A casca da serpente*. *O risonho cavalo do príncipe* é de 1993, *O relógio Belizário*, de 1995 e *Tajá e sua gente*, de 1997.

Conforme expusemos, o nosso corpus neste estudo é a última publicação de Veiga: *Objetos turbulentos* de 1997.

A produção veiguiana, conforme se pode perceber pela rápida exposição anterior, é constituída de romances, novelas e contos. Suas obras foram publicadas, em vários países, como Estados Unidos, Inglaterra, México, Espanha, Dinamarca, Suécia, Noruega e Portugal.

É fato que o escritor estreou tardiamente, porém também é fato que isso em nada prejudicou sua criação. Foi por considerarmos J. J. Veiga como um dos grandes nomes da literatura brasileira contemporânea que achamos importante fazer aqui, mesmo de forma breve, um apanhado de sua trajetória.

José Jacinto Pereira Veiga assinou seus textos como José J. Veiga por sugestão do amigo Guimarães Rosa. Este, depois de alguns cálculos numerológicos, sugeriu a inclusão da letra J vinda do Jacinto do nome materno.

Veiga tornou-se “encantado” (segundo Guimarães Rosa, as pessoas não morrem, elas ficam encantadas) em 1999.

Vale lembrar que Veiga é considerado, junto a Murilo Rubião, um dos mais importantes nomes da nossa literatura fantástica, mesmo que reiteradas vezes (Veiga) tenha negado tal filiação:

Fui vítima de uma invenção minha. Na época em que resolvi levar a coisa a sério, pensei: para ser escritor, preciso fazer alguma coisa mais ou menos diferente do que se faz. Então me veio a ideia de fazer isso que chama **fantástico**. Mas depois dos *Cavaleiros* vi que não era fantástico. Era uma maneira de ver a realidade talvez mais a fundo. São camadas da realidade que não estão à mostra. Então continuei por aí. E há muito o que fazer por cima (VEIGA *apud* AMÂNCIO, 1982 p.100).

Embora tenha negado a adesão de seus textos a uma corrente fantástica, Veiga insere sua literatura nessa modadidade, uma vez que reconhece a característica de suas narrativas de desvelar “camadas da realidade que não estão à mostra”.

Fantástico ou não, realismo mágico ou não; seja qual for a designação que se queira atribuir à sua obra, Veiga retratou em seus textos a realidade do país, a realidade de pessoas simples e humildes, a realidade regional que se projetou universal no tocante às profundezas do ser humano. Isso não foi diferente em *Objetos turbulentos*, apesar de, nessa derradeira obra, as cidadezinhas dos textos anteriores serem substituídas por centros urbanos maiores.

A realidade ordinária de todo dia é, agora, posta em relevo por meio de objetos que circundam o homem em seu mundo aparentemente ordenado. *Contos para ler à luz do dia* vem como uma espécie de aviso cautelar ou mesmo de uma brincadeira séria, já que o autor vai descortinar essa realidade humana e levantar reflexões profundas sobre ela: o espelho que nos revela os sujeitos despidos de suas máscaras, o cachimbo que deveria causar prazer leva ao preconceito, a cadeira que angustia, o manuscrito perdido que leva à perda da identidade, o vestido de fustão que revigora, o caderno de endereços que incrimina, a palavra que suscita viagens, a luneta que observa, o tapete florido que não alegra e que oprime, a pasta de couro de búfalo que mata e o cinzeiro que explode. São onze objetos de turbulência inicialmente velada; são onze contos em que o espaço literário revela que o espaço não deve ser considerado apenas um elemento para se localizar personagens e ações.

Dessa forma, o objetivo deste trabalho é refletir acerca desse elemento tão caro à formação dos sentidos nas diegeses literárias.

Não há de ser considerado, no entanto, que a tomada do espaço e de suas conceituações como tema central deste estudo implique descompromisso para com outros elementos constitutivos da narrativa:

Não só espaço e tempo, quando nos debruçamos sobre a narrativa, são indissociáveis. A narrativa é um objeto compacto e inextricável, todos os seus fios se enlaçam entre si e cada um reflete inúmeros outros. Pode-se, apesar de tudo, isolar artificialmente um dos seus aspectos e estudá-lo – não, compreendeu-se como se os demais aspectos inexistissem, mas projetando-se, como se os demais aspectos inexistissem, mas projetando-o sobre eles: neste sentido, é viável aprofundar, numa obra literária, a compreensão do seu espaço ou do seu tempo, ou, de um modo mais exato, do tratamento concedido, aí, ao espaço ou ao tempo: que função desempenham, qual a sua importância e como os introduz o narrador (LINS, 1976, p. 63-64).

As espacialidades em *Objetos turbulentos* são reveladas pelos objetos inanimados dos quais o homem se mostra dependente e que são responsáveis pelo

desencadear das histórias. Todos os onze objetos possuem um valor simbólico e enigmático na vida das pessoas que os circundam. Por isso, no primeiro capítulo, apoiando-nos principalmente em Baudrillard, abordaremos a importância da presença dos objetos em nosso entorno diário, considerando as mudanças econômicas e sociais vivenciadas pelo homem desde a Revolução Industrial. Desta feita, a relação objetos x homem será lida a partir das espacialidades e das subjetividades. Nesse capítulo, faremos uma leitura analítica dos contos “Vestido de fustão”, “Pasta de couro de búfalo”, “Cachimbo” e “Luneta”. Para tal, procuraremos apoio nas teorias de Michel Foucault acerca dos espaços e das formas de constituição dos sujeitos; além de outros estudiosos, como Gilles Deleuze, Félix Guattari e Gaston Bachelard. Alguns aspectos simbólicos serão lidos à luz das considerações de Chevalier e Gheerbrant.

No segundo capítulo, também focalizando a relevância do espaço, analisaremos os contos “Manuscrito perdido”, “Cantilever” e “Caderno de endereços”, considerando a importância da palavra (e por extensão da literatura) para uma melhor (ou uma possível) compreensão de nós e do nosso mundo. Maurice Blanchot e Roland Barthes com suas reflexões serão os principais norteadores dessas análises.

Já o terceiro capítulo, será formado pelas análises de “Espelho”, “Cadeira”, “Tapete florido” e “Cinzeiro”, nas quais mostraremos como o espaço é responsável pelo desencadear da ambientação que suscita o fantástico. A respeito dessa modalidade literária faremos reflexões apoiadas nas de autores estudiosos desse assunto, tais como Tzvetan Todorov, Filipe Furtado, Remo Ceserani e Louis Vax, dentre outros.

CAPÍTULO I

AS ESPACIALIDADES E AS SUBJETIVIDADES

[...] o compromisso maior do escritor é com a verdade e com a liberdade. Para combater pela verdade o escritor usa uma inverdade: a literatura. Mas é uma mentira que não mente.

Mia Couto

A produção literária de José J. Veiga é marcada pelo tratamento peculiar dado aos estreitos limites da realidade e da fantasia, limites esses que descortinam tensamente a nossa realidade complexa (e nada aparente, segundo o próprio Veiga) e o absurdo que a caracteriza. Desde sua estreia, em 1959, com os contos de *Os cavalinhos de Platiplanto*, esse escritor expõe seu senso crítico em relação ao mundo habitado e percebido pelo ser humano, seja de modo simbólico, alegórico ou ordinário; como acontece nos textos aqui estudados. Os caminhos percorridos por Veiga levam sempre à preocupação social e humana; em seus textos, o mundo ordenado se desfaz e a desordem leva os personagens a vivências estranhas e doloridas, capazes de suscitar no leitor reflexões acerca de si e da sociedade de que faz parte.

No jogo da ficcionalização, Veiga reinventa nossa realidade e um mundo ressignificado surge como matéria para reflexão sobre a sociedade capitalista, individualista, materialista e consumista de sua época e de agora, evidenciando a atualidade temática de sua obra.

Em *Objetos turbulentos*, a relação entre homem e objeto configura as formas de violência, de poder, de consumismo, de aprimoramento tecnológico e de angústias existenciais. Os objetos veiguanos expõem a sociedade do apego e do culto aos bens de consumo e, consequentemente, expõem também o seu poder simbólico que leva o homem a se perder no labirinto da existência.

São objetos ordinários, cotidianos: um espelho, um cachimbo, uma cadeira, um manuscrito perdido, um vestido de fustão, um caderno de endereços, a palavra cantilever, uma luneta, uma tapete florido, uma pasta de couro de búfalo e um cinzeiro; onze objetos que impõem seu domínio sobre o homem.

Tal domínio pode ser relacionado à história espacial da humanidade. No início de tudo era a natureza formada por seus objetos naturais que, ao longo do tempo, foram substituídos ou acrescidos pelos objetos fabricados pelo homem e que, hoje, ocupam

(ou povoam) esse mesmo espaço junto a seus criadores. Não é nossa intenção diferenciar os objetos naturais dos artificiais (os criados pelo homem), mesmo porque comungamos com a opinião de Jacques Monod de que

[a] diferença entre objetos artificiais e naturais parece imediata e não-ambígua a todos nós. Uma rocha, uma montanha, um rio ou uma nuvem são objetos naturais; uma faca, um lenço, um carro são objetos artificiais, artefatos. [...] O objeto traduz na forma material a intenção preexistente que lhe deu origem, e sua forma é explicada pelo desempenho que dele se espera mesmo antes de ele assumir sua configuração. A história é totalmente outra no caso do rio ou da rocha que sabemos, ou nisso acreditamos, terem sido moldados pelo jogo das forças físicas, a que não podemos atribuir nenhuma desígnio, nenhum projeto ou propósito. Isto é, se aceitarmos a premissa básica do método científico, a saber, que a natureza é *objetiva* e não *projetiva* (1974, p.15).

Interessa-nos aqui compreender a estreita relação homem/objeto na sociedade atual, marcadamente materialista e consumista em decorrência de muitas fragilidades individuais, particulares, coletivas ou sociais.

A Revolução Industrial, no final do século XVIII, marcou o início da sociedade de consumo, alicerçada no capitalismo. A partir de 1929, os países latino-americanos passaram a adotar uma política de substituição das importações dos países ricos, desenvolvendo a industrialização local com objetivo de atender as demandas locais por produtos importados. Isso trouxe um aumento da renda interna, possibilitando o acesso ao mundo do consumo, muitas vezes copiado dos países ricos com economia fortalecida. Tal movimento evidencia que a

[i]nsatisfação, compulsão, criação de novas necessidades, desejo de obtenção de lucro são os pilares para a construção e desenvolvimento da sociedade de consumo. Quanto maior for a posse de bens de um indivíduo, maior será seu prestígio social. Deste modo, a sociedade de consumo tem como lógica a criação de novas necessidades que se traduzem na criação de novos bens de consumo (PIETRACOLLA, 1989, pp. 37-38).

Os objetos da obra veiguiana sinalizam esse sistema capitalista de grande circulação de bens de consumo desejáveis, alegorizados e até mitificados, ou seja, os onze objetos, cada um a seu modo, adquirem um valor simbólico, já que “hoje os objetos tornaram-se mais complexos que o comportamento do homem a eles relativo” (BAUDRILLARD, 1973, p. 62). Baudrillard também enfatiza que os objetos são

carregados de significados essenciais ligados não somente às suas funções práticas ou utilitárias como também aos “processos pelos quais as pessoas entram em relação com eles e da sistemática das condutas e das relações humanas que disso resulta” (op. cit., p.11).

Ora, sendo assim, eles possuem uma densa significação, já que “se pode compreender o que ocorre com os objetos pelo fato de serem produzidos e consumidos, possuídos e personalizados” (op. cit., p. 11).

Nas narrativas que compõem a obra *Objetos turbulentos*, os objetos têm um papel de protagonista (devido a sua importância), pois, sem eles, as narrativas não poderiam ser tecidas. A presença ou a temática dos objetos são constantes nas produções artísticas e eles se encontram no centro dos enredos, sendo o motivo de base central, como por exemplo: no cinema, em *Psicose*, o enredo se forma a partir da mala que a personagem carrega; na literatura, o escritor português José Saramago também tematizou os objetos nos seus contos que compõem *Objecto Quase*; Joaquim Manuel de Macedo construiu o enredo de *A Moreninha* a partir do camafeu trocado pelos jovens namorados na infância; Edgar Allan Poe também explorou a temática dos objetos em *O retrato oval*; Lygia Fagundes Telles o fez em vários textos como, por exemplo, em *A caçada*, uma tapeçaria desencadeia toda a ação narrativa. Poderíamos citar muitas outras ocorrências nas quais os objetos se projetam agentes constitutivos das diegeses artísticas a fim de evidenciar o lugar de relevo que ocupam nos “processos pelos quais as pessoas entram em relação com eles” e na “sistemática das condutas e das relações humanas que disso resulta” (BAUDRILLARD, 1973, p. 11).

A literatura existe numa, dentre tantas, função (o termo função aqui tem o sentido de papel social desempenhado) muito peculiar: a representação da realidade. Tal representação é extremamente complexa porque o escritor não tem a pretensão de fotografar ou de copiar a realidade tal qual ela é: cabe a ele a criação de um espaço ficcionalizado, em que os seres, as coisas e as palavras mantenham uma relação que permita a reinvenção do real. E para que isso?

A resposta pode estar em diversas perspectivas, mas uma das possibilidades nos é apontada por Mario Vargas Llosa:

A literatura, ao contrário, diferentemente da ciência e da técnica, é, foi e continuará sendo, enquanto existir, um desses denominadores comuns da experiência humana, graças ao qual os seres vivos se reconhecem e dialogam, independentemente de quão distintas sejam

suas ocupações e seus desígnios vitais, as geografias, as circunstâncias em que se encontram e as conjunturas históricas que lhe determinam o horizonte. Nós, leitores de Cervantes ou de Shakespeare, de Dante ou de Tolstói, nos sentimos membros da mesma espécie porque, nas obras que eles criaram, aprendemos aquilo que partilhamos como seres humanos, o que permanece em todos nós além do amplo leque de diferenças que nos separam. E nada defende melhor os seres vivos contra a estupidez dos preconceitos, do racismo, da xenofobia, das obtusidades localistas do sectarismo religioso ou político, ou dos nacionalismos discriminatórios, do que a comprovação constante que sempre aparece na grande literatura: a igualdade essencial de homens e mulheres em todas as latitudes e a injustiça representada pelo estabelecimento entre eles de formas de discriminação, sujeição ou exploração. Nada, mais do que os bons romances, ensina a ver nas diferenças étnicas e culturais a riqueza do patrimônio humano e a valorizá-lo como uma manifestação de sua múltipla criatividade. Ler boa literatura é divertir-se, com certeza; mas, também, aprender, dessa maneira direta e intensa que é a da experiência vivida através das obras de ficção, o que somos e como somos, em nossa integridade humana, com os nossos atos e os nossos sonhos e os nossos fantasmas, a sós e na urdidura das relações que nos ligam aos outros, em nossa presença pública e no segredo de nossa consciência, essa soma extremamente complexa de verdades contraditórias — como as chamava Isaiah Berlin — de que é feita a condição humana (LLOSA *apud* MORETTI, 2009, pp. 21, 22).

Os textos aqui estudados abarcam algumas das sugestões dessa condição humana. Eles ajudam-nos a refletir sobre o nosso modo de ver o mundo e nele estar, conseguem revelar realidades desconfortantes, assustadoras, turbulentas, por meio de um de seus elementos narrativos: o espaço. Este aqui representado pelos objetos centrais de cada conto. Dessa forma, nosso estudo estará sempre centrado nas relações estabelecidas pelo objeto e pelo homem, ou seja, a espacialidade social será pensada por intermédio do espaço ficcional literário.

O intuito de nosso estudo é evidenciar que a construção do espaço é instauradora da ambientação que desencadeia as relações de poder e de constituição dos sujeitos. Percebe-se, portanto, a relevância do espaço como instigador dessas relações como já afirmara Gaston Bachelard em *A poética do espaço*:

Nessa convivência com a espacialidade poética que vai da intimidade profunda à extensão indefinida, reunidas numa mesma expansão, sentimos brotar uma grandeza [...]. Dar seu espaço poético a um objeto é dar-lhe mais espaço do que aquele que ele tem objetivamente, ou melhor dizendo, é seguir a expansão de seu espaço íntimo (BACHELARD, 1989, p.206).

Apesar de muito importante para a construção de sentidos nas narrativas literárias, o espaço só recebeu atenção nas pesquisas ligadas à Teoria Literária a partir da segunda metade do século XX.

Segundo Lucien Goldman, em *A sociologia do romance* (1976), as narrativas valorizam os aspectos ligados ao herói: seus efeitos, suas aventuras, suas andanças, sua história, seu tempo. As transformações mundiais, a reordenação capitalista levam o homem a se coisificar e, por isso, o herói deixa de ter destaque especial para ser apenas mais um homem qualquer. Dessa forma, as narrativas começam a realçar os caracterizadores psicológicos, sendo o espaço um deles.

Na contramão das pesquisas ligadas ao tempo, alguns estudiosos passaram a privilegiar as reflexões acerca das espacialidades artísticas em seus trabalhos.

Em 1964, na conferência “Linguagem e Literatura”, Michel Foucault (2000) abordou a possibilidade de um novo olhar para a literatura: a construção espacial. Considerando que “a literatura é feita com linguagem, como, afinal de contas, a arquitetura é feita com pedra” (FOUCAULT, 2000 p. 166), o estudioso observa o quanto a literatura foi relacionada ao elemento tempo:

Durante muito tempo, considerou-se, sem dúvida por várias razões, que a linguagem tinha um profundo parentesco com o tempo, visto que a linguagem é essencialmente o que permite fazer uma narrativa e, ao mesmo tempo, uma promessa. A linguagem é essencialmente o que lê o tempo. Além disso, a linguagem restitui o tempo a si mesmo, pois ela é escrita e, como tal vai se manter no tempo e manter o que diz no tempo. A superfície coberta de signos é, no fundo, apenas o artil espacial da duração. É, portanto, na linguagem que o tempo se manifesta a si mesmo e, além disso, vai se tornar consciente de si mesmo como história. Pode-se dizer que, de Herder a Heidegger, a linguagem como *logos* sempre teve a nobre função de guardar, de vigiar o tempo, de se manter no tempo e de manter o tempo sob sua vigilância imóvel (FOUCAULT, 2000, p. 167).

Embora apresente a ideia de que a função da linguagem é o tempo, Foucault mostra que o ser da linguagem é o espaço:

Espaço porque cada elemento da linguagem só tem sentido em uma rede sincrônica. Espaço porque o valor semântico de cada palavra ou de cada expressão é definido por referência a um quadro, a um paradigma. Espaço porque a própria sucessão dos elementos, a ordem das palavras, as flexões, a concordância entre as palavras ao longo da cadeia falada obedecem, mais ou menos, às exigências simultâneas, arquitetônicas, por conseguinte espaciais, da sintaxe. Espaço, enfim,

porque, de modo geral, só há signos significantes, com seu significado, por leis de substituição, de combinação de elementos, portanto, por uma série de operações definidas em um conjunto, por conseguinte, em um espaço. Durante muito tempo, praticamente até hoje, confundiram-se as funções anunciadoras e recapituladoras do signo, que são funções temporais, com o que lhe permitia ser signo. E o que permite a um signo ser signo não é o tempo, mas o espaço. A palavra de Deus, que faz com que os signos do fim do mundo sejam os signos do fim do mundo, não é temporal; ela pode se manifestar no tempo, mas é eterna, sincrônica com relação a cada um dos signos que significam algo (FOUCAULT, 2000 p. 168).

E nessa relevância acerca dos estudos que se debruçam sobre o espaço, entendemos que a literatura é um espaço de sugestão e incompletude anunciada na epígrafe da obra em análise “Que assim, assim e assim quiteis, velhos papéis, a incômoda presença do inacabado. – Álvaro Delduque Álvares” (VEIGA, 1997, p. 08). Essa sensação do inacabado remete à noção deleuzeana de que “a literatura está do lado do informal, ou do inacabamento” (DELEUZE, 1997, p.11). A forma de reunião dos “velhos papéis”, “assim, assim e assim” sugere o viés de crítica sociopolítica veiguiana já declarada em suas obras anteriores. “A incômoda presença do inacabado” não deve se ligar ao percurso narrativo apenas, mas sim à ideia de que

[...] a literatura é, pelo menos desde o século XIX, quase sempre incômoda e, por vezes, escandalosa. Acolhe a ambiguidade ali onde as sociedades querem bani-la; diz, por outro lado, coisas que as sociedades prefeririam não ouvir; com argúcia e futilidade, brinca de reorganizar os sistemas lógicos e os paralelismos referenciais; dilapida a linguagem porque a usa perversamente para fins que não são apenas prático-comunicativos; cerca as certezas coletivas e procura abrir brechas em suas defesas; permite-se a blasfêmia, a imortalidade, o erotismo que as sociedades somente admitem como vícios privados; opina, com excessos de figuração ou imaginação ficcional, sobre história e política; [...] falsifica, exagera, distorce porque não acata os regimes de verdade dos outros saberes e discursos. Mas nem por isso deixa de ser, a seu modo, verdadeira (SARLO, 1997, p. 28).

Apesar de se mostrarem com começo, meio e fim, os percursos narrativos de Veiga não se esgotam num final definitivo, estão sempre inacabados num tempo e espaço qualquer que constituem a vida.

1. Vestido de fustão

Nossa consciência não se cria a si mesma, mas emana de profundezas desconhecidas: na infância, desperta gradualmente e, ao longo da vida, desperta cada manhã, saindo das profundezas do sonho, de um estado de inconsciência. É como uma criança nascendo diariamente no seio materno.

Jung

Conforme já afirmamos, as obras de José J. Veiga, com exceção de *Objetos turbulentos*, apresentam o elemento narrativo espaço ligado às pequenas cidades do interior do país. Portanto, em tais narrativas, assim como nesta agora estudada, o espaço é importante formador de sentidos. Apesar da mudança (cidade pequena x cidade grande), o tom veiguiano de ordenação é mantido para que nele se instaure a turbulência inesperada.

Em “Vestido de fustão”, o espaço urbano carioca é escolhido por Veiga para situar geograficamente os fatos diegéticos sucedidos. O narrador heterodiegético, já de início, esclarece o motivo de as pessoas terem sido forçadas a usar a escada: uma pane nos dois elevadores. Dessa forma, o espaço já é explorado na formação de sentido do texto. Pela escada, elemento espacial por excelência, os moradores foram descendo e com ela ficaram encantados depois da limpeza organizada pela administração do prédio. São apresentados elementos ligados a essa escada, os quais constituirão a unidade de efeito pretendida:

E na curva de cada meio-andar havia um vitral que os curiosos ficavam sabendo que fora feito no ateliê de lustres e vitrais de Luiz Giongi, avenida Augusto Severo 48. Todos os cinco vitrais, uns representando flores e folhagens, outros figuras femininas com vestes gregas, foram lavados a jatos de água e sabão nas duas faces, e depois enxugados, mas isso aparentemente só na face interna; a externa foi deixada para se enxugar por si mesma.

A escada não era muito larga, e como os degraus na parte oposta à parede se estreitavam para acompanhar a curvatura, a ponto de não poderem ser usados sem risco, quando acontecia de quem ia subindo encontrar pessoas que vinham descendo, quem subia precisava se espremer contra a parede para dar passagem aos descentes. Mas isso não chegava a ser nenhum transtorno; na maioria eram gente conhecida, que se cumprimentava nesses encontros e trocava comentários sobre a maçada de terem de usar a escada (VEIGA, 1997, p. 54).

Nesse ponto da narrativa, a referência à Avenida Augusto Severo situa o espaço urbano do Rio de Janeiro no texto. Logo mais a seguir abordaremos a questão do vitral,

mas já é relevante considerar a simbologia do número que representa a quantidade deles: 5. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1999), tal número tem seu simbolismo atrelado ao fato de estar situado entre os nove primeiros números ordinais. Assim, podemos ligar esse caráter mediano do número 5 à idade do personagem Xisto, que, de acordo com o narrador, era um homem de meia idade, ou seja, o cinco é o número que aponta para o meio, e a idade do personagem também indica, supostamente, o meio da vida. Esses autores também discorrem sobre a simbologia da escada:

A escada é o símbolo por excelência da **ascensão** e da **valorização**, ligando-se à simbólica da verticalidade. Mas ela indica uma ascensão gradual e uma via de comunicação em sentido duplo entre diferentes níveis. Quando se trata de valor, observou Bachelard, todo progresso é concebido como uma subida; toda elevação se descreve por uma curva que vai de baixo para cima. A verticalidade seria a linha do qualitativo e da elevação; a horizontalidade, a linha do quantitativo e da superfície. A altura seria a dimensão de um ser visto do exterior. Na arte, a escada aparece como o suporte imaginário da ascensão espiritual (1999, p. 378-grifos dos autores).

E foi justamente nesse espaço

que um senhor de meia-idade chamado Xisto teve um encontro que o sacudiu por demais. Ele trabalhava numa loja de tapetes e cortinas, e uma viúva moradora no terceiro andar telefonara por indicação de uma amiga pedindo alguém para levar mostruário de cortinas e fazer um orçamento. Vendedor competente, o sr. Xisto levava também um mostruário de tapetes; quando se muda ou se instala cortinas numa casa, geralmente cabe a sugestão de se mudar os tapetes para harmonizar o ambiente. Na escada ele se cruza com uma moça. Aliás nem moça completa ainda; pouco mais do que menina. Encontraram-se bem na curva do primeiro para o segundo andar, e naturalmente o sr. Xisto se chegou bem para o lado da parede, à direita. Por um instante a menina recebeu a claridade do vitral no rosto, nos cabelos e no busto. Tinha cabelo castanho cheio, cortado na altura da nuca. Era esbelta e usava vestido de fustão amarelo claro com cinto também de fustão e fivela revestida de couro. Os olhares deles se encontraram, o dele embevecido. Ela sorriu e agradeceu apenas inclinando a cabeça. Sr. Xisto reconheceu imediatamente que acabara de ser contemplado com a visão mais linda e pura de seus quarenta e um anos de vida. Mesmo que não vendesse cortinas e tapetes, já estava com o dia ganho. Com muitos dias ganhos. Sentiu-se leve, flutuante, invulnerável a decepções (VEIGA, 1997, pp. 54-55).

Assim é apresentado o momento sublime vivido pelo personagem que, a partir de tal encontro, tem sua vida alterada.

No espaço da escada, Xisto encontra a imagem da menina de vestido de fustão. Tal encontro acontece porque a escada não era muito larga e assim uma das pessoas que a utilizava era forçada a parar para a outra passar, sendo assim, a largura da escada desencadeia os fatos no entrecho narrativo. O momento é significativo e carregado de simbologia. A princípio, podemos nos reportar à associação do espaço e do tempo que Mikhail Bakhtin considerou como cronotopia:

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo (1990, p. 211).

Dessa forma, consideramos a confluência de um tempo (o momento do encontro) situado num espaço (o da escada). Neles, a claridade do vitral possibilitou a visão da imagem “mais linda e pura” que aquele homem já contemplara. Para acerca disso discorrermos, gostaríamos de voltar novamente à simbologia do número 5. De acordo com Chevalier e Gheerbrant, esse número

[é] ainda, o símbolo do homem (braços abertos, o homem aparece disposto em cinco partes em forma de cruz: os dois braços, o busto, o centro – abrigo do coração -, a cabeça, as duas pernas). Símbolo, igualmente, do universo: dois eixos, um vertical, outro horizontal, passando por um mesmo centro. Símbolo da ordem e da perfeição. Símbolo, finalmente, da vontade divina, que não pode desejar senão a ordem e a perfeição (CHAS, 243-244).
O número 5 representa também os cinco sentidos e as cinco formas sensíveis da matéria: a totalidade do mundo sensível (1999, p.241).

Ora, se a imagem da menina foi hiperbolizada pela claridade de um dos cinco vitrais, acreditamos, portanto, na associação dessa simbologia com aquilo visto pelo personagem, ou seja, a visão foi tal como foi porque o homem (ali representado por si mesmo e pelo número cinco) de idade madura vivia a “totalidade do mundo sensível”. Destarte, há aqui a valorização e a sobreposição de um dos cinco sentidos humanos: a visão. Por isso, comungamos a ideia de que

Dos cinco sentidos, somente a audição (referida à linguagem) rivaliza com a visão no léxico do conhecimento. Os demais, ou estão ausentes ou operam como metáforas da visão. Falamos em captar uma ideia ou em agarrá-la. Dizemos que um conceito contém ou envolve certas determinações e que as compreendemos (as seguramos juntas) ou as

explicamos (as desdobramos uma a uma). Falamos em beber ideias ou opiniões nesta ou naquela fonte, em tocar neste ou naquele ponto. Em português, dizemos que algo “tem (ou não tem) cheiro de verdade” e para manifestar suspeita, que uma ideia “não cheira bem”. Falamos na posição de conceitos (não é isto a palavra “tese?”), em movimento de uma ideia ou das ideias, passos de um raciocínio, choque de opiniões e no sabor amargo da derrota. Entretanto, essas expressões táteis, olfativas, gustativas e sinestésicas cumprem um papel preciso, qual seja, trazer o invisível – pensamentos – ao visível (CHAUI, 2006, p. 37-8).

Veremos mais adiante que a imagem visível daquele momento trazia para Xisto o que para ele estava invisível.

A supremacia da visão é realçada pelo olhar masculino sobre a menina, o qual, numa fração de segundos, num momento extremamente fugaz, consegue absorver os detalhes que compunham a figura feminina: o cabelo castanho na altura da nuca, a silhueta esbelta e o vestido de fustão amarelo claro arrematado com um cinto também de fustão e fivela revestida de couro. A riqueza de detalhes para tão pouco tempo remete-nos à consideração de Leonardo da Vinci:

Não vês que o olho abraça a beleza do mundo inteiro? [...] É janela do corpo humano, por onde a alma especula e frui a beleza do mundo, aceitando a prisão do corpo que, sem esse poder, seria um tormento [...] Ó admirável necessidade! Quem acreditaria que em um espaço tão reduzido seria capaz de absorver as imagens do universo? (*apud* CHAUI, 2006, p. 31)

Acreditamos que a cor do vestido não é aleatória, pois o discurso literário tem a característica de ser construído sobre a plurissignificação e, por conseguinte, também sobre a simbologia de seus operadores constituintes. No *Dicionário de símbolos*, Chevalier e Gheerbrant apontam para o primeiro caráter do simbolismo das cores, considerando sua “universalidade, não só geográfica, mas também em todos os níveis do ser e do conhecimento, cosmológico, psicológico, místico, etc.” (1999, p. 275). Ainda de acordo com eles, o amarelo é a cor mais ardente e de maior expansão, é “cor masculina de luz e de vida”. Uma opinião bem curiosa sobre tal cor é apresentada por Kandinsky (ainda neste dicionário), que considera ter o amarelo certa tendência ao claro, não podendo ser ele muito escuro. O vestido da menina era amarelo claro, por isso acreditamos em sua simbologia, ainda mais se considerarmos que a esse matiz também é associada à noção de juventude e vigor, representadas pela imagem feminina. Por outro lado, podemos observar que o castanho (dos cabelos da menina) remete à

ideia da maturidade, da consciência e da responsabilidade. Também pode ser associada ao conforto e à estabilidade. Interessante notar que tais simbologias estão diretamente ligadas ao personagem Xisto como veremos na sequência desta análise.

Depois dessa visão, o vendedor de cortinas e tapetes vai ao encontro de sua cliente, uma figura descrita em oposição física da menina, mas que atraiu a sutil atenção do homem por meio de seu olfato; já que Xisto a considerou “cheirando a banho de ervas”. O nome da mulher personagem pode representar uma menção à escritora goiana contemporânea a José J. Veiga: Cora Coralina, também conterrânea dele.

Por meio de digressões, comentários e gracejos ingênuos, o narrador transporta o leitor para o espaço da casa da cliente e de sua criada “Ignácia – com – Ge”. Ali voltaria Xisto outras vezes com a intenção de reencontrar a moça que tanto mexeu com ele. Em uma dessas ocasiões o homem até se anima com a possibilidade de tal moça ser a menina que Coralina criara e que estava em Nova York. Depois de ver o álbum com as fotos, Xisto constatou que “não era a menina vestida de fustão amarelo claro, vista na curva da escada, na claridade do vitral” (VEIGA, 1997 p. 58). As voltas à casa da cliente e as amenidades desses encontros mostram que o tom interiorano dos pequenos espaços urbanos das obras anteriores a esta estudada é mantido mesmo quando as narrativas estão centradas em cidades grandes, como o Rio de Janeiro do conto em análise.

As incursões à casa da cliente, motivadas pelo desejo de ver novamente a moça, não foram satisfatórias, já que Xisto não mais a encontrou.

O narrador então conduz a narrativa para a conversa do personagem Xisto com uma amiga psicóloga que escrevia sobre comportamento. O vendedor conta a ela o que lhe ocorreu naquela escada e a amiga dá sua explicação para tal fato:

— Sabe o que aconteceu com você? Vou tentar lhe explicar. Antes um prefácio. Pelo que sei, você é um sujeito feliz. Inteligente, simpático, boa conversa. Pequeno empresário bem sucedido. Parece feliz. É?

— Bem, sou feliz na medida em que se pode ser feliz numa terra de tanta miséria, tantas frustrações.

— Pois é. É o desassossego de todos nós que conseguimos um grau razoável de independência. Mas como eu dizia, você é bem sucedido. Ficou viúvo cedo. Amava sua mulher, e vice-versa, acompanhei essa fase de sua vida, se lembra? Você tem carro importado, casa na serra para fins de semana, sempre cheia de amigos. E amigas. Falar nisso, quando é que vai dar outra festa como aquela do seu aniversário em setembro? Voltando atrás. Sabe o que lhe aconteceu naquela escada? (VEIGA, 1997, p. 59)

As palavras da amiga psicóloga constroem uma imagem de Xisto que já nos fora antecipada em momentos narrativos anteriores. Ao ser apresentado como vendedor de tapetes e cortinas, o homem não é caracterizado com um negociador ambicioso, voraz e ávido por lucro. Assim acreditamos porque depois do encontro com a moça, ele se sentiu “com o dia ganho, com muitos dias ganhos”. Ora, se fizermos uma comparação com o comportamento capitalista do marido de Sucena (do conto “Tapete florido” desta obra estudada), veremos que Xisto não era obcecado por vendas e lucros a ponto de não enxergar as sutilezas à sua volta. Como homem de meia idade, maduro e consciente de seu papel no mundo, ele responde à pergunta da amiga a respeito de ser feliz de maneira equilibrada assim como via a vida. A esse equilíbrio, a essa maturidade, a essa responsabilidade e estabilidade associamos a simbologia da cor castanha dos cabelos da moça vista, conforme anunciamos anteriormente.

Depois de tal prefácio, a amiga expõe sua opinião

— E eu vim docemente arrastada. Sabe o que aconteceu na escada? Você não viu nenhuma menina vestida de fustão amarelo. Aliás viu, mas não havia menina lá. Foi um encontro seu com sua âni^{ma}. Sabe o que é isso?

— Estou ignaro. — Lembrou-se de Ignácia-com-gê e sorriu.

— É o lado feminino de sua psique. Esses encontros acontecem quando os dois lados, a âni^{ma} e o âni^{mus}, o masculino, estão em harmonia perfeita ou em conflito. Nesse caso, harmonia.

— É mesmo? E o que é que eu faço para me livrar disso?

Ela sacudiu o copo, sorveu o resto da bebida e disse, empurrando o copo.

— Pra mim chega. Detesto uísque. Mas livrar-se por quê? Você deve é cultivar, melhor, cultuar esse momento feliz de harmonia interior, guarde o na memória, e volte a ele sempre. Principalmente quando se sentir caído, se é que isso lhe acontece. E mais: vestido amarelo. O amarelo não entrou por acaso. Faz parte. Amarelo é sol nascente, isto é, novo dia, renascer. E é também a cor da gema do ovo. Tudo o que vive veio do ovo, se lembra das aulas de história natural? É a cor do ouro, que representa nobreza, valor. Também a cor do amaranto, que não murcha. Tudo em cima, meu caro. Você não tem que se livrar de nada, tem mais é que abrir os braços para receber mais. Solte foguetes, homem, em vez de ficar preocupado. — Consultou o relógio. — Me dá uma carona? Meu carro está na revisão (VEIGA, 1997, p.60).

A interpretação da amiga corrobora com a construção de sentido sinalizada também durante o percurso narrativo em questão. As palavras confirmam as imagens desenhadas nas especialidades da escada, do vitral e do vestido amarelo claro. Como já vimos, a escada é símbolo de ascensão e de valorização. O momento vivido pelo personagem era ascendente! O vitral, desde sua origem na Europa Medieval, foi usado

para ornamentação, permitindo que a luz que por ele penetrava, conferisse maior grau de imponência e espiritualidade ao ambiente. Ora, reiteradas vezes, o vitral foi mencionado no conto, afirmando esse grau para a luz que iluminou magistralmente a menina. Por fim, a espacialidade do vestido confere o sentido feminino à imagem, uma vez que tal vestimenta em nossa cultura é de uso exclusivo das mulheres. A cor amarelo claro, também interpretada simbolicamente pela amiga, confirma a vivacidade existencial de Xisto.

A interpretação da amiga sobre o fato ocorrido com o personagem remete-nos à Psicologia Analítica, de Carl Gustav Jung. Segundo esse estudioso, o inconsciente do homem encontra expressão com uma personalidade interior feminina, chamada *anima*. O contrário é chamado de *animus*.

Outras interpretações seriam possíveis utilizando a psicanálise ou a fenomenologia, mas a isso não vamos nos atrever porque nos falta conhecimento para tal; além de crermos não ser necessário, já que a própria narrativa aponta uma análise viável.

Por fim, acreditamos que tal diegese não se esgota num desfecho absoluto porque seu final em aberto evidencia o quanto é difícil uma incursão profunda e definitiva para nossa espacialidade íntima e individual. Acreditamos também que tal texto veiguiano, como qualquer outro texto literário, não tem a pretensão de nos apresentar verdades absolutas, tampouco receitas de modo de viver. O que evidenciamos aqui é a capacidade do discurso ficcional nos transportar para espaços de reflexão sobre nós e os outros, sobre nosso espaço exterior e interior.

2. Pasta de couro de búfalo

Reporto-me ao transcendente. Tudo, aliás, é a ponta de um mistério. Inclusive, os fatos. Ou a ausência deles. Duvida? Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo.
Guimarães Rosa

Em “Pasta de couro de búfalo”, o narrador heterodiegético apresenta o personagem Hermes como alguém empreendedor em demasia. Tal característica poderia estar ligada à força do nome que, a saber, está relacionado à habilidade para superar desafios e para o comércio. Essa última em especial é destacada com o relato da infância pobre, porém empreendedora do menino que ajudou a sustentar a família com a venda de frangos.

Mas Hermes não se acomodou no negócio dos frangos. Tendo as pessoas notado que ele era simpático, insinuante e bom vendedor, passaram a aproveitá-lo para vender coisas que estavam ocupando lugar em suas casas. Olhe, Hermes, tenho lá um par de botas número quarenta e dois em perfeito estado, que foi de meu pai e que, como você sabe, morreu de coice de mula na virilha. Hermes ia ver as botas, levava. Nem precisava dar lustro porque o dono já tinha feito isso. E logo vendia. Olhe, Hermes, tenho em casa um fardamento da brigada em estado de novo. Era de meu irmão, que fez concurso pra promotor. Quem sabe você vendia? São dois, um de serviço, outro de parada. Hermes vendia num triz. Hermes, vem cá. Tenho uma moenda de cana pra fazer garapa, está ocupando lugar lá no terreiro. Você seria capaz de vender essa moenda pra mim? É de marca *Stamatto*. Hermes vendia fácil (VEIGA, 1997, p. 114).

O nome de Hermes e essa sua facilidade para o comércio de produtos variados remetem à maior empresa brasileira de vendas por catálogos de variedades, a Hermes S/A, fundada em 1942 e sediada justamente na cidade do Rio de Janeiro, a qual também figurará como espaço geográfico neste conto estudado.

A perspicácia do garoto o levou a formar uma sociedade com um amigo da família, o Sr. Verlandis, que muito acreditava no potencial de Hermes.

Vale destacar o diálogo dos dois sócios no qual o garoto mencionava o nome Kodak:

- É. Pode marcar. Enquanto discutem se existe ou não existe, vão decorando o nome. Kodak não existia, até que um Sr. Eastman o inventou, e olhe no que deu.
- Onde aprendeu isso, meu filho?
- Li num... acho que num almanaque quando eu era pequeno (VEIGA, 1997, p. 117).

O personagem refere-se ao nome da câmera fotográfica inventada por George Eastman em 1888. Dessa forma, percebemos a intenção veiguiana de expor a chegada da tecnologia na vida das pessoas circunscritas nos mais longínquos espaços urbanos. Isso também é evidenciável em outro momento narrativo:

Mas o Sr. Verlandis estava certo. Enquanto trabalhava com móveis antigos e ganhava dinheiro para ele e o sócio – até já comprara um dos primeiros Ford V-8 chegados ao país, daqueles que traziam a novidade de se dar a partida apertando um botão na barra de direção, não mais com o pé no piso. Comprara em nome do pai por causa da idade, mas quem dirigia era ele, e a polícia local fazia vista grossa — Hermes ainda achava tempo para olhar em volta. Um dia leu no

Correio do Povo artigo assinado por um A. J. Zenner prevendo que em pouco tempo a banha enlatada suplantaria o toucinho em todas as cozinhas do país, exceto nos lugares mais remotos. Será? Convém ficar atento, pensou. Recortou o artigo, releu-o algumas vezes. Conversou com pessoas esclarecidas (VEIGA, 1997, p. 118).

A chegada do automóvel e sua possibilidade de aquisição por famílias, como a do personagem da narrativa em questão, expõem a visão de Veiga no que se refere à mudança econômica por que passava o país nas primeiras décadas dos anos de 1900. Assim a literatura de Veiga se mostra em fina sintonia com o mundo do qual parte para ser concebida.

Os trechos anteriormente transcritos exemplificam a naturalidade com que as pessoas conviveram com o processo de modernização que foi aos poucos chegando às pequenas cidades brasileiras. Essa preocupação é recorrente nas obras veiguianas e fazem do escritor alguém que tem uma “consciência dilacerada do subdesenvolvimento e do advento do desenvolvimento” (SOUZA, 1990, p. 20). Nessa narrativa, tal preocupação se opõe ao tom temário visto em outras obras do escritor, tais como “A usina atrás do morro”, “A máquina extraviada” e “O galo impertinente”. Neles o impacto dessa modernização é posto em discussão.

Na sequência narrativa, Hermes vai a Porto Alegre saber sobre o negócio da banha que substituiria o toucinho nas cozinhas brasileiras. Ali faz alguns contatos e

[q]uando completou a maioridade e pôde registrar uma firma na Associação Comercial, já era o vice-rei da banha no Rio Grande (o rei era o Sr. Zenner, sem rivalidade. Zenner gostava dele e o ajudava com sugestões, transferência de clientela e crédito quando necessário). A sociedade com o Sr. Verlandis foi desfeita verbalmente, como havia começado. Mas continuaram amigos. Não podendo mais permanecer em Cruz Alta devido ao crescimento dos negócios, Hermes mudou-se para Porto Alegre, onde já tinha escritório.

Numa viagem que fez a Buenos Aires para se informar sobre uma concorrência para o fornecimento de banha para o exército argentino, Hermes viu numa vitrine de artigos de couro um item que o encantou. Uma pasta de couro de búfalo trabalhado, com plaqueta de ouro no trinco e espaço para gravar as iniciais do comprador. A gravação era feita na hora. Hermes entrou e comprou a pasta. A gravação ficou uma beleza, trabalho de profissional competente. Vai na caixa ou não mão? — perguntou o vendedor. Na mão, claro. Hermes enfiou nela regulamento da concorrência e outros papéis que levava num envelope grande e saiu ganjento com a pasta pela alça, agora sentindo-se mesmo como vice-rei da banha.

Hermes não ganhou a concorrência argentina. Perdeu para um grego que nada tinha a ver com banha, sim com fumo. Mas no fim foi como se tivesse ganho, porque o grego mandou secretamente um auxiliar a

Porto Alegre com um contrato já pronto para Hermes fornecer quatro partidas trimestrais FOB Uruguaiana. Hermes ficou achando que essa derrota vitoriosa tinha sido arranjo da pasta de couro de búfalo, e se apegou mais a ela. Usava-a como mascote, mesmo quando não tinha papéis nenhuns a transportar; nesses casos enfiava nela um jornal ou dois só para fazer volume (VEIGA, 1997, pp. 120-121).

Cabe ressaltarmos que a relação estabelecida entre o objeto de turbulência e o personagem se dá quando este já é um adulto, ou seja, quando Hermes já antigira a maturidade física e mental; portanto é capaz de ponderar suas atitudes. Sendo assim, Hermes passa a atribuir à pasta certo poder sobre o que lhe acontecia “...ficou achando que essa derrota vitoriosa tinha sido arranjo da pasta de couro de búfalo, e se apegou mais a ela” (VEIGA, 1997, p. 121). Na sequência narrativa podemos perceber que tal objeto perde sua função primeira e passa a ser um “mascote”: “mesmo quando não tinha papéis nenhuns a transportar” (VEIGA, 1997, p. 121). Tal desapropriação de funcionalidade objetual já foi exposta em narrativas de outras obras de J. J. Veiga, tais como em “A usina atrás do morro”, “A máquina, extraviada” e “O galo impertinente”, porém é em um dos contos desta derradeira publicação que o narrador explica o poder do objeto sobre o homem:

Delduque tinha lido e relido um livro que fala das entidades invisíveis mas atuantes no mundo físico, os devas, sempre dispostos a ajudar as pessoas desde que as pessoas se abram a eles. Os devas ‘moram’ em objetos, em lugares, em plantas que eles mesmos escolhem e que lhes dão força (VEIGA, 1997, p. 37).

Hermes também acreditava nisso porque a pasta passou a ser companhia constante:

Dias depois Hermes viajou para o Rio num Focke Wulfê da Viação Aérea Rio-Grandense, o que os auxiliares acharam uma temeridade. Mais seguro seria ir de trem, apesar de levar uns três ou quatro dias. O que eles não sabiam era que Hermes confiava na pasta de couro de búfalo (VEIGA, 1997, p. 122).

A viagem de avião representava uma temeridade da qual Hermes achava-se protegido por estar em companhia da pasta. Interessante notar que esse receio aéreo expõe a dificuldade de harmonia, em alguns casos, dos elementos da modernidade com os do passadismo.

Até esse ponto da narrativa podemos perceber que a trajetória do personagem é semelhante à do próprio Veiga, que saiu cedo de sua pequena cidade natal para anos mais tarde viver em uma grande cidade (o Rio de Janeiro). Também é semelhante a origem humilde, a falta de progresso, a convivência com o progresso e a permanência de valores e comportamentos:

Uns três ou quatro meses depois Hermes transferiu-se para o escritório do Rio, mas continuou freguês assíduo dos aviões da Viação Aérea Rio-Grandense. Precisava estar em contato com produtores e enlatadores, agradá-los, cultivá-los. A pasta de couro o acompanhava sempre, precisasse ele ou não. Nessas frequentes viagens ao sul Hermes sempre achava um tempo para visitar o Sr. Verlandis na loja, saber como ele ia e os negócios, se precisava de alguma coisa — nunca precisava — levar-lhe um presente, uma gravata, uma peça encontrada em antiquário no Rio. O Sr. Verlandis ficava feliz de ver que o antigo sócio não o tinha esquecido, e quando a agenda permitia Hermes ia almoçar ou jantar em casa do amigo na Floresta. E reservava um tempo para dar um pulo em Cruz Alta para ver os pais e abastecê-los de dinheiro. A pasta sempre com ele. Dizer que Hermes estava rico não seria rigorosamente correto. Estava riquíssimo pelos padrões da época (VEIGA, 1997, p. 124).

A vida de Hermes seguia em movimento ascendente

Até que apaixonou. Levado pelo amigo Zito e família, Hermes foi assistir a uma ópera no Municipal. No elenco estava uma soprano de nome Adrianna Matutine. Que linda! Que voz! Que porte! Por sugestão de Zito foram cumprimentá-la no camarim após o espetáculo — e pronto. Aconteceu. Claro que Hermes não estava com a pasta, pegaria mal (VEIGA, 1997, p. 125).

É o próprio narrador que dimensiona o poder da espacialidade do objeto sobre a vida de Hermes e deixa subentendido que o rapaz pudesse estar protegido da paixão caso estivesse com a pasta.

Desta feita, podemos perceber que esse espaço do objeto é o desencadeador do tom insólito na narrativa. O poder misterioso da pasta aprisiona Hermes e não dá a ele a possibilidade de libertação, ou seja, os perigos estariam longe de Hermes se a pasta estivesse com ele.

Naquela noite Hermes entrou numa dimensão outra da vida que ainda não tivera tempo de conhecer. E entrou com a avidez de todo pixote ante o que é novo e atraente. Como a experiência adquirida em uma atividade não se aplica necessariamente a outra, no relacionamento

com Adrianna ele passou a se comportar como perfeito idiota. Acompanhava-a por toda parte como cachorrinho dedicado, dava-lhe presentes caros sem nenhum motivo. E não percebia certas coisas que aconteciam em volta. Não percebia, por exemplo, que os homens a olhavam com ar guloso, e que ela sorria de volta. Adrianna era uma estraçalhadora de corações, e ele a via só como uma mulher bonita que cantava óperas com voz maravilhosa e recebia aplausos demorados (VEIGA, 1997, pp.125-126).

Como bem claro deixa o narrador, o comportamento de Hermes em relação a Adrianna não era caracterizado pelo tom engenhoso destinado aos negócios. Sentimentalmente envolvido, o rapaz vive uma ilusão amorosa adolescente.

A partir dessa relação, podemos pensar a constituição do sujeito Hermes, considerando a comparação com os outros, uma vez que a identidade é construída pela alteridade. Dessa forma, o sujeito subjetiva-se em relação aos outros sujeitos sociais, pois a subjetivação existe em função do que é estabelecido pelos distintos poderes da sociedade. Pautamos aqui nossa análise, respaldando-nos nas reflexões de Michel Foucault. Segundo ele “os mecanismos de sujeição não podem ser estudados fora de sua relação com os mecanismos de exploração e dominação” (1995, p. 236). Ora, Hermes, de acordo com o descrito pelo narrador, era boa pessoa e se posicionava positivamente na sociedade, desempenhando suas funções sociais.

De acordo com Foucault, a subjetivação é “um processo pelo qual se obtém a constituição de um sujeito, ou, mais exatamente, de uma subjetividade” (REVEL, 2005, p.82). Destarte, somos constituídos pelos outros através das relações de poder que se instituem historicamente.

Nesta narrativa, Hermes aceita sua condição de dominado pela espacialidade da pasta já que a ela se apegara e a ela creditara seu sucesso profissional. Também se deixava ser dominado por Adrianna até que:

— Hermes, meu querido. Não estou mais aguentando você com essa bendita pasta. Parece que estou saindo com um vendedor de terrenos em Nova Iguaçu, Brás de Pina, Caixa-Pregos. Faça-me um favor. De hoje em diante, quando sair comigo deixe a pasta, sim? Senão, não. O pobre Hermes deve ter corado até o céu da boca, a julgar pela cor do rosto. Não achou o que dizer, ou não achou voz para falar. Resvalou a mão em cima da mesa, como procurando apoio na pasta, se ela estivesse ali. Qual o passo seguinte a dar quando se recebe ultimato de uma mulher bonita e famosa por quem se está apaixonado aos vinte e seis anos? Vendo o estado dele, Adrianna suavizou:

— Também não é para ficar assim, querido. Eu disse aquilo foi para... digamos... lhe educar. Você é muito jovem, precisa aprender certas coisas. Eu sendo mais experiente, devo lhe ensinar. Agora ponha a mão aí em cima da mesa pra eu pegar nela. Não fique emburrado como criança (VEIGA, 1997, p. 126).

Adrianna tem consciência de seu poder sobre Hermes e por isso deseja condicionar e direcionar o comportamento do jovem rapaz. Por outro lado, Hermes não aceita isso porque implica a sua relação com a pasta, ou melhor dizendo, implica a separação do objeto a que está ligado por razões as quais até ele desconhece.

A imposição de Adrianna desgosta Hermes, que chega a decidir pelo fim do relacionamento dos dois. A atitude da moça revela-se uma forma de assujeitamento do qual Hermes estaria protegido pela espacialidade da pasta.

Em relação ao processo de construção do sujeito, podemos considerar que a constituição pode se dar por meio do outro, por meio dos poderes que o interpelam, e também por meio de uma “relação da força consigo”, por uma “dobra da força” (DELEUZE, 1992, p. 116). Isso significa que o espaço da pasta permitia a construção da identidade de Hermes por meio de si mesmo, de sua identidade e de sua independência. Com a pasta, Hermes era dono de si mesmo, sem a pasta, ele estaria se sujeitando à vontade e ao poder de Adrianna. Temos assim o conflito narrativo desencadeado pelo desejo de companhia do objeto e pela imposição da mulher. Interessante notar que é a espacialidade do objeto, agora turbulento, que impõe sentido ao texto e suscita as reflexões a partir dele.

De acordo com Foucault (2001), o poder não é algo que se possa possuir e por isso, em qualquer sociedade, não há distinção entre os que possuem e os que não possuem o poder; porém ele sempre é exercido em determinada direção, ou seja, de um ou de outro lado. Para esse estudioso, o poder não é possuído, mas sim exercido ou praticado. É justamente assim que enxergamos as relações entre Hermes e Adrianna, Hermes e a pasta e, conseqüentemente, Hermes e si mesmo.

O poder de “gata envolvente” de Adrianna acaba por dissuadir Hermes da decisão de pôr ponto final na relação:

Assim Hermes voltou a se instalar nas nuvens. E como o encontro seria de noite, nem precisou se vigiar para não levar a pasta. Mas dias depois ele teve um problema sério por causa da pasta. Foi quando Adrianna voltou ao assunto do sofá, e combinaram de vê-lo juntos uma tarde. Ao entrar no carro para apanhá-la no Flamengo, notou que descera com a pasta. Ia dá-la ao motorista para entregar à

secretaria, mudou de ideia; não convinha que tantas mãos estranhas a pegassem, isso podia comprometer o efeito benfazejo dela. Com essas coisas não se brinca. Ele mesmo levou a pasta para o escritório.

Quando seguiam pelo Russell, na curva ao lado do hotel Glória, um bonde saiu dos trilhos e pegou o automóvel de frente. O motorista morreu no ato, mas Hermes ainda pôde ser levado ao hospital. Ficou mais de um ano hospitalizado, sem poder de levantar. Adrianna visitou-o uma vez. Logo foi contratada com outros artistas para cantar no pavilhão brasileiro da Feira Internacional de Nova York, e por lá ficou. Despediu-se de Hermes por telefone porque detestava o ambiente e o cheiro de hospital.

Hermes morreu de infecção e desinteresse generalizados num leito cheio de roldanas, cabos, contrapesos e manivelas na Beneficência Espanhola, na manhã de 3 de setembro de 1939, dia em que a Grã-Bretanha declarou guerra à Alemanha nazista. O escritório de várias salas que Zito instalara para ele na rua da Assembleia foi esvaziado e devolvido à imobiliária no fim do mesmo mês.

A pasta de couro de búfalo ninguém a achou e ninguém a procurou. Como se nunca tivesse existido. Ou se transformado em fumaça na sala deserta (VEIGA, 1997, pp.130-131).

Considerando a literatura um meio de pensarmos nossa condição humana, acreditamos, como já foi aqui afirmado, o espaço um elemento de destaque nas narrativas literárias, visto que é nele que nos posicionamos socialmente e nele desenvolvemos nossas relações sociais, nas quais são gerados os poderes que constituem o sujeito.

Assim sendo, vemos neste texto que Hermes se posiciona em vários e distintos espaços e neles constrói sua subjetividade: no espaço geográfico de Cruz Alta era o bom filho, e o bom vendedor; em Porto Alegre, o bom ascendente empresário; na Argentina idem, além de ter sido nesse espaço que ele se juntara a outro espaço/objeto: a pasta de couro; no Rio de Janeiro continuou como empresário de sucesso, conheceu Adrianna, apaixonou-se, sofreu decepções e morreu. Junto à espacialidade da pasta, sentiu-se mais forte, mais seguro, mais rico... Temos, portanto, os espaços e o posicionamento do sujeito neles, compondo o material que suscitará as reflexões a respeito da condição humana.

Não objetivamos aqui fazer uma diferenciação dos espaços, mas sim perceber como os espaços colaboram com as práticas de subjetivação, as quais estão diretamente ligadas aos mecanismos de poder.

Vamos, assim, voltar o foco de nossa análise para a mobilidade de Hermes nesses espaços. Tal mobilidade tem reflexo nas ações do jovem rapaz, pois ao se deslocar, conseqüentemente, também move as relações de poder. Nas cidades por que

passou Hermes, há o que Certeau (1994) concebeu como lugar: “Um lugar é [...] uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade” (p. 201). Por outro, a movimentação do jovem não se estabelece em um lugar, mas sim no espaço, pois “o espaço é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram” (p. 202). Dessa forma, acreditamos que a sujeição de Hermes se dá nos espaços por ele vivenciados, sendo o espaço o desencadeador de várias e distintas significações.

A narrativa em estudo evidencia as reflexões acerca da noção de subjetividade, mostrando como a identidade se transforma e como se relaciona aos jogos de poder circunscritos numa sociedade. Lembramo-nos, assim, das palavras de Foucault. Para ele, o sujeito

é uma forma, e essa forma nem sempre é, sobretudo, idêntica a si mesma. Você não tem consigo próprio o mesmo tipo de relações quando você se constitui como sujeito político que vai votar ou toma a palavra em uma assembleia, ou quando você busca realizar o seu desejo em uma relação sexual. Há indubitavelmente relações e interferências entre essas, diferentes formas de sujeitos; porém, não estamos na presença do mesmo tipo de sujeito. Em cada caso, se exercem, se estabelecem consigo mesmo formas de relação diferentes (FOUCAULT, 2004, p. 275).

No final do conto veiguiano, sujeito e subjetividade não mais resistem e conduzem Hermes à morte. Interessante e instigante é a referência final destinada à pasta que sumiu “como se nunca tivesse existido” (VEIGA, 1997, p. 131). Temos aí a presença de certo tom insólito que nos leva a pensar sobre o sentido objetivado no texto literário. Veiga foi um escritor preocupado com as múltiplas questões que envolviam seu entorno. Podemos, assim, pensar a metaforização desse discurso literário, ligando-o à preocupação do escritor acerca do capitalismo e de suas consequências na vida das pessoas. Expliquemos melhor. O menino pobre (Hermes) se dedica ao mundo dos negócios desde muito novo e, mais tarde, enriquece graças às suas habilidades empreendedoras. Todavia não consegue se livrar das ameaças advindas desse mundo rico. Ameaças essas representadas por Adrianna. A pasta simboliza a lucidez, a prudência e o equilíbrio necessários ao bom desempenho do viver; porém, eles perdem seu poder mediador se as pessoas permitem. As palavras dispostas na contracapa desta obra estudada evidenciam essa interpretação: “Não são profecias, vêm como avisos. São contos, só isso. Portanto, divirtam-se e se comovam, mas não se assustem”. Além das

palavras de Veiga, acrescentaríamos estas também: e não se acomodem!, pois, assim como Veiga, acreditamos que “a felicidade é um trono de nuvem, quem se senta nele deve estar prevenido porque desmancha à toa, basta um ventinho, uma palavra impensada” (1997,p. 14).

3. *Cachimbo*

Aos discursos ficcionais cabe finalmente a amarga tarefa de situar a violência, de colocá-la no interior de um quadro vivo, de conferir-lhe o peso da experiência através de sua representação.

Jacques Leenhardt

Quando José J. Veiga publicou sua primeira obra, em 1959, foi logo aclamado por crítica e público. Suas primeiras obras datam de um período histórico brasileiro e consequentemente acabaram sendo associadas a ele. Eram vistas – também – com uma maneira de burlar a censura sobre as reflexões e críticas a respeito da realidade sócio-política do Brasil. Talvez por isso tenham sido suas obras ligadas à literatura fantástica, apesar das negativas veiguianas de vincular suas obras a uma leitura social do sistema capitalista e também dos sistemas políticos de então.

Objetos turbulentos – contos para ler à luz do dia – foi publicado no final da década de 90, portanto não pode ser associado a essa visão crítica cristalizada. Na verdade, se dissociarmos as narrativas de Veiga, com exceção de *A casca da serpente*, do contexto histórico no qual foram produzidas, poderemos constatar que o escritor pode sim ter falado de determinados períodos, mas além de tudo e, principalmente, Veiga abordou em seus textos questões relativas ao homem de qualquer época e lugar. O medo, a opressão, a infância, o lirismo, a violência, a ganância, o bem, o mal, a liberdade e a falta dela, o poder, o egoísmo e um número extenso de outros temas são encontrados em suas obras e podem sim aludir aos homens e não somente a um homem datado e localizado. Assim, acreditamos porque

[a] estrutura literária, como qualquer outra estrutura ideológica, refrata a realidade socioeconômica que gera, mas o faz a seu modo. Ao mesmo tempo, porém, em seu “conteúdo”, a literatura reflete e refrata as reflexões e refrações de outras esferas ideológicas (ética, epistemologia, doutrinas políticas, religião, etc.) O que quer dizer que em seu “conteúdo”, a literatura reflete a totalidade do horizonte ideológico de que ela própria é uma parte constituinte (BAKHTIN, 1997, p. 68).

O equilíbrio analítico em relação à leitura das obras de Veiga, portanto, é possível a partir de componentes fantásticos e realistas. Há narrativas, porém, que sinalizam a relevância de uns sobre os outros. É o caso do conto “Cachimbo” que compõe esta derradeira obra veiguiana aqui estudada. Nela, os objetos que se ligam aos personagens desenvolvem certa influência na vida das pessoas e, a partir disso, acabam por localizá-las em situações perturbadoras. A propósito, vale destacar que tais situações não se irradiam para outras pessoas, ficam concentradas apenas naquela envolvida com o objeto. Exceção a isso é constada em “Cachimbo” em que há o conflito interpessoal.

O narrador heterodiegético se põe a contar o “causo” de alguém num tom que sugere, na verdade, o recontar de algo que ouvira de outrem “trabalhava na Bolsa, parece que de operador de pregão” (VEIGA, 1997, p.19). Apesar do aparente distanciamento com o que conta, o narrador nas primeiras linhas apresenta a questão central a ser trabalhada no texto: o racismo.

A propósito, em *Objetos turbulentos*, o narrador heterodiegético está presente em todas as narrativas. Tal narrador é caracterizado pelo distanciamento aparente, já que não participa como personagem da história enredada. Consideramos aparente tal posicionamento porque nos contos desta obra, o narrador conduz o leitor a todas as possíveis informações dos fatos, mostrando-se, algumas vezes, como um intruso (que se manifesta frequentemente com digressões nas quais seu ponto de vista é expresso). A presença desse tipo de foco narrativo acaba por reforçar o caráter fluido e simples das diegeses que se parecem com os relatos orais cotidianos e o narrador, então, afasta-se da perspectiva literária para situar-se como um contador popular. A heterodiege do narrador, ao se posicionar apenas como observador, em muitas passagens dos contos, e não como personagem, corrobora para a exposição da crítica veiguiana por meio das narrativas.

O primeiro parágrafo cumpre a função de apresentar Oduvaldo como um funcionário sério e aplicado da BVRJ. Por morar na Rua Vidal de Negreiros, ouvia as brincadeiras repetitivas e sem graça dos companheiros de trabalho. Assim, o tratamento ao tema do preconceito étnico vem à tona. Apesar de o narrador não explicitar as brincadeiras que envolviam Oduvaldo, podemos inferir que estão ligadas ao fato de o personagem histórico Vidal Negreiros ter sido uma figura de destaque no país à época

das relações comerciais com Angola, época também que a produção açucareira dependia da mão de obra escrava.

O segundo parágrafo também ratifica a temática do preconceito:

Não se pode dizer que os chefes de Oduvaldo na corretora estivessem tranquilos com o trabalho dele. Contentes estavam, mas tranquilos... Se ele não fosse negro, quem sabe a imagem da corretora seria melhor, e consequentemente também o volume de negócios? Oduvaldo trabalhava mal, fazia traficâncias, gerava reclamações? Isso não. Os clientes confiavam nele e o elogiavam em conversas por telefone e por memorandos. Então o quê? Pois é, o quê? (VEIGA, 1997, pp. 19-20)

A narrativa expõe claramente a visão da sociedade em relação ao negro e todo o assunto do conto pode ser sintetizado por meio do uso da expressão “negro pernóstico”.

O personagem é negro, é empregado em uma ocupação relativamente elevada para alguém de sua etnia, considerando a diferença histórica e estrutural da inserção do negro na sociedade de consumo moderna brasileira; ou seja, é um, ou um dos únicos, em um meio constituído por não negros; logo a relevância da temática de sua etnia. Tal relevância também é estendida para o espaço familiar, já que a mãe de Oduvaldo expõe a necessidade de o filho se vestir como outros negros jovens e não como um “doutor advogado”. Vale ressaltar que a expressão “preto pernóstico” é proferida por ela. A mãe explicita o receio de o filho ser caracterizado como alguém afetado, pretensioso ou pedante simplesmente por desviar-se do comportamento social considerado padrão ou regular. Vale pôr em relevo que é constante a preocupação em não abusar das demonstrações de sua posição social, econômica e cultural, ou seja, ser pernóstico. Isso é hiperbolizado pelo fato de o rapaz ser negro e não, portanto, ser daquele meio por excelência, levando em consideração o tratamento destinado ao negro (ao longo da história do país) e ao lugar ocupado por ele na pirâmide social brasileira:

— D^a Gercina, parece que a senhora pensa que roupa de negro tem que ser diferente de roupa de branco. Eu me vestindo discretamente de cinza ou azul, sapato preto engraxado, mas não lustroso para não chamar atenção, corro o risco de ser preto pernóstico. Se me vestisse como esses jovens brancos e negros também, calça jeans apertadinha caindo sobre aqueles horrorosos tênis importados, que mais parecem sapatas de robô, camiseta de universidade americana feita em Vilar dos Teles, e respectivo bonezinho, seria fichado como preto exibido.

— Também não é assim, meu filho — disse a mãe querendo se justificar. — Nem tanto ao mar, nem tanto à terra, como dizia o sargento seu pai que Deus o tenha.

- Que Deus o tenha. E quanto à comida? Esta comida aqui é tipicamente de branco, como se vê até no cinema. Olhe só: presunto com ovos, cereais, ou síarial, como dizem os americanos; torrada, geleia ou mel. Qual deve ser então a comida de negro?
- Ah, Valdo, eu falo numa coisa, você vem com outra. Passa de alhos a bugalhos, como dizia o sargento seu pai.
- Que Deus o tenha. Falar nisso, estou puxando.
- Puxando o quê, meu?
- Maneira de dizer. Puxando o corpo para o trabalho. É coisa de americano, negros e brancos.
- Ah, entendi. Americano.
- Então, até de noite. Mas comporte-se, heim, d^a Gercina. Não faça nada que eu não fizesse.
- Ah, vai, vai, negrinho pernóstico (VEIGA, 1997, pp. 20-21).

Emerge, assim, a crítica veiguiana à sociedade que conseguimos ser e a confirmação de que os textos de José J. Veiga ultrapassam tempo e lugar localizáveis para se situarem na universalidade. Na simplicidade de uma linguagem extremamente fluida, vemos as circunstâncias humanamente se desenharem em reflexões acerca de nós mesmos e dos absurdos existenciais que criamos.

Conforme já declaramos, esta narrativa é a única, dentre as outras, que apresenta um confronto direto entre as pessoas e, talvez, por isso seja para nós a mais impactante.

Mais uma vez, o espaço do Rio de Janeiro é o escolhido pelo autor que a ele esteve ligado por muitos anos até 1999, quando faleceu. Logo, é o espaço urbano de uma grande cidade que situa os fatos ocorridos e que impõe sentido ao texto. A cidade é o espaço da diversidade, dos constantes choques entre grupos que se distinguem por vários motivos, da inconstância de um comportamento padrão. Apesar de ser o produto da união entre o que não combina, é também a harmonia de pessoas diferentes, distantes e próximas ao mesmo tempo. É justamente nesse espaço contraditório que os sujeitos vivenciam as práticas de subjetivação que procuram nivelar os indivíduos sob a identidade, desconsiderando as diferenças, ou melhor, as suas peculiaridades.

A intolerância a essas peculiaridades é evidenciada nesta narrativa de modo bem explícito. Cabe dizermos que a violência, seja ela de qualquer forma, passou a figurar insistentemente na literatura brasileira a partir do final da década de 60, e começo da de 70. E segundo Alfredo Bosi (2006) em *O conto brasileiro contemporâneo*:

Essa literatura, que respira fundo a poluição existencial do capitalismo avançado, de que é ambigualmente secreção e contraveneno, segue de perto modos de pensar e de dizer da crônica grotesca e do novo jornalismo yankee. Daí os seus aspectos antiliterários que se querem,

até, populares, mas que não sobrevivem fora de um sistema de atitudes que sela, hoje, a burguesia culta internacional (2006. p. 18).

É essa “burguesia culta internacional” que parece ditar um sistema de atitudes expresso em comentários do narrador de “Cachimbo”: “(...) uns fumavam cigarros importados, (...) fumava cachimbo com uma naturalidade que dizem ser característica de lorde inglês ” (VEIGA, 1997, p 22). É essa também uma forma velada de violência que impõe o valor de uns sobre o valor de outros. Isso é evidenciável no comportamento de Oduvaldo, que se submete a certas circunstâncias para evitar o conflito interpessoal:

Uma tarde, depois de um pregão excepcionalmente nervoso, ele aceitou convite de uns companheiros para tomarem um drinque relaxante num bar da praça Quinze. Não estava muito a fim, mas se recusasse — olha aí o negrinho pernóstico pensando que é o tal. Aceitou, e telefonou para a mãe avisando que eia se atrasar (VEIGA, 1997, pp.21-22).

Ao se prestar a vivenciar situações para as quais não estava disposto, o personagem nos convida à reflexão acerca das práticas de subjetivações teorizadas pelo estudioso francês Michel Foucault. Em *O sujeito e o poder* (1995), ele considera que o sujeito está sempre associado à noção de poder: Dessa forma, para constituir-se sujeito de si mesmo, Oduvaldo deveria posicionar-se contra os mecanismos de poder e questionar os modos de sujeição, porém ele não o faz.

Ainda em relação às práticas de subjetivação, Foucault aborda as práticas divisoras nas quais o sujeito “é dividido no seu interior e em relação aos outros. Esse processo o objetiva. Exemplos: o louco e o são, o doente e o sadio, os criminosos e os bons meninos” (1999, p. 231). Ainda acrescentaríamos, pensando em Oduvaldo, aquele que se impõe no jogo social e aquele que não se impõe. Vejamos como isso acontece com o personagem que se propõe a ser um fumante de cachimbo:

Da primeira vez Oduvaldo não conseguiu tirar fumaça do cachimbo por mais que chupasse, até descobrir o motivo: havia comprimido demais o fumo no forninho, dificultando a passagem do ar. Tirou um pouco do fumo, afofou o restante com a ponta de uma tesourinha, acendeu. Agora sim, dá boa fumaça. Mas ainda não podia se considerar fumante de cachimbo porque o danado teimava em se apagar. O aprendiz gastou quase metade de uma caixa de fósforos para fumar uma carga até o fim. E ficou com a língua ardendo, apesar de o fumo ser “suave”, segundo dizia o fabricante, Messrs Ogden’s de Liverpool. Achando que por enquanto chegava, deixou a segunda lição para a noite seguinte. Mas uma decisão ele já havia tomado:

mesmo depois que amansasse o cachimbo, que dominasse a técnica, jamais fumaria em público. Cachimbo só em casa (VEIGA, 1997, pp. 22-23).

Por que só em casa? Porque no espaço de sua casa ele não seria julgado pela atitude de branco e não seria considerado pernóstico. Assim, Oduvaldo aceita o jogo social.

O hábito de fumar cachimbo é incorporado à vida do personagem negro, porém deveria ser mantido em segredo, já que tal costume é elemento representativo das classes dirigentes. Veiga reforça essa ideia ao colocar a mãe de Oduvaldo preocupada:

- Sabe, quando você começou com essa novidade de fumar cachimbo, tive receio que você fizesse bobagem.
- Bobagem?
- É. Saisse por aí pitando cachimbo, já pensou?
- Tanto pensei que tomei a decisão de só fumar em casa.
- Ainda bem — disse a mãe aliviada (VEIGA, 1997, p. 23).

Temos assim a espacialidade da casa impondo sentido à narrativa. A oposição espaço interno e espaço externo evidencia que o acontecimento turbulento no qual o rapaz vai se envolver só terá efeito pretendido no espaço exterior. O mesmo pode ser associado à espacialidade do cachimbo, que, fumado no interior da casa, faz emergir um sentido oposto àquele se fumado no espaço exterior à casa de Oduvaldo.

Tal oposição é instalada na diegese por meio da conjunção adversativa mas:

Mas uma decisão de comportamento é como uma ordem que a pessoa dá a si mesma. E quem dá uma ordem pode revogá-la ou suspendê-la temporariamente. E Oduvaldo cometeu a imprudência de suspender por uma hora ou duas a decisão de não fumar cachimbo em público. Tinha motivo, reconheça-se. (...)

Levantou-se, tomou um café que a mãe esquentou no microondas, e achou que estava na hora de dar umas boas cachimbadas. Enquanto enchia o cachimbo chegou à janela da sala, que dava para um patiozinho florido por artes de d^a Gercina. Uma tarde linda lá fora, o sol dando uma festa de claridade, vida e alegria nas árvores, nas paredes, no céu. Oduvaldo sentiu-se convidado. Por que não fumar o cachimbo na praça ali tão perto, frequentada por gente conhecida, que os trava bem, a ele e à mãe? Não estaria ele sendo radial demais na decisão de não fumar em público? Estou com vontade vou, pensou (VEIGA, 1997, pp. 24-25).

Ao adotar um comportamento contrário ao que praticava sempre, Oduvaldo mais uma vez incita as reflexões sobre o espaço, o qual espelha as relações entre os múltiplos

posicionamentos sociais. Expliquemos melhor. Depois de dominar a arte de fumar cachimbo (o objeto passa então a ser um complemento nobiliárquico), o rapaz ousa expor seu hábito em praça pública. Consequentemente, Oduvaldo rompe a expectativa de sociedade marcada pela normalização, na qual, segundo Foucault, tudo deve entrar numa ordem e estar de acordo com as “vontades de verdade”, “que devem ser seguidas para não romper com as regras de disciplinarização” (*apud* GAMA-KHALIL, 2008, p. 97).

Voltando à espacialidade da casa, vale lembrar que ela pode ser analisada a partir dos eixos da amplitude (vasto x restrito) e da interioridade (interno x externo) como já afirmamos. Inicialmente, o rapaz só fuma o cachimbo dentro de sua casa, impondo sentido de proteção, abrigo, um ninho:

Assim, a casa sonhada deve ter tudo. Por mais amplo que seja o seu espaço, ela deve ser uma choupana, um corpo de pomba, um ninho, uma crisálida. A intimidade tem necessidade do âmago de um ninho (BACHELARD, 2000, p.79).

De acordo com Massaud Moisés (2003, p.43) o espaço ocupado pelas personagens antes do lugar onde se desenrola a cena principal é dramaticamente neutro ou vazio, espaço-sem-drama, ao passo que o outro é “espaço-com-drama”. Sendo assim, a casa de Oduvaldo era um espaço-sem-drama.

A tensão narrativa é estabelecida com a decisão de Oduvaldo em querer fumar seu cachimbo na praça pública perto de sua casa. Ao se movimentar para tal espaço, o narrador insiste na oposição de pessoas brancas e negras.

Na praça, espaço-com-drama, acontece a tensão narrativa: um grupo de três jovens negros, vestidos, segundo o narrador, com trajes de negros, volta-se para Oduvaldo e passa a confrontá-lo. Vale lembrar que o bairro (onde morava o personagem) era pobre. Destarte, o comportamento do fumante de cachimbo foi interpretado como uma forma de subserviência aos valores do mundo dos brancos:

— Estão vendo, irmãos? O broder aí se trata. Sandalinha de pleibói, cachimbinho no bico, fuminho cheiroso. Pinta de lorde.

— É. Nem parece negro.

— Vai ver não é mesmo. É pintado — disse o terceiro.

(...)

Parecia uma conversa de amigo, Oduvaldo sentado entre os dois rastas, cada um com a mão num ombro dele, o de boné em pé na frente.

— O fumo — disse o de boné. — Vamo vê se é bão mesmo ou se é mata-rato.

Como autômato, Oduvaldo tirou com dificuldade de um bolso traseiro da calça o pacote de fumo, que um rasta pegou com safada delicadeza.

— Hum, coisa fina, gente. Olhe só. — Leu a marca. — *Plaières Navi Cut Mild*. O nosso chapa só consome coisa boa.

O pacotinho passou de mão em mão, cada um elogiando debochadamente.

— Se ele não tem mais cachimbo, pra que vai querer fumo? — disse um.

— Pois é. Não precisa mais. Também é pecado jogar no lixo um fumo tão cheiroso — falou outro, cheirando novamente o fumo e se fingindo de inebriado. — Alguém tem alguma ideia?

— Xeu vê, xeu vê. Peraí — disse o de boné. — Acho que tenho. Minha vó mascava fumo.

— A minha também — retrucou outro. — Lá em Carangola.

— Então? Ele pode mascar pra gente vê. Faz de conta que é uma vovozinha. Assim a gente mata a saudade de nossas vó.

Com as pontas de duas facas, uma de cada lado das costelas, Oduvaldo foi obrigado não só a mascar mas a engolir boa parte do fumo restante. Quando viram que ele mudava de cor e começava a vomitar, guardaram as facas e saíram enojados mas rindo (VEIGA, 1997, pp. 27-28-29).

A atitude dos três jovens é caracterizada pela crueldade e pela violência, a qual é legitimada a partir do comportamento destoante de Oduvaldo em relação a seus pares e ao espaço (bairro pobre) que ocupa. Acreditamos que a violência sofrida por Oduvaldo pode representar, segundo a visão dos jovens agressores, uma forma de punição porque ele se curva aos valores não pertencentes à sua identidade étnica, se considerarmos o percurso histórico do negro em nossa sociedade. Os três jovens confrontam Oduvaldo por acreditarem que o fato de ser negro, de usar calça, sandálias e camiseta (como as que Oduvaldo usava), ler revista de economia e comportamento político (Oduvaldo lia a revista *Exame*) e principalmente, fumar cachimbo, é negar sua identidade negra e se lançar aos hábitos do branco, ou seja, agir socialmente como branco. Portanto isso seria a configuração de uma tese: existe uma identidade negra, assim como existe uma identidade branca, que sobreviveram intactas ao processo de modernização do Brasil e à estruturação de uma sociedade efetiva de consumo. Dessa forma, negar sua identidade é desmerecer a identidade de seu grupo como um todo.

Por outro lado, o narrador insiste na noção da igualdade em um nível específico — a sociedade de consumo e o mundo globalizado, amparados no sujeito de direito e na igualdade jurídica das pessoas —, em “como brancos e negros” e “tanto brancos como negros”, há uma outra tese: a negritude ou, a identidade negra, não existe enquanto

fórmula (não existe roupa de negros, hábitos de negros e coisas de negros: a sociedade de consumo nivelou as minorias). Essa é uma tese marcadamente liberal.

As duas teses são mutuamente excludentes no conto e impossíveis de serem assimiladas, pois o grupo de jovens que aborda Oduvaldo funciona como antagonistas: a tese do narrador, coincidente com a tese do personagem, é posta em evidência com a outra tese, e se comportam em luta.

Depois da violência sofrida, Oduvaldo volta com dificuldade para casa. Lá chegando, a mãe acha que se tratava de bebedeira. O rapaz chora muito e, só depois de algum tempo, consegue contar a ela o que lhe havia acontecido.

Quando acabou de contar, Valdo também ficou calado, a mãe acariciando-o como se ele ainda fosse pequeno. Finalmente ele falou:
— Eram todos negros, mãe. Todos negros. Por que fizeram isso comigo?
A mãe demorou a responder. Quando falou, foi para dizer que não tinha resposta (VEIGA, 1997, p. 27).

A resposta da mãe encerra o conto, mas não as reflexões acerca do episódio. A violência dos três jovens não é passível de ser explicada, justificada e não apresenta qualquer tipo de razão de ser. O comportamento do semelhante é de difícil entendimento e de impossível aceitação, mais impossível ainda sem a tentativa de se abstrair a visão sobre a sociedade marcada pelo hábito incorporado em sua constante educação social.

Podemos ainda nos reportar aos conceitos de liso e estriado defendidos por Gilles Deleuze e Félix Guattari no trabalho a respeito dos espaços sociais. Consideremos Oduvaldo e seu cachimbo como um todo orgânico (ou melhor dizendo, o corpo de pele negra associado ao hábito de fumar cachimbo) representando um espaço. E é realmente um espaço por excelência que nos posiciona em contato com outros espaços. Segundo Deleuze e Guattari (1997), o espaço liso é nômade, enquanto superfície que se alastra em distintas direções, por isso a sua constituição ter como base a heterogeneidade e o desgoverno. Esse espaço possui composição descentrada, oriundas de contínuas transformações, gerando-se pela metamorfose, num entrelaçado de linhas, planos e formas. A definição da ordem do espaço liso depende do acontecimento. Já o espaço estriado é o contrário. Ele é formado a partir das sedimentações históricas de regras e de movimentos disciplinares, compondo-se assim de maneira linear e organizada. É esse espaço da normatização das ações.

Associemos, então, Oduvaldo e seu cachimbo à oscilação entre esses dois espaços. Sem o cachimbo, Oduvaldo é um espaço estriado se considerarmos que ele procura seguir um certo padrão social; entretanto, quando fumante de cachimbo, ele se alisa, tornando-se descentrado e alvo da sujeição social.

Todavia, os espaços lisos e estriados se misturam sempre. O liso se estria e o estriado se alisa, dependendo das vontades de verdade envolvidas e determinadas pelos sujeitos.

Para Deleuze e Guattari os dois espaços só existem de fato graças às misturas entre si: o espaço liso não pára de ser traduzido, transvertido num espaço estriado; o espaço estriado é constantemente revertido, devolvido a um espaço liso” (1997, p. 180).

Dessa forma, percebemos, também nesta narrativa, que o espaço desempenha papel fundamental na construção da diegese literária. A partir das espacialidades, vemos suscitar reflexões ligadas à crítica social. O cachimbo, a priori um objeto de prazer e de relaxamento, transforma-se num espaço desencadeador de inveja, de preconceito, de racismo e de violência entre as pessoas de mesma origem étnica; transforma-se num verdadeiro objeto turbulento, de simbologia peculiar, instigante e participante de um mundo, por vezes marcado pelo *non sense*, violento e cruel.

4. Luneta

Sorria, você está sendo filmado!

Os onze objetos turbulentos das narrativas que compõem a última publicação de José J. Veiga revelam a multiplicidade de olhares temáticos acerca da realidade social do homem. Cada um dos objetos representa a possibilidade de expor e de problematizar os aspectos “modernos” aliados aos tradicionais que caracterizam o labirinto existencial humano.

A sociedade de consumo, alicerçada no capitalismo, expõe uma infinita gama de possibilidades de facilitação da vida do homem. Basta pensarmos nos aparatos mecânicos surgidos a partir da Revolução Industrial para comprovarmos o quanto as pessoas se cercavam de tecnologias e o quanto se ligavam a elas. O aprimoramento tecnológico se faz constante: objetos utilitários (ou não) surgem com a rapidez de um

piscar de olhos e o homem cada vez mais se curva a eles. O otimismo e o entusiasmo dispensados ao poder da máquina, por vezes, podem encobrir questões relativas à condição humana.

A euforia com o progresso e as facilidades oferecidas pela modernidade somadas às boas doses de tédio e a ausência de um projeto existencial foram matéria para construção da obra *A cidade e as serras*, do escritor português Eça de Queirós. Nessa narrativa, Eça expõe uma visão crítica da sociedade que teimava em festejar o progresso, esquecendo-se dos perigos que ele também trazia.

O conto “Luneta” também promove um olhar crítico a certos aspectos dessa “modernidade”. Já afirmamos a atualidade do discurso ficcional de Veiga e isso ratificamos com a leitura deste conto. Assim como Eça de Queirós e como qualquer outro escritor que se propôs a refletir sobre seu entorno, Veiga expressa em “Luneta” a preocupação com um assunto bem atual: o limite entre o público e o privado. Tal discussão atual revela o olhar vanguardista do escritor goiano.

O conto acompanha a personagem Odemar, desde sua infância até sua mocidade na cidade de São Paulo, quando entra em contato com objeto turbulento mencionado no título.

Ainda menino, adquire gosto pela fotografia por meio da vivência com um tio vendedor de couro diretamente para os curtumes. Este retorna de uma de suas usuais viagens de negócios com uma máquina fotográfica portátil, “uma maquininha de tirar retrato, daquelas pretinhas de caixote, e alguns rolos de filme” (VEIGA, 1997, p. 91). O aparelho não é conhecido pela população da cidade, a não ser através de anúncios publicitários: “um desenho ou fotografia dela na mão de um moço sorridente e a frase “Você aperta o pino, nós fazemos o restante” (VEIGA, 1997, p. 91). Esse fato nos apresenta um primeiro indício sobre o tempo histórico da narrativa: Odemar está no início do século XX, em que a prática fotográfica começa a sair daquela circulação restrita às elites como conhecida no século XIX, para a ampliação de sua circulação na forma de semi-profissionais da fotografia (os fotógrafos lambe-lambe), e na do fotógrafo amador. Tais referências também apontam mais uma vez que a narrativa é construída com um personagem que se desloca de sua pequena cidade para ir se situar em um grande centro.

Ainda menino em sua pequena cidade natal, Odemar procura aprender o manejo da máquina fotográfica e para isso tem a ajuda do dr. Hastinfilo, um advogado que também gostava de fotografias.

Saíram à rua, dr. Hastinfilo explicou pacientemente, tirou uma foto de Odemar, Odemar tirou uma dele seguindo as instruções quanto à distância e posição em relação ao sol.

— Agora escolha você. Rua é bom assunto.

Odemar foi escolher. Aquela moça que vem lá de sombrinha aberta, parece a Elza Rocha Loures. Boa escolha, Odemar, mas espere chegar mais perto, senão fica irreconhecível. Aquele cargueiro de lenha? Bom também. Tire duas, de esguelha, uma pouco antes de passar, outra logo depois, vire o filme depressa. Nunca tire contra o sol, o halo estraga. Só a favor, mas cuidado para sua sombra não estragar a foto. Não esqueça também a distância focal, para a imagem não sair borrada, e a abertura do diafragma, para não faltar nem sobrar luz (VEIGA, 1997, p. 94).

Nesse ponto da narrativa, temos a configuração de um espaço: a rua. É nesse espaço que Odemar passa a buscar experiências com a novidade tecnológica. A rua é uma espacialidade pública aberta em que há a exposição inevitável das pessoas e também um espaço comum a elas. Portanto, na rua (espaço público aberto) as pessoas são vistas porque se deixam ver, além de também verem outras pessoas, ou seja, são agentes e pacientes dessa observação comum.

O envelhecimento de Odemar frente a outra limitação da cidade em que habita pede que ele mude para alguma capital para a continuidade de seus estudos, ou, como nos diz Veiga: “[...] sendo a vida um constante arruma-desarruma, Odemar precisou deixar a cidade para continuar os estudos” (p. 96). A opção é fixada em São Paulo, “maior centro industrial da América do Sul”, “cidade do trabalho”, bem recomendada por dona Maria, em contraste com Rio de Janeiro, “a cidade da malandragem e da perdição”(p.96).

Na capital paulista Odemar se hospeda em uma pensão no bairro de Santa Cecília, onde conhece o alemão Erwin Waldteuchel, chamado pelos residentes, da mesma forma que Marie virou Maria, de Ervino Vaidetocha. Vendedor de material fotográfico, acumulava em seu quarto toda sorte de artefatos óticos, “uma confusão de binóculos, lunetas, lentes, projetores portáteis e uma ou outra máquina fotográfica”(p.96), de modo que era chamado de Gabinete do dr. Caligari. A menção a

“esse filme alemão que andou fazendo muito sucesso”(p.96) nos indica de modo complementar que o tempo histórico a narrativa, além de estar no início do século XX, está nos idos da década de 1920.

Na vivência com Ervino, Odemar se habitua com a máquina fotográfica e com a prática fotográfica, experiência marcada pela passagem do uso do termo “máquina fotográfica” para “câmera”: aliás, foi por influência de Ervino que Odemar passou a chamar máquina fotográfica de câmera”. Diz-se habituar no sentido de incorporar hábitos e práticas; antes da vivência com Ervino, a máquina fotográfica tem para Odemar qualquer coisa de misterioso, desconexo e incomum, ao passo que, na “influência” de Ervino, a máquina fotográfica, ou antes, a câmera, perde essa gama de atributos para ser uma tecnologia comum já incorporada na vivência cotidiana. Tanto é que não tem a prioridade garantida em toda a passagem anterior do conto: “Mas nessa altura ele já tinha achado conveniente dar uma moratória à fotografia para olhar em volta e avaliar as opções de estudo que a cidade oferecia” (VEIGA, 1997,p.97).

Além de tudo, é Ervino que faz introduzir no conto o objeto aludido em seu título:

Ervino chegou em casa com uma luneta que era um portento: um tubo telescópico quase da grossura de uma garrafa de guaraná, porém mais comprido. De um lado uma lente pequena, do outro uma maior. Esticando ou encolhendo o tubo, achava-se o foco do objeto que se queria ver (VEIGA, 1997,p. 97).

Assim como no início de sua carreira como fotógrafo amador, Odemar ignorava qualquer questão técnica que ultrapassasse o saber imediatamente prático (“Lá dentro devia ter um mecanismo qualquer que lançava sobre o campo de visão duas linhas cruzadas [...]” p. 97).

Com a luneta Odemar decide confrontar a vista de sua janela:

Via [...] trabalhadores subindo e descendo por uma geringonça que parecia deslizar sozinha pelos andaimes, que coisa mais esquisita, e trabalhadores lá em cima assentado tijolos, chegava a ver gotas de suor nos rostos, e quando um parava para acender um cigarro, via-se a fumacinha que ele soltava pela boca ou pelo nariz. Viu até um tirando o birro e urinando para baixo, e o filete amarelado de urina, uma coisa impressionante (VEIGA,1997,p.97).

Observar a vida alheia passa a ser um hábito na vida de Odemar. Interessante notar que há uma transformação em todo esse processo do personagem: a princípio, ele fazia os registros dos acontecimentos por meio da fotografia. Captava as imagens, os instantes e as circunstâncias vividas pelas pessoas e as “aprisionava” na materialidade do papel fotográfico. Com a luneta, isso se modifica, pois Odemar passa à observação dos instantes cotidianos inserindo-se neles como um olho que tudo capta. Se antes, quando fotógrafo, Odemar se preocupava com foco, luz, enquadramentos, sombras e tudo o mais, agora com a luneta essas preocupações não mais existiam.

Gradualmente, Odemar opta por ignorar os trabalhadores em seus andaimes e seus cadafalsos, a “geringonça que parecia deslizar sozinha”, e até mesmo a rotina familiar diurna, para se concentrar tão somente na observação da vida noturna. No conhecimento de todas aquelas pessoas que pode ver com sua luneta (não são todos os moradores do apartamento, obviamente, “dos mais acima só se via o teto, e dos mais abaixo só os tacos ou tapetes e pés pisando neles”; p. 98), tem particular interesse em uma moça em seu apartamento. Conhece de sua rotina e seus hábitos (“não era muito nova, e de vez em quando recebia visitas”-p.98), com as quais conversava comia e bebia; “às vezes dançavam”, provavelmente com a música de um disco; quase todas as noites sentava-se frente a papéis e livros, ou matéria de trabalho ou de estudo; de qualquer forma, era reconhecido seu esforço.

Fora da tarefa de alegar ou não a procedência da genealogia do sujeito, ou antes, do conceito de sujeito, realizada por Touraine em sua *Crítica da modernidade*, resta-nos evidenciar a observação pontual feita pelo autor sobre a concomitância entre o advento do sujeito na modernidade e a separação, comezinha ao observador hodierno, entre as estanques e impenetráveis, mas fluídas e porosas; as duas esferas existem sempre em tensão:

A vida privada não mais está encerrada no reino do escondido [...]; ela se torna pública na medida em que nossa cultura dá importância tanto à afirmação e à liberdade do sujeito como progresso técnico e econômico e à capacidade de gerir coletivamente mudanças sociais. (p. 237)

O que percebemos no comportamento habitual do personagem é o gosto e o interesse pela vida privada alheia. A luneta, aparato tecnológico da vida moderna, potencializa a capacidade visual (“Quando se focalizava um objeto longe, nossa! A luneta o puxava para o alcance da mão de quem estivesse olhando” – VEIGA, 1997, p.

97). Dessa forma, o que pertencia à esfera íntima passa a ser público com a intromissão do olhar alheio. A princípio, pode isso parecer uma característica dos tempos atuais, entretanto, o que acontece com o personagem põe em foco uma questão a ser discutida:

Uma noite Odemar viu uma cena chocante nesse apartamento. A moça chegou por volta das sete horas, descansou a bolsa e o pacote na mesa. Foi à janela, ficou algum tempo olhando para fora. A luz da sala não deixava ver o rosto. Entrou, sentou-se numa poltrona. Tirou os sapatos, empurrando cada um com o pé, e ficou pensativa, enrolando o cabelo com dois dedos da mão direita. Via-se que estava preocupada ou aborrecida. Problema no trabalho? Notícia ruim da família? Desentendimento com o namorado? A luneta não enxergava o motivo. Passado um tempo, a moça levanta-se e desaparece lá nos fundos. Odemar achou que alguma coisa podia acontecer, e continuou olhando, agora sem a luneta. Estava curioso, e continuou olhando, agora sem a luneta. Estava curioso, e era paciente. Passados uns dez minutos, viu movimento na sala, e voltou à luneta. A moça estava com um vestido preto comprido, penteada, pintada, de colar e pulseiras. As pulseiras brilhavam à luz da sala. Saiu do campo de visão, mas por breve instante. Reapareceu dançando sozinha em ritmo de valsa. Quando o disco acabou, só podia ser disco, ela some de novo e logo volta dançando tango, aquilo de dar um volteio, levantar uma perna com a cabeça atirada para trás, depois uns passos caminhados. Odemar achou que ela dançava bem o tango, dança que ele não tinha esperança de aprender.

Acabado o tango, a moça ficou parada no meio da sala. Abaixou a cabeça, estremeceu. Olhou em volta, foi à mesa, pegou qualquer coisa e jogou longe. Tirou um quadrinho ou fotografia de uma parede e jogou longe. Deitou-se de bruços no sofá, com sapatos, pulseiras e colar e chorou de estremecer.

Odemar fechou a luneta e retirou-se pé-ante-pé da janela, envergonhado e arrependido, jurando nunca mais pedir a luneta a Ervino (VEIGA, 1997, pp. 98-99).

Ao se propor à prática de voyeur, Odemar não equaciona a dimensão de sua interferência (mesmo que desconhecida) na vida das pessoas. Enquanto fotógrafo, o rapaz mantinha certo grau de distanciamento com o que captava. Com a luneta, Odemar percebe que sua observação vai além das imagens captadas. Odemar adentra o espaço da intimidade da moça, participa de suas emoções e se constrange por ser um intruso num momento de particular emoção.

O conto de Veiga parece ter sido escrito nos dias de hoje em que a exposição da vida privada é algo tão comum e banal graças às redes sociais e aos programas no formato de *reality show*, dentre inúmeros outros aspectos.

Poderíamos aqui discorrer longamente sobre a vida privada e a vida pública, mas isso não é o objetivo de nosso trabalho. Parece-nos, apenas, importante colocar que tal

discussão, apesar de muito abrangente, põe em destaque a não existência de uma vida privada cujos limites sejam sempre definidos. A curiosidade sobre a vida alheia é da natureza humana, mas a prática de espiar a janela de outrem não é atitude cordial.

No início da leitura analítica deste conto, fizemos referência às ameaças oriundas da relação com as máquinas modernas pensando justamente no acontecido com Odemar. Acreditamos que esta narrativa expõe a nós a problemática surgida dessa relação, ou seja, por meio da espacialidade da luneta, lançamos um olhar mais detido para a relação homem x objeto: ao usar a luneta para olhar as pessoas e as situações em que estão envolvidas, Odemar estabelece o conflito entre o limite do que é privado e o do que é público. A percepção de ser um invasor do espaço íntimo do outro constrange o rapaz ao ponto de ele não querer mais pegar a luneta.

É possível perceber em outras obras de Veiga, tais como em “A usina atrás do morro”, “A máquina extraviada” e “O galo impertinente”, a preocupação relacionada ao aprimoramento tecnológico e a possível superioridade da máquina. O mesmo não se pode afirmar em relação a *Objetos turbulentos*, pois nesta, os objetos são expostos de maneira a confirmar sua utilidade para o homem. Todavia, acreditamos que Veiga tenha tido o objetivo de alertar acerca dessa relação. É o que podemos comprovar com “Luneta”: o objeto é interessante na medida em que auxilia o homem a potencializar suas forças naturais, mas passa ser turbulento quando instala o conflito ao ultrapassar sua funcionalidade. Foi justamente isso o que aconteceu com Odemar ao invadir a intimidade da moça.

Vale considerar também que é bem peculiar à época atual o desejo do olhar decorrente “dos processos de renovação tecnológica e da modificação social” (GIL, 2007, p.43). A estudiosa Isabel Capelo Gil em seu trabalho *Terrores modernos* (2007) discorre sobre a necessidade humana moderna de se apropriar das imagens ópticas surgidas na cidade e na noite (a partir de uma leitura da obra de Poe) sob duas propostas nas quais nos interessa a figura do voyeur. Este é caracterizado como um “espectador que se esconde, que não suporta ver-se a olhar, que usa a visão como forma de apropriação de um real ao qual, enquanto sujeito autônomo, nunca ascenderá”(GIL, 2007, p.48). O voyeur dispensa, portanto, o contato direto com o outro. O que vemos nesta narrativa de Veiga é o posicionamento de Odemar muito próximo à concepção do sujeito voyeur “produzido pelas tecnologias de visão da modernidade” (GIL, 2007, p.49), já que o rapaz olha por sua luneta e não quer ser visto, tampouco se imiscui no que vê.

CAPÍTULO II

AS PALAVRAS E OS OBJETOS

A escrita não é um veículo para se chegar a uma essência.
A escrita é a viagem, a descoberta de outras dimensões e
mistérios que estão para além das aparências.

Mia Couto

Maurice Blanchot, em sua obra *O espaço literário*, considera que a obra – a obra de arte, a obra literária – não é acabada nem inacabada: ela é (1987, p. 12) e acrescenta que o sentimento de término ou não cabe somente ao escritor que decidirá por um eu por outro a partir da relação que estabelece com sua criação. Ora, o que faz então esse artista literário?

— Psiu, não digas nada. As palavras emocionadas saem da boca depressa demais e costumam terminar dizendo coisas que não são totalmente verdadeiras. E devemos ser respeitosos com as palavras, porque elas são a vasilha que nos dá a forma.[...] É a palavra que nos faz humanos, que nos diferencia dos outros animais. A alma está na boca. Mas, para nossa desgraça, os humanos já não respeitam o que dizem. [...] as palavras não devem se como mel, pegajosas e espessas, doces armadilhas para moscas incautas, e sim como cristais transparentes e puros que permitam contemplar o mundo através delas. (MONTERO, 2006, p. 119)

O escritor, ao projetar as palavras, no espaço discursivo literário, apresenta-nos a possibilidade de significar nossa relação com nós mesmos e com o mundo. As palavras nomeiam o mundo à nossa volta e nos dão identidade. A escrita e a leitura são duas atividades complementares e necessárias aos grupos sociais letrados que as fazem por diversos e distintos motivos. É justamente o trabalho com a palavra nessas duas atividades que centralizam o tema de três contos do nosso estudo: “Manuscrito perdido”, “Cantilever” e “Caderno de endereços”.

O conto é um espaço dentre tantos em que as palavras podem ser contempladas em suas “mil faces secretas sob a face neutra” (ANDRADE, 1998, p. 185). É o espaço onde “o contista é um pescador de momentos singulares cheios de significação. Inventar, de novo: descobrir o que os outros não souberam ver com tanta clareza, não souberam sentir com tanta força” (BOSI, 1995, p. 9).

1. *Manuscrito perdido*

Um texto só existe se houver um leitor para lhe dar significado.
Roger Chatier

Em “Manuscrito perdido”, o leitor é transportado para o universo do conto de maneira prosaica e vê o narrador divagar sobre a memória humana e sobre algumas perdas inusitadas:

Parece que o ser humano nasce para perder objetos mal aprende a pegá-los. Daí a popularidade de São Longuinho, achador de coisas perdidas. E não só objetos as pessoas se dedicam a perder. Em 1920 o filho de um magnata boliviano do estanho perdeu um *Rolls-Royce* novinho em Epsom Downs, onde tinha ido assistir ao *Derby* do ano. Meses depois foi informado de que o carro estava em Auckland, na Nova Zelândia, levado por engano por um apicultor também aficionado de corridas; mas achou muito longe para ir buscá-lo, e deixou pra lá – já tinha comprado outro. E a milionária americana Glória Berringbaugham, numa viagem no *Queen Mary I* em 1927, perdeu o marido, um lorde inglês, entre Southampton e Vancouver, e nunca mais soube dele (VEIGA, 1997, p.41).

Interessante notar que o narrador cita duas perdas incomuns: a do automóvel, ou melhor dizendo, um *Rolls-Royce*, e a de um marido. Aquele não é um objeto pequeno de fácil esquecimento num canto qualquer, nada mais é que um grande carro de luxo caríssimo; e este, uma pessoa, um ser humano. Ora, percebe-se aqui a intenção da crítica veigueana em dois sentidos: o carro é um bem de consumo extremamente desejado pelas pessoas, tanto que a indústria automobilística foi a primeira a receber incentivo para seu desenvolvimento no século XX; quem o perdeu foi um filho magnata que, portanto, teria condições financeiras para repor tal perda. O marido perdido era de uma milionária americana. Parece que, nos dois casos, Veiga deixa implícita a ideia de nivelamento entre objeto e ser humano. Expliquemos melhor: o perdedor e a perdedora podem reparar tais perdas por conta do dinheiro que possuem. Ambos representam, metonicamente, a parte num todo materialista e capitalista em que carro e ser humano tem mesmo (ou nenhum) valor.

A seguir, num exercício metalinguístico a respeito do trabalho do escritor, o narrador antecipa a reflexão que percorrerá o texto: “... no qual pôs o melhor de sua

capacidade e também o pior de suas angústias e de sua inquietação criadora...” (VEIGA, 1997, pp. 41-42).

O narrador se mostra irônico desde o começo da narrativa e tal posicionamento é ainda mais visível quando cita os nomes dos dois livros de sucesso do personagem *Não convide fantasma para jantar* e *O Elefante que não sabia voar*. Também cita o nome de um escritor real J. L. Borges; intertextualidade essa que se repetirá neste e em outros textos da obra em estudo. Borges teria elogiado o bom desempenho literário do personagem numa (irônica) obra intitulada *Livros que eu nunca escreveria*.

“Manuscrito perdido” apresenta como mote ficcional o episódio da perda de um original literário. Tal objeto será analisado a partir da perspectiva espacial, ou seja, objeto e espaço serão uma unidade de reflexão a respeito, além de sua espacialidade, da memória e da identidade.

Júlio Pimentel Pinto (1998) começa seu trabalho sobre Borges com uma poesia do escritor argentino que tematiza brilhantemente a memória:

Everness: só uma coisa há. É o esquecimento./ Deus, que salva o metal, salva a escória/ E cifra na sua profética memória / as luas que serão e que hão sido. / Já tudo está. Os mil reflexos, / Que entre os dois crepúsculos do dia / Teu rosto foi deixando nos espelhos / e os que irá deixando ainda. E tudo é uma parte do diverso / Cristal dessa memória, o / universo; / Não têm fim seus árduos corredores / E as portas se fecham a teu passo, / Só do outro lado do ocaso / Verás os Arquétipos e Esplendores.

Ela figura como um cristal constituído de milhares de reflexos que se projetam nos espelhos ao encontrar o rosto no crepúsculo dos dias. A memória, assim, tem caráter especular porque forma imagens a partir de uma imagem inicial, tem caráter histórico porque nasce do tempo e materializa-se no encontro do ser (rosto) com o tempo (crepúsculo dos dias).

A memória é um assunto complexo, fértil e frágil que, a princípio, pode ser entendida como um conjunto de funções psíquicas que possibilita ao homem a volta a informações passadas. Estudar a memória é estudar ciências diversas, tais como a psicologia, a psicofisiologia, a neurofisiologia, dentre outras. Sendo assim, nosso estudo não tem a pretensão de adentrar profundamente em tal questão, mas apenas fazer um exercício de análise, amparado em embasamentos teóricos.

A memória do personagem Narciso o deixou desconstruído já que não conseguia lembrar toda a história perdida e, consequentemente, sua identidade de escritor estava ameaçada, pois:

A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia. (LE GOFF, 1994, p. 476)

A identidade do escritor Narciso passa, então, a estar diretamente ligada ao manuscrito perdido, uma vez que

tentou escrever outro conto, mas o assunto e a história daquele interferiam, e ele teve que desistir. O conto perdido não o largava. Nem de dia nem de noite. A mulher, professora de antropologia, que nada ou muito pouco tem a ver com literatura, quis ajudar o marido a sair do emaranhado e sugeriu que ele aproveitasse o acontecido e escrevesse um conto sobre um escritor que perdeu os originais de uma obra, e o que isso significou para ele como escritor e como pessoa (VEIGA, 1997, p. 44).

O espaço geográfico em que se desenvolve a história é representado pela cidade na qual mora o escritor e também pela cidade para qual ele vai a fim de visitar a mãe acidentada. A perda do manuscrito se dá justamente no espaço percorrido entre as duas cidades, que se configuram como lugares de grande concentração e circulação de pessoas envolvidas nos agitados e inúmeros afazeres do dia a dia, portanto, sem tempo e disposição para perceber o objeto perdido de um escritor.

Quando se dá conta do desastre no qual se envolvera, Narciso se desespera e o narrador considera a impossibilidade de reescrita porque a memória do escritor não era “nenhuma maravilha” e o momento no qual o texto fora escrito já fazia parte do passado.

Lembrar o que constituía aquele espaço discursivo perdido era como uma necessidade vital para o escritor, que o considerava o melhor de sua carreira. Interessante notar que o julgamento feito pelo personagem em relação à sua obra opõe-se à ideia expressa pelo já citado título da obra do escritor argentino Borges: *livros que eu nunca escreveria*. O texto perdido de Narciso só era conhecido por ele mesmo, ninguém o havia lido. Dessa forma, o escrito não poderia ser considerado uma obra já que só

é obra quando através dela se pronuncia, na violência de um começo que lhe é próprio, a palavra ser, evento que se concretiza quando a obra é intimidade de alguém que a escreve e de alguém que a lê (BLANCHOT, 1987, p. 13).

Além disso, um “leitor sagaz e consciencioso” poderia salvar o personagem caso achasse o conto e lhe desse o reconhecimento pelo qual Narciso esperava.

Segundo Maurice Blanchot (1987), uma obra é infinita para o artista, uma vez que ele desenvolve nela o domínio do espírito. Por outro lado, ela pode ser finita para os operadores sociais (editor, experiências financeiras, tarefas sociais). Assim aconteceu com Narciso, que finalizou sua obra para apresentá-la numa bienal. Mas será que para ele, enquanto escritor, antena da raça, a obra teria se esgotado na manifestação de suas inquietações?

O conto perdido de Narciso configura-se como um espaço perturbador, logo turbulento, para o personagem, que não consegue reescrevê-lo tampouco esquecer sua existência.

Ora, podemos ver, portanto, como o espaço do conto perdido desencadeia no personagem uma sensação desagradável que se irradiará no leitor, criando o que Filipe Furtado (1980) considera como ambiguidade e que, conseqüentemente, suscitará a reflexão acerca do espaço da escrita.

O fato de não mais conseguir escrever outros textos depois da perda põe em evidência a dificuldade do personagem em encontrar um espaço em que pudesse manifestar-se, pois

quando escrever é entregar-se ao interminável, o escritor que aceita sustentar-lhe a essência perde o poder de dizer “Eu”. Perde então o poder de fazer dizer “Eu” a outros que não ele. Tampouco pode dar vida a personagens cuja liberdade seria garantida por sua força criadora. A ideia de personagem, como a forma tradicional do romance, nada mais é do que um dos compromissos pelos quais o escritor, arrastado para fora de si pela literatura em busca de sua essência, tenta salvar suas relações com o mundo e consigo mesmo (BLANCHOT, 1987, p. 17).

A literatura, no conto em estudo, é representada pelo objeto perdido que, conseqüentemente, é o espaço de afirmação da identidade do escritor. Por isso, Narciso busca refúgio e consolo em outros espaços literários que também representam o interminável e a possibilidade de manifestação do espírito. Espírito esse que aqui é

entendido como expressão da capacidade do ser humano de viver sem limites, de significar os valores e a visão de mundo.

As sutilezas, as sinalizações disfarçadas e as variações de ritmo do conto perdido podem ser percebidas no texto em estudo, pois destacam a maneira, talvez assim e assim, já antecipada na epígrafe, que Veiga propõe para perceber a incômoda presença do inacabado onde

[...] um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; [que] só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo (CANDIDO, 2006, p74).

Complementamos o dizer de Candido acreditando que o tempo é um aspecto da nossa consciência sem uma significação física, mas condicionado ao espaço que, no nosso estudo, não se mostra apenas em sua esfera geográfica, mas também na social, literária e ideológica.

Em “Manuscrito perdido”, o espaço é lançado à condição de protagonista (devido a sua importância), evidenciando tamanha significação para o que acreditamos ser o elemento de relevo no enredo em questão: o olhar da literatura para si mesma. Em outras palavras, deparamos aqui com um exercício surpreendente do fazer literário do escritor no espaço da ficção. É como se ele pudesse exteriorizar, por meio da personagem, os desejos, as angústias, os valores, os traumas, as experiências de si e dos outros naquele espaço carregado de uma suposta e aparente isenção. Para Narciso, o perdido espaço da escrita, enquanto só seu, traduzia o que ele, só ele, acreditava. Entretanto, tudo muda quando seu conto é recuperado inesperadamente

— Senhor Narciso Sincorá?

— Ele.

— Até que enfim.

— Como?

— Até que enfim consigo alcançá-lo. Seguinte. O senhor é autor de um negócio chamado “Coelhos não Jantam Fora aos Sábados?”

Narciso levou um choque duplo. Primeiro o “negócio”, depois o título do conto, que só ele e a mulher conheciam.

— Está aí?

— Ahn. Estou.

— Pois é. Veio parar na minha mão faz uns três anos. Peguei no balcão da Vasp em Salvador, junto com jornais e revistas que eu trazia. Só vi quando já estava no avião. Trouxe para casa, e tempos depois dei uma olhada quando limpava a mesa de papéis velhos. Quase foi pro lixo. No meio das folhas achei um envelope aberto, com convite para lançamento de um livro. Procurei Sincorá na lista de telefone, não tem nenhum Narciso, só firmas. Fui deixando novas diligências para depois e aquilo ali na mesa me incomodando. Um dia desses eu ia jogar fora mesmo, minha mulher não deixou, disse coitado do rapaz, não faça isso, deve estar fazendo falta a ele. Ela é muito diligente, pediu informação com base no endereço. Andei muito ocupado esses dias, só agora achei um tempinho. Então é seu mesmo? (VEIGA, 1997, p. 45-6)

Na cena, percebemos a ênfase ao surpreendente achamento do texto perdido e também ao tratamento, “negócio”, dispensado ao objeto por quem o encontrou e o leu. A partir daí, a caracterização do espaço se transfigura porque se antes ele era considerado uma obra de arte, o melhor da carreira de Narciso, agora passa a ser espaço de perturbação, de turbulência. Ao recuperar o texto no qual depositara tantas expectativas, Narciso se vê diante da participação do leitor já que “o autor / produtor perdido a aura da *fonte única do sentido*, cede espaço às posições, preenchimentos, interrogações, negações e rasuras do leitor face ao texto” (GAMA-KHALIL, 2001, p.175).

Narciso tem assim de volta em suas mãos aquele objeto que, a princípio, trouxe-lhe grande prazer e, que, com seu sumiço, foi causa de angústia, tristeza e até anulação do espaço-identidade do escritor.

Ao recuperar seu manuscrito, o escritor sentiu-se feliz e, ao mesmo tempo, bem receoso. Narciso não teve coragem de lê-lo:

Narciso foi para o escritório e fez várias tentativas de ler o conto cuja perda o deixara desarrumado durante três anos, finalmente recuperado por milagre de São Longuinho, só podia ser. Mas não conseguiu ir além de um exame minucioso da pasta e de um folhear nervoso das laudas, o que pelo menos serviu para ele ajuizar o Sr. Veridiano como pessoa cuidadosa (...) (VEIGA, 1997, p. 49)

Narciso não conseguia ler o manuscrito outrora perdido, mas nem ele sabia explicar o porquê daquilo. Entra aqui a possibilidade do medo do enfrentamento causado pelo juízo de valor do homem que achara o conto perdido. O escritor havia entrado em contato com um julgamento que não esperava: a história tão bem elaborada foi chamada de complicada.

Podemos, então, pensar o manuscrito perdido, primeiramente, como um espaço utópico, e, posteriormente, como um espaço de incômodo, ou um espaço heterotópico. Expliquemos mais claramente: quando o conto era só seu, Narciso o via como (vamos aqui nos apropriar das ideias foucaultianas) um espaço consolador, de conforto, de tranquilidade. O espaço utópico simboliza “o desejo de sociedade aperfeiçoada”, segundo Foucault. Ao ter o conto recuperado, lido e avaliado por Veridiano, o texto passa a ser um espaço de inquietação, de desconcerto, de turbulência, ou seja, um espaço heterotópico que, segundo Foucault (2001, p. 418) “tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si incompatíveis.” O espaço de Narciso era oposto ao que Veridiano encontrou.

Além disso, voltando à dificuldade de Narciso em ler o manuscrito recuperado, é possível notarmos que tal fato está diretamente ligado a uma noção insólita, já que o texto do personagem o apavorava como um ser sobrenatural, monstruoso; apesar da cotidiana apreensão humana em relação ao julgamento alheio na nossa realidade imediata.

O final do conto metaficcional de Veiga remete-nos à reflexão acerca da escrita como espaço de representação, de memória-identidade e de recepção. A obra literária é um espaço infinito, inacabado, inumerável, um *entre-lugar* em que ela

só pode viver se se propõe a objetivos desmesurados, até mesmo para além de suas possibilidades de realização. Só se poetas e escritores se lançarem a empresas que ninguém mais ousaria imaginar é que a literatura continuará a ter uma função. No momento em que a ciência desconfia das explicações gerais e das soluções que não sejam setoriais e especialistas, o grande desafio para a literatura é o de saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão plurilinguística e multifacetada do mundo (CALVINO, 1988, p. 127).

A sugestão final da mulher do protagonista veiguiano está diretamente relacionada ao ritual citado por Baez na *História universal da destruição dos livros*

Borges, em *O congresso*, conto incluído em *O livro de areia* (1975), fez um de seus personagens dizer: “A cada tantos séculos há que se queimar a biblioteca de Alexandria [...] “É disso que se trata: queimar o passado é renovar o presente (BAEZ, 2006, p. 27)

E assim conclui a mulher de Narciso:

Mas antes você mesmo pega a porcaria do seu conto, aquele negócio, como disse o Veridiano, rasga e joga na lixeira. Fica como se nunca tivesse sido escrito. Ou pensa que tudo que Maupassant escreveu era cinco estrelas? O que não era não existe, porque ele jogou fora. Faça como ele, e agradeça ao Veridiano por ter lhe chamado à realidade. Vamos ao banho. (VEIGA, 1997, p. 52)

Trazer Narciso à realidade seria como devolver a ele a capacidade humana de narrar, de conceber sua história, sua memória. Sem o leitor Veridiano, Narciso estava entregue à solidão de seus escritos, não existiria a recepção tão cara à existência dos espaços diegéticos e sua memória, consequentemente, sua identidade ficaria perdida num espaço qualquer.

Todo o conto gira em torno da questão espacial da escrita literária que, para nós, é uma viagem na qual é possível organizar a experiência social, queimando o passado e renovando o presente. Talvez seja esse um dos sentidos do texto de Veiga.

2. *Cantilever*

Para a maioria de nós, a vida real é a vida que não vivemos.
Oscar Wilde

O homem se diferencia dos outros animais por motivos diversos, porém a capacidade de uso da linguagem verbal é um que se destaca, seja para a interlocução entre seus pares, seja para a reflexão sobre nós mesmos e sobre o mundo à nossa volta. Destarte, a linguagem pode ter um fim artístico, pragmático ou estrutural. Neste nosso estudo ela é posta em evidência para pensarmos nossa condição humana, pois acreditamos que

[p]ara sermos capazes de ler sentimentos humanos descritos em linguagem humana precisamos ler como seres humanos – e fazê-lo plenamente. [...]

Lemos Shakespeare, Dante, Chaucer, Cervantes, Dickens, Proust e seus companheiros porque nos enriquecem a vida. Na prática, tais escritores tornaram-se a Bênção, no sentido primeiro conferido por Javé, “mais vida em um tempo sem limites”. Lemos, intensamente, por várias razões, a maioria das quais conhecidas: porque, na vida real, não temos condições de “conhecer” tantas pessoas, com tanta intimidade; porque precisamos nos conhecer melhor; porque necessitamos de conhecimento, não apenas de terceiros e de nós mesmos, mas das coisas da vida. Contudo, o motivo mais marcante, mais autêntico, que nos leva a ler, com seriedade, o cânone tradicional (hoje em dia tão desrespeitado), é a busca de um sofrido prazer. [...] Exorto o leitor a procurar algo que lhe diga respeito e que possa servir

de base à avaliação, à reflexão. Leia plenamente, não para acreditar, nem para concordar, tampouco para refutar, mas para buscar empatia com a natureza que escreve e lê (BLOOM, 2001, pp. 24-25).

A palavra, portanto, é o espaço no qual podemos “ler como seres humanos” e consequentemente saber um pouco mais “de nós mesmos e das coisas da vida”.

Neste conto trabalhado, “*Cantilever*”, a palavra é o centro difusor de toda a diegese literária. Vale a pena ressaltar que tal conto é o único entre os onze de toda a obra no qual o objeto turbulento não figura no conjunto de bens de consumo de nossa sociedade materialista. Todavia, isso não diminui em nada sua importância, pelo contrário, a palavra traz em si uma carga de grande potência e poder. “Esse objeto em que se inscreve o poder, desde toda eternidade humana, é: a linguagem – ou para ser mais preciso, sua expressão obrigatória: a língua” (BARTHES, 2007, p. 12).

Em “*Cantilever*”, Veiga põe em evidência o trabalho de todo escritor que é o trabalho com a linguagem porque

Transformar o mundo é transformar a linguagem, combater suas escleroses e resistir a seus acomodamentos. Combater os estereótipos é, pois, uma tarefa essencial, porque neles, sob o manto da naturalidade, a ideologia é veiculada, a inconsciência dos seus falantes com relação a suas verdadeiras condições de fala (de vida) é perpetuada (PERRONE-MOISÉS In BARTHES, 2007, p. 57-58).

Isso nos é apresentado na narrativa de maneira leve e sutil: um garoto muito curioso gostava de explorar palavras e o fazia

Sempre que via e ouvia uma palavra desconhecida, antes de ir ao dicionário a revolvía na cabeça se estava no meio de outras pessoas, como um gatinho que pegou um inseto e passa longo tempo esquecido do mundo revirando-o, jogando-o para cima, deitando-se sobre ele, até ele parar de se mexer; se estava sozinho, repetia a palavra em vários compassos, conversava com ela, como se provocando para ver se ela se abria e se revelava. Conforme as respostas, as sugestões que julgava receber, atribuía à palavra um ou mais sentidos; e só então ia conferir no dicionário, como quem confere um bilhete de loteria. E frequentemente se decepcionava também (VEIGA, 1997, p. 83).

O menino também gostava de inventar palavras

Parabonzio ele inventou para qualificar ferramentas, objetos grandes ou superfícies planas ligeiramente arredondadas nas margens. Tábua de passar, por exemplo, era um utensílio parabonzio. Mas como

substantivo designava pessoa de ideias planas, sem arestas, do tipo Maria vai com as outras. Futelário era qualquer objeto esguio que se usa em posição vertical, como poste, abajur em pé, suporte para plantas suspensas. E também pessoas magras, altas e de cabeça grande. Bembástico era tudo o que é escancaradamente bom, fosse comida, roupa, professora, música, livro, filme (VEIGA, 1997, p. 84).

Nesse ponto da narrativa, acreditamos na referência implícita de Veiga ao amigo Guimarães Rosa. Os dois escritores conviveram por muito tempo e a amizade serviu para a troca intensa de experiências como afirmou o escritor goiano¹.

A referência roseana baseia-se na característica do escritor mineiro em trabalhar a linguagem a ponto de ser ela considerada uma língua, de acordo com a crítica especializada.

O menino da narrativa em questão pode ser a representação do escritor goiano ou do mineiro quando os associamos ao gosto pela leitura

E — claro — gostava de ler. Não esses livrinhos de historinhas para crianças escritos por pessoas que acham que toda criança é um ser irremediavelmente retardado. Lia os livros do pai, que era advogado mas também não se limitava à leitura de tratados de direito, códigos, jurisprudência e acórdãos. Na biblioteca dele tinha Camilo, Eça, Machado, Viera, Gregório de Matos, O *Gil Blas* de Lesage na caprichada tradução de Júlio César Machado; clássicos franceses, ingleses e russos. Tudo isso o menino lia quando não estava estudando nem brincando, e nada indicava que o fizesse para impressionar as pessoas. Quando leu o *Gil Blas* pela primeira vez soltou gargalhadas alarmantes. Durante algum tempo se divertiu e divertiu a família com a figura do dr. Sangrado, médico e professor de medicina que tratava qualquer doença com sangria e potes e mais potes de água morna, por achar que o sangue não é necessário ao organismo. Como era inevitável, o doente morria. Mas Sangrado não se abalava, e explicava o motivo: a sangria foi pouca e a água morna também (VEIGA, 1997, pp. 84-85).

¹ O Rosa foi lá no meu escritório, viu os meus livros, pegou um, pegou outro, perguntou, sentou, começamos a conversar..., e daí partiu a amizade que tivemos até a morte dele. A gente estabeleceu um regime: um domingo eu e minha mulher íamos até à casa dele – almoçávamos e ficávamos até a noite – e na semana seguinte eles vinham à nossa casa. Foi assim por muitos anos. Eu acompanhei a composição do Corpo de baile inteirinha. Ele lia pra gente. As nossas mulheres choraram muito com a história do menino que teve gangrena no pé e ia morrer. A mãe se lamentando: “Coitadinho, olha o pezinho dele”. Quando eu vi, as duas mulheres estavam em pranto. Acho que é no “Miguelim”. O Rosa também era muito espírito de porco, provocador, adora discutir. Um dia ele tomava a defesa do Getúlio Vargas, de quem nunca gostei. Era terrível, eu protestava. Passado algum tempo, ao me ouvir dizer que o Getúlio, apesar de tudo, havia criado leis e dispositivos que, é preciso reconhecer, ajudavam muito o trabalhador, ele retrucava: “Que Getúlio nada, Getúlio é um safado e tal...”, esquecendo o que ele mesmo havia dito anteriormente. (risos)

Interessante notar que o menino buscava a espacialidade da palavra por vontade própria e por prazer. As leituras (ou os autores) citadas indicam a referência não só por literatura brasileira, mas também estrangeira. A afirmação “Quando leu o Gil Blás pela primeira vez soltou gargalhadas alarmantes” (VEIGA, 1997, p. 15) indica o gosto pela palavra incitadora de reflexões, da palavra com poder para a possibilidade de saída do labirinto existencial humano, já que ela é fonte de sentidos diversos e de questionamentos históricos, sociais, filosóficos, políticos, éticos e humanos. A palavra literária é a lente de olhar crítico para o mundo circundante:

Quem sabe se o escritor de ficção não é um esconjurador, um mágico, um bruxo que tem o dom de trazer para a claridade do dia, em forma de livro, os diabinhos que se infiltram em sua mente e ficam lá tirando-lhe o sossego (VEIGA, 1985).

No conto em estudo, os diabinhos são representados pela palavra cantilever que “descobriu o menino, brotou em sua cabeça e grudou” na manhã de um dia comum.

Mais uma vez o narrador apresenta sua história de maneira próxima da fala cotidiana de modo que o leitor se perceba num universo familiar. Todavia, ele (leitor) não deve ser ingênuo a ponto de não abstrair o sentido da narrativa, pois

As histórias de José J. Veiga, sejam quais forem os gêneros que pratique, enredam, intrigam, envolvem o leitor em embaraçantes lios, em enleios perturbadores. Daí a necessidade – urgente – de descobri-lhes o significado, de compreender-lhes a mensagem, de desvendar-lhes os símbolos. Provocativo, instigante, José J. Veiga impõe, suave e mansamente, esse exercício mental, por onde principia a fruição de raro prazer estético (BRITO *apud* SOUZA, 1987, p.8).

Isso é comprovado pelo comportamento do menino Tibério, que poderia ter procurado o caminho sugerido pela mãe: descobrir no dicionário o significado da palavra que o perseguia, mas como explicou o pai: “Primeiro ele quer deduzir. Descobrir. Depois é que vai conferir no dicionário para ver se acertou” (VEIGA, 1997, p.86-87).

Ora, o que percebemos aqui é que, para Veiga, a palavra não é usada como instrumento de força ou de opressão, mas sim com significante de liberdade do imaginário humano em contraposição com opressões circundantes. Tampouco será a palavra a expressão de uma verdade absoluta. No dicionário

[a] língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista, ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer (BARTHES, 2007, p. 14).

Já Tibério, que como

[n]ós, que não somos nem cavaleiros da fé nem super-homens, só resta, por assim dizer, trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: *literatura* (BARTHES, 2007, p.16)

Essa trapaça permite a libertação do poder e leva o homem a espaços cujos limites são as emoções e as reflexões numa realidade artística e subjetiva.

A produção literária veiguiana representa a ideologia de um escritor voltado à exposição e à problematização das questões humanas; suas obras expõem, dentre muitos e variados temas, a violência das distintas formas de poder. Em “Cantilever”, Veiga mostra a face dupla desta característica humana: a linguagem pode ser opressiva, mas também pode ser libertária, “pois se eleva ficcionalmente como produto do imaginário, como criação de um universo mítico próprio, pessoal, subjetivo” (SOUZA, 1987, p. 47). Dessa forma, a palavra é posta em evidência dentro dos limites do espaço literário porque é nele que a transitividade entre o real e a fantasia, ou o sonho(ou o devaneio), ou a imaginação é possível.

Os espaços literários de Veiga quase sempre privilegiaram a infância, e as crianças figuram como elementos centrais de histórias construídas sobre diversos temas. Neste conto em estudo, mais uma vez o menino protagoniza no mundo dos adultos. A propósito, esta narrativa é a única (dentre as onze deste trabalho) em que a relação objeto/personagem se dá com uma criança.

É também, ao nosso ver, a diegese mais leve, mais sutil, pois o objeto não representa uma ameaça como nos outros contos. A palavra inquieta o menino sem desestabilizá-lo, pelo contrário, ela o perseguia permitindo que ele viajasse pelo espaço da imaginação:

Fechou os olhos, e finalmente começou a ver. Num ponto completamente virgem da floresta amazônica onde nunca bate sol devido à espessura da massa verde, ele viu surgir e abrir-se uma flor enorme na ponta de um talo único de vários metros de altura. Nada a

ver com girassol, que comparado com ela não passa de triste cravo-de-defunto. Era bem maior, e em vez de imitar o sol, era um sol em si, que iluminou e aqueceu grande extensão da floresta. Logo Tibério ouviu o tropel, rugidos, berros, gritos de animais que vinham ver a flor e aproveitar o calor dela, até cobras enormes apareceram. Formaram vários círculos concêntricos em volta. Todos os animais que tinham voz uivavam o mesmo uivo, que soava Cantilever. Depois de algum tempo a flor foi se fechando devagar, a escuridão voltando aos poucos. Quando se fechou completamente, o talo foi entrando de novo no chão até desaparecer. Os animais fizeram fila, e um a um chegavam ao lugar onde a flor havia se afundado, e urinavam. Isso era para ela poder reaparecer de novo passados mil anos, e os descendentes deles, se ainda existissem, se aquecerem por um instante ao sol que brotava do chão e cujos calor e visão os sustentariam enquanto vivessem (VEIGA, 1997, p. 88).

Nesse ponto da narrativa a fronteira entre o real e o sonho é muito tênue: ao fechar os olhos, o menino vive experiências sinestésicas - “iluminou, aqueceu, ouviu” – e poéticas. Os elementos narrativos formam uma gradação de expectativa no leitor e molduram um quadro colorido, lírico, dinâmico e de grande contemplação que remete a outras duas narrativas veiguianas: o baile dos “Cavalinhos de Platiplanto”:

damas de chapéus de plumas, senhores de cartola e botina de pelica, meninas de golinhas de revirão, meninas de fita no cabelo e vestidinhos engomados... De repente a assistência inteira soltou uma exclamação de surpresa, como se tivesse ensaiado antes... Do meio das árvores iam aparecendo cavalinhos de todas as cores, pouco maiores do que um bezerro pequeno, vinham empinadinhos marchando, de vez em quando olhavam uns para os outros como para comentar a linda figura que estavam fazendo. Quando chegavam à beira da piscina estacaram todos ao mesmo tempo como soldados na parada. Depois um deles, um vermelhinho, empinou-se, rinchou e começou um teste dançado, que os outros imitaram, parando de vez em quando para fazer mesuras à assistência. O trote foi aumentando, e daí a pouco a gente só via um risco colorido e ouvia um zumbido como de zorra. Isso durou algum tempo, eu até pensei que os cavalinhos tinham se sumido no ar para sempre, quando então o zumbido foi morrendo, as cores foram se separando, até os bichinhos aparecerem de novo. O banho foi outro espetáculo que ninguém enjoava de ver. Os cavalinhos pulavam na água de ponta, de costas, davam cambalhotas, mergulhavam, deitavam-se de costas e esguichavam água pelas ventas fazendo repuxo (VEIGA, 1959, p. 34-35).

e o pegar vagalumes do conto “Na estrada do Amanhecer”

ele tinha andado correndo atrás de vaga-lumes no vassoural em frente a casa, lanhou as pernas mas conseguiu pegar um e prender numa

caixa de fósforo. Na cama de noite ele olhava a caixa e via quando o vaga-lume estava de luz ligada. Quando viu que ia dormir ele pôs a caixa no chão para não rolar por cima dela e esbandalhar o vaga-lume, mas perto da mão para poder apanhar caso acordasse no meio da noite. Sem mais nem menos ele achou que um só era pouco e saiu para apanhar mais, agora era fácil bastava fechar a mão a esmo para pegar uma porção de cada vez, num instante ele encheu uma gamela meiazinha.

Ele ia levar a gamela para dentro de casa com a ideia de arranjar bastante linha e pendurar todos eles nos caibros da varanda, depois acordar a mãe para ela ver a casa iluminada com aquelas lanterninhas, invenção dele: mas caiu na asneira de deixar a gamela do lado de fora enquanto procurava a linha, e quando voltou um bezerro tinha comido todos os vaga-lumes... parecia um balão cheio de luzinhas que acendiam e apagavam desencontrados... e saiu de perto, levando aquele clarão azulado pelo chão, como se fosse uma sombra clara, saltou o rego, prateando a água na passagem, e sumiu numas moitas de cana: mas mesmo escondido o claro bojudo estava lá nas moitas, denunciando (VEIGA, 1959, p. 114).

Nos três contos, as crianças criam um espaço paralelo e análogo ao espaço circundante, transitam entre eles e levam o leitor junto, sem que para isso seja necessário uma delimitação específica ou um procedimento narrativo elaborado; tudo flui naturalmente: “Fechou os olhos, e finalmente começou a ver” (VEIGA, 1997, p. 88). O processo todo começa corriqueira, familiar e cotidianamente no plano da realidade e desemboca no da imaginação.

Não vamos aqui teorizar sobre o imaginário, apenas apontar um olhar (ainda imaturo) sobre o assunto. Trindade e Laplatini (1996) consideram a imaginação como o que não existe, um mundo diverso ao real concreto. Seria a produção de devaneios, de imagens que explicam e possibilitam a fuga ao cotidiano. Ainda de acordo com esses estudiosos, a necessidade de entendimento da realidade está ligada ao desejo de superá-la e isso pode se dar, dentre outras maneiras, pela imaginação, já que é possível chegar ao real e vislumbrá-lo antes de ele se constituir real. O universo infantil não é escolhido a esmo pelo escritor goiano, já que nele não é necessário seguir as regras da lógica adulta e tampouco os adultos nele estariam para pôr em xeque a capacidade e a possibilidade do sonho e da imaginação infantil.

A propósito, o espaço da razão adulta (em “Cantilever”) é representado pelas falas do irmão debochado Álvaro

O irmão, se pudesse escolher, teria optado por nascer em outra família, e vivia soltando piadas contra ele. Mas não sendo supranormal, as piadas caíam estalando como panquecas, e os pais

piadosamente fingiam que eram surdos. Paciência. Não se pode ter dois supranormais numa mesma família.

[...] — Lá vem ele com suas palavras inventadas — disse Álvaro com a boca cheia de pão com manteiga. — Muita gente começou assim, e foi parar naquele prédio que tem na Urca. Como é mesmo o nome? Pinel?

— Não estou dizendo? — insistiu Álvaro. — Ainda bem que o Pinel não é lá no Engenho de Dentro. Fica aqui perto. Facilita as visitas (VEIGA, 1997, pp. 84-86-87).

Apesar de também criança, Álvaro não transitava nas espacialidades poéticas infantis que desencadeavam as experiências vividas por Tibério (e também as outras crianças de Veiga), pois suas intromissões debochadas resvalam nas preocupações práticas dos adultos bem distantes da sensibilidade pueril necessária para tal.

A entrada no espaço imaginado por Tibério é representada por um espaço geográfico real, concreto e mapeado: a floresta amazônica. Ela é a passagem entre o possível, o real, o prático e o imaginado, o lúdico e o poético.

A saída, entretanto, não representa o fim de um processo, mas sim a continuidade dele: “calor e visão os sustentariam enquanto vivessem” (VEIGA, 1997, p. 88). Mais uma vez, os elementos narrativos trazem forte carga simbólica e caracterizam a literatura de Veiga que os emprega de maneira recorrente: também em *Os cavalinhos de Platiplanto* e em “Ilha de gatos pingados”, os espaços do imaginário infantil permaneceriam vivos e resistiriam à intromissão do real, como atestam as falas dos meninos: “Nunca hei de esquecer a Ilha dos gatos pingados” (VEIGA, 1959) e “eu queria guardar aquele lugar perfeitinho como vi, para poder voltar lá quando quisesse nem que fosse em pensamento” (VEIGA, 1959).

“Cantilever” termina com a sutil passagem de volta para o espaço real e pragmático

Agora ele já podia ir ao dicionário. O mais completo pula a palavra, passa de *cantilena* a *cantimplora* sem explicar o que é, e manda ver outra palavra; mas pelo som só pode ser coisa feia. Foi a outro dicionário, esse em quatro volumes ilustrados, a mesma coisa: cantilena, cantimplora. No dia seguinte, quando voltava da escola, passou na biblioteca do bairro e olhou no *Webster*. Como da língua inglesa ele só conhecesse por enquanto alguns títulos de músicas, copiou a definição cuidadosamente para ver se o pai traduzia. E ficou sabendo que Cantilever significa simplesmente elemento projetado no espaço para sustentar o peso de sacadas ou cornijas, aquilo que na nossa língua se chama “cachorro”. Ou, em construções maiores como catedrais, “arcobotante”. E em pontes ou viadutos, “encontro”. Ah, é? Ora bolas (VEIGA, 1997, pp. 88-89).

O cantilever do dicionário não correspondia à elaborada e poética significação que Tibério dera à palavra que nele grudou. O final do conto figura como uma sugestão metalinguística da literatura, ou seja, o objeto de finalidade exata (“projetado para sustentar o peso de sacadas”) ganha novo valor semântico quando projetado em espaços sem controle do imaginário.

Assim sendo, Veiga conduz seu leitor pelo espaço do cotidiano concreto e vivido para o imaginado e criado, a fim de que, por meio deste, o leitor também possa visualizar as camadas mais profundas da realidade humana e, com isso, abstrair a leitura de si no espaço da ficção.

Inúmeras vezes, o escritor goiano rejeitou a classificação de sua obra como fantástica. Veiga afirmou e reafirmou que seus textos falavam da realidade como atesta a entrevista dada a Agostinho Potenciano de Souza em 1987:

Você tem reagido à classificação de escritor fantástico, dizendo que você fala da realidade. Creio que no leitor lúcido a sua obra produz um efeito de realidade, e muitos conseguem ver camadas mais latentes da vida cotidiana. Ora, aceitando o fantástico moderno – o iniciado por Kafka – como um modo de narrar histórias que são uma leitura do homem, sua obra é fortemente fantástica. Os bois, os cachorros, os urubus; o vôo das pessoas; as hipérboles dos muros: o uiua; são formas de expressão em sua obra que desequilibram o que culturalmente nós achamos normal. Esse é o fantástico do século XX, enriquecido pelo seu modo de criá-lo, diferente das histórias góticas e de terror antigas, distinto das criações tecnológicos da science-fiction atual.

J. J. Veiga – Você diz “desequilíbrio o que nós achamos normal”. Por que achamos normal? Porque fizemos concessões ao longo da vida, nos contentamos com menos em nosso trabalho de decifrar o mundo. A atividade que o ser humano menos gosta de exercer é pensar. Logo que ele se assenhoreia de uma pontinha mínima de qualquer conhecimento, já se dá por satisfeito. Há um personagem num livro de Monteiro Lobato (ou é ele mesmo quem fala, não me lembro) que diz numa passagem: “Tranque um bando de brasileiros (eu não diria brasileiros, mas gente de qualquer nacionalidade) num quarto, com o mesmo número de machados, e diz a eles: ou vocês pensem durante dez minutos, ou vão todos derrubar aquela mata. Em menos de dez minutos você tem todos aqueles machados pipocando no mato”. O escritor tem obrigação de optar por pensar, tem que pesquisar mais, cavar mais fundo. Pesquisando mais, ele descobre o que a maioria das pessoas (as que optarem pela atividade física) classifica de “fantástico”.

Objetos turbulentos foi publicada dez anos depois e, como vemos neste estudo, é uma obra que se afasta de algumas características peculiares às obras anteriores de

Veiga. Nela não temos os elementos fantásticos modernos “gritando”, como pessoas voando ou a presença de um uiua, mas sim os objetos à disposição do homem, não para exercerem sua função exata e sim para fazê-lo pensar e cavar mais fundo o mundo à sua volta e a si mesmo. É justamente isso que faz o menino Tibério!

O olhar metalinguístico sobre a literatura proposto pelo escritor neste conto não tem, ao nosso ver, a pretensão de dar a essa forma artística o poder de mudar o mundo, muito menos de aliviar o ser humano de seus “diabinhos” diários e ditar ou fixar modos de viver e de conhecer. Tem sim, de acordo com Veiga, a pretensão de desassossegar o leitor.

3. Caderno de endereços

Todo ato de tomar a palavra implica a construção de uma imagem de si.

Amossy

Em “Caderno de endereços”, Veiga parece ter feito uma homenagem a seu Goiás: o personagem Ramos Oliveira Jardim, no início da narrativa, está situado em Catalão, cidade onde nasceu, mas que não estava em seus planos de vida futura: ele queria na verdade “conhecer a Alemanha, e se possível viver lá” (VEIGA, 1999, p. 61).

Também neste conto, o personagem tem necessidade de deixar sua cidade natal para estudar em outra cidade maior. Por meio de tal necessidade, vem à tona a tomada de decisão dos pais do garoto. Mais uma vez desejamos pôr aqui em relevo um aspecto muito importante nas narrativas veiguianas desta obra estudada: a linguagem oral muito característica das pessoas do interior do país se faz marcadamente presente. Este trecho transcrito evidencia isso:

- O que é que você acha, Deo? — perguntou o pai à mulher.
 - Uai... eu acho bom demais. Tomara que o compadre do doutor lá convenha.
 - É. Também não me oponho — conveio o pai.
 - Então só falta consultar o maior interessado, o nosso Tedesquinho — disse o médico.
 - É baixo ele não aceitar — comentou a mãe.
- Ramos não custou a acreditar porque já vinha sonhando com qualquer coisa assim, apenas não sabia como poderia acontecer. Consultado no mesmo dia – chegou em casa quando dr. Theobaldo ainda estava lá tomando um café com mistura – aceitou logo, como se estivesse esperando. Também a resposta do compadre farmacêutico veio logo, e

positiva. Pessoa encaminhada por compadre Theobaldo só pode ser gente boa. Recomendações a comadre Nenzica e à afilhada Suzana (VEIGA, 1997, pp.62-63).

É possível perceber que o discurso dos personagens se aglutina ao discurso do narrador num ritmo narrativo bem próximo ao prosear diário. Interessante notar que esse é um recurso que sempre está presente na literatura de Veiga: por meio do que caracteriza o aspecto regional, o leitor é conduzido aos aspectos universais. Não vamos aqui teorizar sobre o regionalismo, tampouco classificar a obra de Veiga como tal; apenas salientamos que esse “falar” é tipicamente do interior goiano próximo ao interior mineiro (vejamos como a mãe fala “uai”). O que acontecerá com Ramos não se situa apenas no espaço interiorano, como veremos a seguir, mas também em qualquer outro espaço.

Ramos é mandado para a capital goiana para estudar e também trabalhar na farmácia do Sr. Ildefonso. Nesse ponto da narrativa, há várias referências aos meios de comunicação emergentes: a revista humorística *Careta* (que circulou de 1908 a 1960) é oferecida a Ramos; o cinema é uma atividade de lazer comum (“Gosta de cinema? — perguntou Zeno. Resposta afirmativa” (VEIGA, 1997, p. 66); o rádio (“...passava as tardes na oficina do polonês Konrad Korzeniowski, aprendendo a consertar rádios, a grande novidade da época”) (VEIGA, 1997, p. 66).

Na capital, Ramos foi inserido na família do Sr. Ildefonso sem grandes dificuldades. Logo ali escreveria aos pais, dizendo que se sentia “já como um deles, e como um deles era tratado” (VEIGA, 1997, p. 67). É importante ressaltar que esse tom confraternizante, tolerante e de aceitação mútua é comum nas narrativas desta obra estudada (podemos falar de apenas uma exceção: o conto “Cachimbo”). Em todas as circunstâncias de deslocamento não há tensão entre as pessoas. Ramos também se familiarizou com os procedimentos de trabalho na farmácia que, a propósito, são mencionados despretensiosamente pelo narrador, mas que serão de grande valia na constituição dos fatos narrativos seguintes. Essa despretensão é expressa em:

Naquele tempo os comerciantes seguiam a praxe de marcar o preço das mercadorias em código e em forma de fração, sendo o nominador o custo mais o carreto, e o denominador o preço de venda. Cada loja tinha seu código, um palavra de dez letras não repetidas, cada letra correspondendo a um algarismo, de um a zero. Ramos logo absorveu o código da farmácia, e adotou as letras como algarismos para fazer contas, achou aquilo uma invenção interessantíssima (VEIGA, 1997, p. 69).

A sutileza do narrador põe em relevo o estilo veiguiano de narrar, pois a inserção do código (a invenção interessantíssima) fará todo o sentido na sequência narrativa.

A trajetória biográfica de José J. Veiga é sugerida na figura do personagem Ramos. A semelhança não deve ser obra de pura casualidade em se tratando de algo vindo do engenhoso Veiga. Assim como Ramos, o escritor foi morar na capital de seu estado ainda menino, depois foi para o Rio de Janeiro e trabalhou com a venda de remédios.

Quando estava no segundo ano ginasial, Ramos escolheu estudar alemão, o que foi um problema para a escola que não tinha professor para tal e teve de contratar um só para Ramos. Assim foi feito e Ramos logo ficou amigo do dr. Rodolfo Waschek, a ponto de frequentar a casa dele. Ao tratar da amizade entre Ramos e o professor, o narrador sinaliza uma possível marcação temporal para o conto: d^a Úrsula, a mulher de dr. Rodolfo gostaria de fazer um apfelstrudel para Ramos, mas não era possível porque ali não tinha maçãs. Tal fruta só passou a ser cultivada e comercializada no Brasil por volta de 1950. Sendo assim, o tempo cronológico narrativo deve ser anterior a tal evento.

Ramos completa dezoito anos e passa a se inquietar e angustiar. Depois de consultar um médico, ficou estabelecido que Ramos deveria ir para o Rio de Janeiro, “procurar em outra parte uma atividade mais condizente com sua capacidade e com seus ideais” (VEIGA, 1997, p. 73). E assim foi tudo arranjado para o rapaz partir.

A narrativa poderia ser dividida em duas partes: uma anterior à ida de Ramos ao Rio de Janeiro e outra posterior a tal ida. O porquê disso será explicado a seguir.

No Rio de Janeiro, Ramos mais uma vez se junta a pessoas de bem que fazem de tudo para que o rapaz se sinta protegido e bem cuidado. É o caso de d^a Madalena, uma portuguesa dona da pensão onde ele se hospeda. Ramos procura emprego nos jornais e logo está empregado numa firma importadora alemã, graças à sua fluência em alemão e “a alguma força invisível que com toda a certeza o vinha protegendo e orientando desde o começo” (VEIGA, 1997, p. 77).

Ramos logo ficou muito amigo do seu chefe imediato, o sr. Stübing. Por seu excelente desempenho profissional, o rapaz foi agraciado com uma viagem à Alemanha, sob o pretexto de “conhecer a matriz da firma e aperfeiçoar-se em qualquer coisa, administração, por exemplo” (VEIGA, 1997, p.78).

Tal viagem é datada de 1934, segundo o narrador: “Ramos embarcou em meados de 1934 num vapor do Nordeustch Lloyd para Bremerhaven” (VEIGA, 1977, p. 78).

O narrador reiteradas vezes caracteriza Ramos como pessoa inteligente, habilidosa competente, esforçada e leitora de revistas e jornais.

Apesar dessa última característica, Ramos parece desconhecer o contexto político alemão e

[u]m dia, viajando de trem do centro de Berlim para o subúrbio de Spandau, onde funcionava o arquivo central da firma, olhando aqueles rostos alemães, alguns de camisa parda com braçadeira, Ramos se lembrou de Catalão, de Goiás, do Brasil. E sentiu saudade. Como será saudade em alemão? Se esquecera de aprender. Ou achara que não iria precisar. Como será ouvidos alemães reagem ao som dessa palavra? Fechou os olhos e disse alto: saudade. Parece que ninguém ouviu. Ele repetiu, mais alto. Quando abriu os olhos viu vários alemães olhando para ele, inclusive dois camisas pardas. Sorriu para eles, não retribuíram. Mas conversaram em voz baixa entre eles. Desapontado, Ramos desistiu da experiência. Mas notou que estava sendo observado. Quando o trem parou em Spandau os dois sujeitos o emolduraram ainda no vagão, desceram com ele, e na plataforma o convidaram a acompanhá-los.

— Aonde? Para quê?

— Polizei. Esclarecer (VEIGA, 1997, p. 79).

Os agentes policiais não interrogaram Ramos, mas deram importância a seus pertences:

E chegaram ao item que arregalou os olhos primeiro do investigador da esquerda, depois os do outro. Era um caderninho de endereços e telefones que ele percebeu que precisava ter depois que se mudara para o Rio de Janeiro. Mas tinha uma particularidade: o número da casa e do telefone vinham no código da farmácia, os algarismos substituídos por letras. Por que fazia isso? Mania apanhada na adolescência, ou talvez artifício para poupar os amigos de trotes caso ele perdesse o caderno. Mas agora ele ia ter de suar muito para explicar isso convincentemente à *Geheime Staats Polizei*, que até então ele nem sabia que existisse.

Depois de o acocharem durante alguns dias, os dois agentes suburbanos se convenceram de que tinham em mãos perigosíssimo e treinadíssimo agente estrangeiro, duro de abrir. Falando alemão quase que como um deles. Assim, mandaram-no para outro duro, o famoso inspetor Krauss em Berlim, que só cuidava de inimigos duríssimos.

O resto nem é história, porque Ramos era apenas um brasileiro pouco mais do que simplório, nascido em Goiás e que contraíra desde a infância inexplicável admiração pela Alemanha. Nunca mais se soube dele. Nem nos arquivos apreendidos depois da guerra, que não registravam incidentes corriqueiros nem enganos grosseiros.

Quem ficou sabendo então? Amigos deles, brasileiros e alemães da *Herm Stoltz*, assoprados, quem sabe, pelas forças do mundo invisível, que não puderam salvá-lo do fanático inspetor Krauss. O código ingênuo, que não conseguiram furar, era a palavra “A-g-u-l-h-e-i-r-o-s”, adotada por sr. Ildefonso quando abriu a farmácia (VEIGA, 1997, pp. 80-81).

Quando afirmamos sobre a possível divisão do conto em dois momentos, referíamos-nos justamente a esse acontecimento, ou seja, Ramos escreve seu caderno de endereços no espaço geográfico do Rio de Janeiro. Foi por estar situado nesse espaço que o rapaz sente a necessidade de tal ação. Foi também por sempre se cercar de pessoas de boa intenção que Ramos deixou de observar os perigos a que estava sujeito.

O objeto de turbulência nesta narrativa só aparece nas últimas linhas do conto, apesar de o perigo ter sido sinalizado anteriormente: “É só ele parar um pouco pra pensar na quantidade de alemão que está vindo pra cá e pra outros países. À toa não deve ser” (VEIGA, 1997, p. 71). Quando disse isso João Batista já atentara para as ameaças na tão desejada Alemanha.

Interessante notar que a espacialidade do caderno só passa a ser uma ameaça porque cai em mãos de pessoas estranhas a Ramos e isso também já tenha sido anunciado por d^a Madalena “não dê conversas a desconhecidos, d^a Madalena. Mas todo mundo aqui é desconhecido, d^a Madalena. Então não dê conversa a ninguém” (VEIGA, 1997, p. 75).

A mania de escrever codificando as informações foi decorrente da experiência junto a uma pessoa amiga e confiável e tal evento também se deu num espaço acolhedor. Dessa forma, podemos ler a narrativa veiguiana sob a luz da teoria de Michel Foucault acerca dos espaços. Conforme já abordamos neste estudo, esse estudioso trabalha o conceito de espaço utópico e espaço heterotópico. Lembrando que aquele é o espaço consolador, de conforto de tranquilidade, podemos pensar a espacialidade do caderno, ligado ao espaço físico e geográfico brasileiro, como tal porque representava para Ramos o seu entorno social perfeito, sem confrontos, perigos e ameaças. Foi justamente assim que ele visualizou Catalão, Goiás, Brasil e por isso disse “saúde” em voz alta na Alemanha. Os espaços ocupados por ele no seu país representam a sociedade aperfeiçoada a que se refere Foucault. Já este espaço é a heterotopia que “tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si incompatíveis” (FOUCAULT, 2001, p. 418). Na Alemanha, o caderno e o país desejado, porém desconhecido, são uma espacialidade heterotópica, inversamente ao

espaço consolador da utopia. Essa espacialidade heterotópica faz emergir a turbulência que ameaça a vida de Ramos.

A propósito, vale lembrar que o acontecido com Ramos se dá também pela espacialidade da palavra saudade que o rapaz desconhecia ser exclusiva de sua língua.

Por fim, acreditamos que o objeto turbulento deste conto esteja ligado à visão de mundo interioriana de Veiga que apresenta os perigos a que estamos sujeitos sem que tenhamos consciência disso, apesar de sermos muitas vezes advertidos em relação a eles como aconteceu com a personagem do conto.

CAPÍTULO III

O ESPAÇO FANTÁSTICO EM *OBJETOS TURBULENTOS*

Um mundo fantástico? É o nosso mundo.
J.J. Veiga

A literatura ocidental é marcadamente dominada pelo realismo e, no Brasil, isso não foi diferente. Porém, podemos afirmar que o trabalho com o insólito faz parte de nossa literatura há muito tempo, tendo como um dos exemplos marcantes a arte literária de Machado de Assis. Tal afirmação pode soar paradoxal à primeira vista. Ora, o nome máximo do realismo nacional também contribuiu fortemente para a consolidação do fantástico em nossas letras? *Memórias Póstumas de Brás Cubas* já é fantástico no próprio título, uma vez que se propõe a expor as memórias de um defunto autor e isso se afasta da lógica real. Na literatura realista, o olhar para o mundo é construído de tal modo que estabeleça semelhanças com a realidade factual. Por isso não há a presença de elementos que não possam ser admitidos no cotidiano, ou seja, não há elementos que sugiram o mistério; portanto, a reflexão acerca do real é desencadeada pelos elementos próximos do cotidiano ou pertencentes a ele. Consideramos real aquilo cuja existência não é posta em dúvida.

Por outro lado, a literatura fantástica explora a oposição entre o real e o fantástico,

já que por mais que não queiramos aceitar, o nosso mundo cotidiano/real não existe fora da conjunção com outros planos, ou seja, a realidade por nós habitada nos oferece espaços fragmentados, multifacetados, que conjugam o vivido e o imaginado, o explicável e o inexplicável, o cômodo e o incômodo. Dessa forma, a representação de zonas plurais e fronteiriças pode levar o leitor a refletir muito mais acerca de sua realidade (GAMA-KHALIL, 2008, p.92).

Muitos nomes se destacaram nessa modalidade literária, mas foi o de Murilo Rubião considerado o grande precursor da literatura fantástica brasileira. José J. Veiga apareceu logo depois e não mais foi esquecido devido ao grande valor de seu trabalho. A literatura fantástica veiguiana sempre explorou o absurdo no cotidiano cuja necessidade de interpretação e de reflexão foi a base temática abordada. Já em *Os cavalinhos de Platiplanto* isso é evidente quando o autor opta por abordar, por exemplo, a opressão por meio de situações insólitas.

As raízes do fantástico estão fincadas nas epopeias ligadas a Homero; logo, não há novidade no que encontramos na contemporaneidade. Os estudos europeus diferem dos hispano-americanos em alguns aspectos relativos à literatura fantástica, mas isso só contribui para o alargamento das reflexões suscitadas. E são reflexões acerca do fantástico que nos propusemos a fazer neste capítulo.

Em *Objetos turbulentos*, os contos “Espelho”, “Cadeira”, “Tapete florido” e “Cinzeiro” apresentam elementos situados nos estreitos limites entre o real e o fantástico. Limites estes que, segundo Remo Ceserani, evidenciam “exemplos de passagem da dimensão do cotidiano, do familiar e do costumeiro para a do inexplicável e do perturbador: passagem de limite, por exemplo, da dimensão da realidade para a do sonho, do pesadelo e da Loucura” (2006, p.73).

O objeto central de cada conto figura como um espaço que promove o desencadear da situação insólita. O espelho, a cadeira, o tapete florido e o cinzeiro são alvos de desejo no sentido bem próximo ao de possuir. Quando possuídos, fazem com que os sujeitos que estão próximos a eles vivenciem experiências absurdas capazes de agitar a mesmice de suas vidas. Assim, temos o espaço deflagrando a ambientação fantástica responsável pelas ponderações da condição humana.

Dessa forma, este capítulo apresenta um estudo teórico a respeito da literatura fantástica, respaldado nas ideias de pesquisadores fundamentais do assunto, tais como Tzvetan Todorov, Remo Ceserani, Felipe Furtado e Louis Vax. Não é nossa intenção, entretanto, classificar os contos de Veiga em espécies ou modalidades da literatura fantástica, mas sim compreender como o insólito se manifesta nas narrativas em estudo e quais foram os procedimentos utilizados por Veiga com o objetivo de configurar o insólito em sua obra, pois

não existem procedimentos formais e nem mesmo temas que possam ser isolados e considerados exclusivos e caracterizadores de uma modalidade literária específica. Isso vale para o fantástico mas também para todos os outros possíveis modos da produção literária. Cada procedimento formal, ou artifício retórico e narrativo, ou tema ou motivo, pode ser utilizado em textos pertencentes às mais diversas modalidades literárias. O que caracteriza o fantástico não pode ser nem um elenco de procedimentos retóricos nem uma lista de temas exclusivos. O que o caracteriza, e o caracterizou particularmente no momento histórico em que esta nova modalidade literária apareceu em uma série de textos bastante homogêneos entre si, foi uma particular combinação, e um particular emprego, de estratégias retóricas e narrativas, artifícios formais e núcleos temáticos (CESERANI, 2006, p. 67).

O estudo aqui a ser feito dos contos citados de J.J. Veiga não pretende ser absoluto tampouco fechar as discussões a respeito. Consideramos a literatura como um sistema vivo, contínuo, que sempre está em renovação e, acima de tudo, aberto; uma linguagem que não tem a intenção de representar uma verdade, mesmo porque, como tal, pode possibilitar múltiplas maneiras de exprimir um número sem fim de verdades.

Como já dissemos, não é nosso objeto criar um conceito, uma noção, uma teoria dessa literatura que se mostra tão complexa e tão rica:

Ora, a literatura, sabemos, existe precisamente enquanto esforço de dizer o que a linguagem comum não diz e não pode dizer. Por esta razão a crítica (a melhor) tende sempre a se tornar ela mesma literatura: só se pode falar do que faz a literatura fazendo. É apenas a partir desta diferença relativamente a linguagem corrente que a literatura pode se constituir e subsistir. A literatura enuncia o que apenas ela pode enunciar. Quando o crítico tiver dito tudo sobre um texto literário, não terá ainda dito nada; pois a própria definição da literatura implica que não se possa falar dela (TODOROV, 2008, p.27).

Muitos estudiosos afirmam que as primeiras obras veiguianas têm suas raízes fincadas no realismo fantástico (que é pertencente à literatura fantástica). Os motivos de Veiga para esse enraizamento estariam diretamente ligados aos períodos históricos brasileiros vivenciados pelo escritor: o período do progresso juscelinista e o período de ditadura militar. Isto é, as obras de Veiga situam-se em um contexto histórico, político e social caracterizado ora pela “ordem e progresso”, ora pelo autoritarismo e pela ausência de liberdade. Dessa forma, a literatura de Veiga mostra-se como um instrumento de reflexão da realidade em momentos nos quais o poder instalado queria calar as vozes contrárias ao sistema. Segundo o próprio Veiga:

Lido com sentimentos infantis, com os primeiros choques, com a realidade do mundo. As pessoas têm medo quando começam a descobrir o mundo. Mas a angústia nos meus livros também é resultado do clima político e social que sempre enfrentei depois de adulto. Na minha geração nunca houve uma época prolongada de liberdade, de euforia para realizar coisas... (*apud* RESENDE, 1988, p.55)

Seria um equívoco associar toda a produção veiguiana ao processo de governo antidemocrático brasileiro, uma vez que este se esgotou e o escritor passou a significar sua obra a partir de perspectivas diferentes da marcada pela opressão e pelo impasse de

um universo kafkiano. A mudança na linha seguida se justifica, principalmente, pelas transformações sociais e políticas do país no final do século XX. Entretanto, elas não foram significativas o bastante para vermos o que Veiga ouvia falar desde criança, “o admirável mundo novo”, uma vez que

acabou esse negócio todo, veio aquela grande esperança, falou-se na Nova República e tal... Mas esmagamento continua. Disfarçado. Não tem ditador, mas tem entreguismo, loteamento do país... Fala-se muito hoje em globalização, abertura de mercados. Abertura dos nossos mercados. Continua como sempre foi: os países periféricos vendendo matéria-prima a baixo preço e importando de volta produtos caríssimos, já com o trabalho deles lá, com o salário bom deles. Aqui, todo mundo desempregado e importando coisas. Pelas leis internacionais acabou a proteção aduaneira; mas existem as sobretaxas. O que é isso? É proteção aduaneira com outro nome (WEBLIVROS,2011,s/p).

Sendo assim, é possível reconhecer nas obras de Veiga, principalmente, as de depois da tal mudança uma permanente preocupação com o mundo no qual ele (escritor) está inserido e a partir do qual ele se pauta para escrever.

O autor é orientado por preocupações que ele carrega desde a infância, quando se dá a tomada de consciência, e o conduzem pela vida afora. Aqueles são os problemas em volta dos quais ele trabalha para fazer isso que acabei de falar: domesticar um território, um pedaço do mundo, para nele se instalar e procurar viver com o menor sofrimento possível. Isso é permanente na alma humana e comanda a vida das pessoas, embora o autor talvez nem tenha consciência disso. Mas no final das contas, é o que ele está fazendo (WEBLIVROS,2011,s/p).

Há pouco, citamos Ceserani, que aponta a impossibilidade de se categorizar as modalidades literárias a partir de procedimentos formais ou temáticos. Esse teórico evidencia alguns temas recorrentes na literatura fantástica: a noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo; a vida dos mortos; o indivíduo, sujeito forte da modernidade; o duplo; a aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível; o Eros e as frustrações do amor romântico, e, por fim, o nada.

Dentre esses, é possível identificar nos contos de Veiga o tema do duplo em *Espelho*, já que o casal amigo de Emer e Zenaide se projeta outro no espelho; o tema da vida dos mortos em cadeira uma vez que as angústias do Bispo morto foram sentidas pelo cenarista; em “Tapete florido”, o tema do indivíduo pelo fato de a mulher conscientizar-se de si mesma e, por fim, em cinzeiro, a aparição do que se mostra

estranho. É importante salientar que os temas apresentados são considerados como recorrentes e não como únicos ou obrigatórios para a concretização do fantástico.

A abordagem teórica de outros estudiosos também será feita com a intenção de evidenciar a amplitude de possibilidades de se olhar o fantástico sem que isso nos leve a categorizar a obra em estudo de acordo com paradigmas específicos.

Nossa intenção maior é evidenciar que o espaço objetual, circunscrito na realidade cotidiana, desencadeia situações insólitas que nos conduzem a reflexões sobre nós e os outros. Dessa forma, entendemos, aqui, que o insólito pertence ao campo das estratégias constituintes do discurso narrativo literário.

Definir o fantástico não é tarefa simples; como afirmou Vax, “puxa cada um para seu lado” (1974, p.7). Nos estudos literários, a noção de fantástico é extremamente complexa e produtora de sentidos diversos. Foi o teórico búlgaro Tzvetan Todorov quem organizou os estudos sobre este gênero na clássica obra *Introdução à literatura fantástica*. Muitos estudiosos se debruçaram em discussões a respeito desse tema. Castex considera que o “fantástico se caracteriza por uma intromissão brutal do mistério no quadro da vida real” (*apud* TODOROV, 2008, p.32). Louis Vax mostra que “a narrativa fantástica gosta de nos apresentar, habitando o mundo real em que nos achamos, homens como nós, colocados subitamente em presença do inexplicável.” (*apud* TODOROV, 2008, p.32). Calvino evidencia no fantástico “a relação entre a realidade do mundo que habitamos e conhecemos por meio da percepção e a realidade do mundo do pensamento que mora em nós e nos comanda” (2004, p. 8).

H. P. Lovecraft, escritor norte-americano de contos de horror, acredita ser a literatura fantástica aquela que suscita o medo, precisamente, o medo do desconhecido no leitor. A literatura fantástica seria constituída daquilo não justificado pela ciência, mas habitado, no mundo real. Também para Louis Vax há a estrita relação entre o sentimento do leitor e o fantástico:

Estamos primeiro no nosso mundo, claro, sólido, tranquilizante. Sobrevem um acontecimento estranho, tremendo, inexplicável; conhecemos então o arrepio especial que provoca o conflito entre o real e o possível (...) O fantástico acha-se ligado ao escândalo, temos de acreditar no inacreditável (VAX, 1974, p. 13).

O fantástico está ligado ao nosso mundo, aquele sem qualquer intromissão de “seres irreais”, de fantasmas, de monstros, e é nesse mundo que algo acontece e que não pode ser explicado pelas leis deste mundo, portanto o sobrenatural imerge no espaço da

realidade aparentemente normal e desencadeia reflexões acerca da condição humana. E justamente isso que pretendemos fazer a partir das leituras dos contos de Veiga que evidenciam a relação fetichista fantástica entre o homem e o objeto.

Quando nos referimos ao termo fantástico, associado à produção veiguiana, não pretendemos falar de bruxas, fantasmas (sentido literal), magia, duendes, fadas, ou qualquer outro tema que seja bem distante da nossa realidade. Pretendemos, sim, falar dos acontecimentos absurdos reais que nos circundam diariamente, bem ligados ao sentido do que o próprio Veiga considerava:

Esse fantástico precisa ser muito pensado, estudado, porque não é tão fantástico assim. É o que acontece mesmo. Por exemplo, os medos que acompanham aquelas pessoas, aquelas crianças todas, existem muito nos lugares pequenos do interior, ao menos para as pessoas do meu tempo, da minha geração. Quando fazia frio, as crianças ouviam, ao pé do fogo na cozinha, as pessoas mais velhas contando histórias de assombração, coisas inexplicáveis que aconteciam. A gente ia dormir preocupado com aquilo. E sonhava, tinha pesadelos incríveis em função daquelas histórias que ouvia. Embora muito alegre durante o dia, com sol e tudo, a vida da gente, de noite, quando nem luz elétrica havia, era uma coisa assustadora mesmo. Além disso, coisas incríveis como a lepra, erradicada de muitos países, acontecem ainda aqui. O desrespeito pela pessoa exercida pelos poderosos..., fantástica mesmo é a existência de sociedades que ainda toleram isso no mundo de hoje, com um pé já no novo milênio. Dizia-se que o ano dois mil seria um marco. Desde criança, ouço falar nisso, no “admirável mundo novo”. Mas, para nós, parece que estamos ainda lá atrás. Vai custar a chegar (WEBLIVROS,2011,s/p).

Portanto, os acontecimentos insólitos advindos da relação homem x objeto são demasiadamente comuns se pensarmos a nossa realidade de acordo com Veiga, pois isso também depende muito da

maneira de ver, encarar e de entender o mundo e as coisas. Acho também que, além do que nós estamos vendo aqui na superfície, por trás, por baixo, tem muita coisa que as pessoas comuns não vêem. Cabe ao escritor a obrigação de levantar o lençol da Realidade e olhar mais a fundo. Ir além. Então, esse ‘querer ver além ‘ é interpretado como fantástico. As pessoas pensam: ‘Se não to vendo, é fantástico’. Mas, se olhassem bem, veriam que não é nada fantástico, são pequenas coisas quase imperceptíveis que compõem a Realidade, fazem parte do real que está aí. Apenas não está berrante, é uma camada mais profunda (INTEMBLOG,2012,s/p).

O que se mostra “aqui na superfície” é a relação homem x objeto na sociedade de consumo da modernidade cuja característica marcante é o extremo apego do primeiro em relação ao segundo na dualidade central dos contos estudados. O que resulta desse vínculo é o que Veiga aponta como “camada mais profunda” e sobre a qual nos propusemos a falar aqui e para a qual daremos um tratamento “fantástico”, pautado nos elementos teóricos de algumas vertentes dessa modalidade narrativa, mesmo acreditando ser esta última publicação do escritor mais caracterizada pelo tom realista.

1. Espelho

Mas nos deram espelhos e vimos um mundo doente
Legião Urbana

Na obra *Introdução à literatura fantástica*, Tzvetan Todorov apresenta o conceito de fantástico: “a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento sobrenatural” (TODOROV, 2008: 31). Tal hesitação estaria presente na narrativa, seria expressa pelos personagens e contaminaria o leitor implícito. Para Todorov, a hesitação é a marca essencial do fantástico, e para classificar uma narrativa como fantástica, é preciso a existência obrigatória de três condições:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação ‘poética’. Estas três exigências não têm valor igual. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não ser satisfeita. Entretanto, a maior parte dos exemplos preenchem as três condições (TODOROV, 2008, pp. 38-39).

Segundo Todorov, o fantástico é um gênero efêmero, pois “dura apenas o tempo de uma hesitação” e o define como um gênero vizinho de outros dois: o fantástico estranho e o fantástico maravilhoso. No primeiro, os acontecimentos parecem ilógicos, mas são explicados de maneira lógica através de parâmetros naturais e científicos, constituintes da realidade humana. No segundo, a narrativa apresenta o sobrenatural

sem uma explicação lógica, ou melhor dizendo, é o ilógico que evidencia a lógica da realidade humana.

Dessa forma, o fantástico tem como elemento maior a característica de produzir no leitor implícito a hesitação entre o mundo real e o sobrenatural, levando a um equilíbrio instável, cuja manutenção permeia toda a obra.

Consideramos, aqui, sobrenatural a tal camada mais profunda da realidade da qual falou Veiga.

São vários os procedimentos narrativos empregados pelo escritor para a construção do fantástico nos contos em questão. Um deles se refere à hesitação do leitor defendida por Todorov: o texto veiguiano é apresentado por meio do discurso indireto livre que, de certa forma, conduz o leitor à hesitação sobre a origem da fala: seria ela do narrador ou do personagem?: “Que tal um cinema à noite? Consultaram o jornal optaram por uma comédia inglesa...” (VEIGA, 1997, p. 16). Essa é uma dentre outras presentes no processo narrativo estudado.

O primeiro conto da obra aqui estudada se intitula “Espelho”. Não é nenhuma novidade na literatura tal tema. Se puxarmos pela memória, o primeiro espelho de nossas viagens literárias aparece logo na infância. Quem não se lembra da madrastra má perguntando: “Espelho, espelho meu, existe alguém mais bela do que eu?” Além dessa história, o espelho foi tema da literatura de Machado de Assis, de Guimarães Rosa e de Fernando Sabino. Nas narrativas desses autores, o espelho figura como objeto mediador de experiências insólitas, pois as personagens vivenciam, diante de seus espelhos, situações que as farão questionar o mundo em que vivem e também questionar a si mesmas.

O conto tem início com algumas considerações acerca do que acontece com uma casa quando ela se desfaz. Interessante notar que assim Veiga põe em relevo o espaço físico (casa) e o espaço subjetivo humano.

Desde os tempos remotos, sempre existiu e existe uma forte ligação entre o espaço habitado e o ser que o habita. Se recorrermos ao dicionário, veremos que a casa está associada à noção de moradia, de proteção, de segurança e, acima de tudo, de identidade: “Toda grande imagem simples revela um estado de alma. A casa, mais ainda que a paisagem, é um estado de alma. Mesmo reproduzida em seu aspecto exterior, ela fala de uma intimidade” (BACHELARD, 1989, p. 84). Veiga reforça tal ideia com um trecho do poema “Aniversário”, do heterônimo de Fernando Pessoa, Álvaro de Campos. Tal texto expõe a tristeza, a amargura por não mais se poder retornar a um tempo

passado e a um espaço perdido. A perda de ambos os elementos é sentida em sua totalidade “Desejo físico da alma de se encontrar ali outra voz...” (VEIGA, 1997, p. 9); portanto o espaço é equivalente à identidade de quem o ocupou.

A narrativa segue sem uma referência determinante quanto aos proprietários passados da casa; “ela deve ter sido vendida várias vezes depois envelheceu e por fim caiu” (VEIGA, 1997, p. 9).

É esse cair que dá origem a um novo espaço geográfico, o dos entulhos. Esses detritos foram virados e revirados durante dias por pessoas que buscavam algo no meio daquela confusão toda. Uma pessoa inominada, caracterizada como vasculhadora de ruínas, acha um guarda-roupa não muito antigo, quebrado e tem uma surpresa quando vê que havia um espelho biselado em perfeito estado numa das portas. O achado torna o homem feliz, porque este pensa que logo apareceria um comprador para o objeto exposto no belchior. E assim foi sucedido: um decorador mostrou interesse, mas achou caro. Horas depois, chega o casal protagonista do conto: eles procuram uma mesa, veem o espelho e decidem comprá-lo. Organizam a sala de visitas e ficam satisfeitos com o resultado. A partir daí, essa sala passa a ser o espaço ocupado pelo casal na maior parte do tempo. Não gostam de se afastar dali; ainda mais que os amigos a consideraram “coisa de revista”.

O comportamento do casal passa então a ser condicionado pelo espaço da sala onde ambos se bastavam junto ao espelho, não havia necessidade de conviver com outras pessoas e o mundo lá fora era como se não existisse. É nesse espaço que eles se viam livres das convenções sociais, das máscaras que são impostas para que o sujeito seja aceito num grupo. Ali, eles podiam até dormir separados, apesar de casados, não precisavam dar explicações a ninguém. O convívio social era raro e, quando acontecia, queriam voltar para o espaço da sala.

O espelho ali colocado, como se vê, desencadeia todo o comportamento daquele casal e remete-nos ao que considera Edgar Allan Poe, em *Filosofia da Composição*, a respeito do espaço: a atitude do casal só foi possível porque o espaço foi favorável para tal, ou seja, a sala, como uma espacialidade fechada, foi responsável pela instauração do sentido, evidenciando o quanto

Poe valoriza o espaço ficcional como base do efeito desencadeado pelo texto literário. A seleção de uma espacialidade fechada é motivada pelo imperativo de gerar o sentido de isolamento, não só pela temática engendrada como pelo espaço onde o evento acontece, enquadrando a cena. (...) Vemos, assim, o quanto a seleção e a

construção do espaço são responsáveis, na literatura de Poe, pela instauração dos sentidos (GAMA-KHALIL, 2012, p. 31).

Nesse ponto da narrativa, percebemos mais uma vez a instauração da ambientação fantástica que, segundo Caillois (*apud* CESERANI, 2006, p.47) “manifesta um escândalo, uma laceração, uma irrupção insólita, quase insuportável, no mundo da realidade.” Dessa forma, mais uma vez o leitor hesita ao deparar com uma manifestação insólita num contexto caracterizado como normal.

A hesitação, portanto, configura-se, aqui, como o principal elemento constituinte do fantástico, evidenciado no conto em estudo.

A aparente normalidade do cotidiano do casal é invadida pela ocorrência insólita quando personagem e também o leitor hesitam com a relação do marido

— Um dia, quando você estava na cozinha fazendo café e eu aqui conversando com Emer e Zenaide, os dois sentados no sofá, olhei para eles para dizer qualquer coisa, tive uma sensação esquisita. Emer me perguntara sobre meninos de rua, a matança da Candelária. Quando dei minha opinião, aconteceu. Os que estavam no sofá eram Emer e Zenaide. Os que eu via no espelho, só do ombro para cima, eram outros. Esses aprovavam a matança. Não diziam isso em palavras, as palavras deles eram as de Emer e Zenaide, diziam que tinha sido um horror, uma vergonha, uma desumanidade; mas tudo soava falso. A opinião verdadeira estava nas imagens refletidas. Fiquei horrorizado. Disfarcei, levantei, fui à varanda pretextando ter ouvido qualquer coisa lá fora. Felizmente e você apareceu logo com o café (VEIGA, 1997, pp. 15-16).

Como já dissemos, Todorov desenha o fantástico a partir da comparação com seus gêneros vizinhos: o maravilhoso e o estranho. De acordo com o teórico, no primeiro a ocorrência de situações insólitas não desencadeia a hesitação, já que os eventos são sempre considerados possíveis e normais.

Assim também considera o maravilhoso, em *A construção do Fantástico na narrativa* (1980), o teórico português Felipe Furtado

no Maravilhoso não se verifica sequer a tentativa de fazer passar por reais os acontecimentos insólitos e o mundo mais ou menos alucinado em que eles têm lugar. Estabelece-se deste modo, com o que um pacto tácito entre o narrador e o receptor do enunciado: este deve aceitar todos os fenômenos nele surgidos de forma apriorística, como dados irrecusáveis e, portanto, não passíveis de debate sobre sua natureza e causas. Em contrapartida, a narrativa não procurará levá-lo dolosamente a considerar possível o sobrenatural desregrado que lhe propõe, mostrando-lhe desde cedo que a fenomenologia nela

representada não tem nem pretende ter nada de comum com o mundo empírico (1980, p. 35).

Dessa forma, verificamos que o conto “Espelho” não se encaixa nos moldes do maravilhoso, já que os acontecimentos insólitos surpreendem e inquietam o casal protagonista e também o leitor.

Por outro lado, o estranho caracteriza-se pela explicação racional do evento sobrenatural, ou seja, a falta de lógica é explicitada logicamente por meio de parâmetros naturais e científicos da realidade humana. Isso também não acontece no texto veiguiano aqui estudado porque em nenhum momento houve uma explicação racional para o que ocorreu na espacialidade especular.

Na verdade, o evento narrativo está muito próximo das ideias propostas por Todorov e também por Louis Vax (1974) a respeito do fantástico.

Em “Espelho” o mundo real apresenta-se como “claro, sólido e tranquilizante”, uma vez que a manifestação não se afasta da normalidade. A estranheza, o inexplicável, que causa o arrepio mencionado por Vax, está no modo como o autor constrói a manifestação da ideologia do casal: o espaço do espelho explicita a verdade ocultada nas palavras proferidas por Emer e Zenaide.

A opinião do casal visitante é cruel, violenta e desprovida de qualquer humanidade, já que a manifestação dos meninos representa um fim para um problema que é de toda a sociedade. A solução passa pelo desrespeito ao ser humano, pela perda do direito à vida, pela vontade de exterminar o outro em consequência da própria insatisfação com o outro. A situação que desencadeou o elemento fantástico faz-nos pensar sobre a realidade palpável que nos circunda, incomoda e, muitas vezes, é ignorada em vez de denunciada. O casal Emer e Zenaide, ao não confessar sua verdadeira opinião, representa aqueles muitos que por receio de julgamento, que por necessidade de aceitação de grupo, que por necessidade de mascaramento social não revelam a verdadeira face de seus pensamentos.

Na literatura fantástica, é comum a utilização de elementos como o espelho, representando o reflexo da imagem humana, para promover a problematização da relação entre o sujeito, a personalidade e a subjetividade. Na narrativa trabalhada, o espelho e consequentemente o que ele refletiu fizeram com que as personagens saíssem de seu estado de normalidade. Essa saída gerou uma situação de desequilíbrio que

possibilitou a insatisfação com a novidade apresentada. O insólito mistura-se com a realidade como bem expressou o casal do conto

(...)

— Me lembro que quando entrei com a bandeja você vinha da varanda. Só isso.

— Então eles também não devem ter notado. Ainda bem. Mas fiquei transtornado. Naquele instante o espelho mostrou-me a verdadeira alma deles.

Ela olhou demoradamente para o espelho e disse: — Gostaria muito de pensar... pensar não, ter certeza... que você tivesse imaginado isso.

— Eu também. Mas não dá para fraudar. Foi real (VEIGA, 1997, p. 16).

Interessante notar que é o casal que se mostra sincero quem se preocupa com o outro. Nesse caso, a sinceridade deveria ser posta em segundo plano na relação estabelecida pelos sujeitos. Isso leva-nos a considerar a forma superficial e tênue dos relacionamentos interpessoais da nossa sociedade.

Novamente, vamos nos reportar à teoria dos espaços proposta por Michel Foucault em *Outros espaços*. Pensando na espacialidade da sala adornada pelo espelho, temos o que Foucault considerou a respeito de espaço utópico:

As utopias são os posicionamentos sem lugar real. São posicionamentos que mantêm com o espaço real da sociedade uma relação de geral de analogia direta ou inversa. É a própria sociedade aperfeiçoada ou é o inverso da sociedade mas, de qualquer forma, essas utopias são espaços que fundamentalmente são essencialmente irreais (2009, pp. 414-415).

A princípio, podemos pensar que tal afirmação seria um equívoco já que a sala era real e a utopia proposta pelo teórico estaria ligada à noção de irreal. O que consideramos aqui é a sugestão foucaultiana de enxergar nossa realidade imediata porque a desejamos aperfeiçoada, linear, ou seja, um espaço que acomoda. E assim era a sala para o casal até o momento da revelação do episódio com os amigos visitantes.

Para o casal, a sala como um espaço utópico seria o que eles encontram ali, tudo organizado de maneira com que eles se sentissem felizes, justamente pela aparente organização e harmonia do lugar.

Ainda em relação aos espaços, Foucault nos apresenta o conceito de heterotopia:

Há, igualmente, e isso provavelmente em qualquer cultura, em qualquer civilização, lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de

contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se pode encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis. Esses lugares, por serem absolutamente diferentes de todos os outros posicionamentos que eles refletem e dos quais eles falam, eu os chamarei, em oposição às utopias, de heterotopias (2009, p. 415).

Assim, o espaço heterotópico é representado, no conto, pelo espelho que tanto adornava a sala. Quando o casal começa a se sentir incomodado com o extremo apego ao objeto, surgem os questionamentos a respeito de suas respectivas atitudes e o mais importante: o episódio com Emer e Zenaide.

Também em relação ao elemento espelho, assim refere-se Foucault:

(...) Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroativo; é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me veja lá longe. A partir desse olhar que de qualquer forma se dirige para mim, do fundo desse espaço virtual que está do outro lado do espelho, eu retorno a mim e começo a dirigir meus olhos para mim mesmo e a me constituir ali onde estou; o espelho funciona como uma heterotopia no sentido em que ele torna esse lugar que ocupo, no momento em que me olho no espelho, ao mesmo tempo absolutamente real, em relação com todo o espaço que o envolve, e absolutamente irreal, já que ela é obrigada, para ser percebida, a passar por aquele ponto virtual que está longe (FOUCAULT, 2008, p. 415).

Estamos diante, portanto, da contraposição de heterotopia e de utopia, pois a primeira desenha-se como espaço de incômodo ao apresentar a “multiplicidade, a justaposição e a inversão de planos, a fragmentação das perspectivas” (GAMA-KHALIL, 2012).

Para além da utopia e da heterotopia, podemos recuperar a constituição de um outro espaço proposto pelo filósofo francês Michel Foucault: a atopia. Esta significa um lugar intermediário entre o espaço utópico e o heterotópico; configura-se como um espaço da experiência de fronteira. Na narrativa em questão, a revelação da verdade sobre a matança da Candelária é o lugar da atopia, considerado por nós o espaço instaurado pela literatura fantástica que, ao promover a hesitação, ao fazer real e o estranho conviverem, propicia ao leitor um novo olhar para a realidade. Essa realidade mostra-se transformada e permite que o sujeito reflita sobre si mesmo e sobre o outro,

construindo, assim, novas relações entre si e entre o próprio espaço. Interessante notar que Veiga convida o leitor a participar do jogo narrativo quando, por meio de um falar popular, de um provérbio dito por um cantador, põe em perspectiva a quebra da normalidade na vida do casal: “Mas, como disse um cantador, a felicidade é um trono de nuvem, quem se senta nele deve estar prevenido porque se desmancha à-toa, basta um ventinho, uma palavra impensada” (VEIGA, 1997, p.14).

J. J. Veiga, com muita sutileza, remete-nos à realidade de nossa própria consciência; um espaço que não pode ser negado, calado ou simplesmente ignorado. É essa consciência que também é posta em evidência quando, no final do conto, tentando se esquivar do assunto do espelho, o casal protagonista decide assistir a um filme. Nele, um garçom encontra uma bolsinha com um diamante valiosíssimo dentro. Tenta escondê-lo, até engoli-lo, mas chega à conclusão de que não há lugar seguro para esconder o diamante, principalmente para quem nunca teve um. Decide, então, entregá-lo à polícia. A história do filme incomoda o casal que decide tirar o espelho da parede e, no dia seguinte, devolvê-lo ao antiquário. Está aí uma bela metáfora da consciência, expressa por meio da literatura fantástica.

O conto termina com um período iniciado por uma conjunção de valor adversativo, mas, evidenciando que o casal não deixa de usar espelhos a fim de se preparar fisicamente para desempenhar seus papéis sociais. Tal conjunção também evidencia a volta da normalidade na vida do casal depois que eles se desfizeram do espelho.

A presença do objeto turbulento, o espelho, desencadeou o processo de conhecimento da verdadeira alma dos personagens Emer e Zenaide. Essa situação remete-nos às práticas de subjetivação. São as relações de poder constituídas historicamente que formam o conceito de sujeito para Foucault. Dessa forma, a subjetivação foucaultiana está diretamente ligada à ideia da relação do sujeito com os outros, das práticas divisoras, em que o sujeito “é dividido no seu interior e em relação aos outros” (FOUCAULT, 1999, p. 231). Emer e Zenaide não expõem sua verdadeira alma aos amigos porque isso afetaria a relação entre eles: de um lado os que consideram a violência um bem para a sociedade e uma forma válida para a resolução de conflitos sociais; de outro, os que a consideram um mal social. Emer e Zenaide passam a ser verdadeiros somente quando estão associados ao objeto espelho, saem da condição de seres humanos para se tornarem seres coisificados pelas aparências que buscam sustentar para, talvez, não serem julgados ou marginalizados socialmente.

Toda essa leitura semântica da diegese literária foi enredada pelas espacialidades que instauraram a noção de insólito da literatura fantástica. Nossa intenção maior não é definir tal literatura, mas sim buscar um entendimento de sua organização a partir de seus elementos combinados harmonicamente na narrativa. Para Todorov, um elemento importante é a hesitação; já Furtado considerara a presença do sobrenatural indispensável para o desencadear dessa modalidade. Ele acredita que,

apesar das diferenças existentes entre quase todas as abordagens [...], verifica-se que elas concordam por completo num ponto, pelo menos: qualquer narrativa fantástica encena invariavelmente fenômenos ou seres inexplicáveis e, na aparência, sobrenaturais. Por outro lado, tais manifestações não irrompem de forma arbitrária num mundo já de si completamente transfigurado. Ao contrário, surgem a dado momento no contexto de uma ação e de um enquadramento espacial até então supostamente normais (FURTADO, 1980, p.19).

Para Furtado, a existência de diferentes abordagens do fantástico não impede o consenso de que a subversão do real, ou seja, a presença dos fenômenos sobrenaturais é marca maior da caracterização dessa literatura. Para ele, o acontecimento sobrenatural irrompe num contexto aparentemente comum. Isso também foi exposto por Vax:

A arte fantástica deve introduzir terrores imaginários no seio do mundo real [...]. O fantástico, em sentido estrito, exige a irrupção dum elemento sobrenatural num mundo dominado pela razão [...]. Não é um outro universo que se ergue face ao nosso; é o nosso que, paradoxalmente, se metamorfoseia, apodrece e se torna outro (VAX, 1974, pp. 9,14 - 24).

No conto de Veiga, *Espelho*, tudo está bem próximo da realidade imediata do homem, mas ela se transfigura insolitamente quando o objeto tão querido surpreende os personagens e o leitor com uma revelação incômoda e turbulenta. Essa descoberta corresponde à subversão do real, tratada por Filipe Furtado, e à metamorfose do nosso universo citada por Vax.

2. *Cadeira*

As pessoas falam muito em felicidade, se atropelam para serem felizes, mas poucos se interessam pela felicidade dos outros. É um erro, porque a felicidade de um beneficia a todos, quando mais não seja pela beleza do espetáculo.

J. J Veiga

O percurso literário de José J. Veiga, ao longo de sua construção, sempre evidenciou a visão crítica sobre a sociedade com suas formas de organização econômica, política e social. O escritor goiano expôs sua ideologia por meio de temáticas recorrentes: a opressão, o progresso, a tecnologia, a violência, o consumismo e a manifestação de diversas formas de poder. Tudo isso como parte integrante de uma realidade cotidiana, como podemos observar em várias de suas obras e, em especial, na derradeira publicação aqui estudada.

A leitura do conto “Cadeira” (da referida obra) dá uma boa dimensão do desejo crítico veiguiano em relação ao apego do homem dedicado aos objetos de consumo e explicita o poder simbólico dos objetos e as consequências da relação de dependência dos homens e desses objetos.

É também característica peculiar e recorrente a maneira como Veiga aborda essa temática: o mundo real é visitado por algum acontecimento insólito, ou seja, a literatura fantástica mostra-se como instrumento de olhar para a realidade imediata.

Em “Cadeira”, mais uma vez o elemento narrativo – espaço – destaca-se ao promover reflexões acerca do homem e de seu papel na sociedade a que pertence. Tal espaço é representado por um objeto, mais precisamente, uma cadeira, que antropomorfiza-se insolitamente e leva o leitor (e também a personagem) a trilhar caminhos turbulentos.

O primeiro parágrafo do conto assemelha-se, bem ao gosto de Veiga, a um contar de causo e coloca o leitor em contato direto com os personagens centrais da diegese: Delduque, o médico, Dona Margarise e a cadeira. Esta já é apresentada com características marcantes: “feia, velha e monstrenga”(1997,p.31). Ora, uma cadeira “monstrenga”? Em poucas linhas, temos dois aspectos que podem constituir a hesitação tão cara à literatura fantástica. Primeiramente, o aspecto perturbador da cadeira evidenciado pelo adjetivo a ela dispensado e também a consideração de ela ter o poder de desequilibrar a harmonia da sala. A pergunta final do parágrafo “Por que então estava aí há tanto tempo, se quem decide sobre a decoração geralmente são as mulheres” (VEIGA, 1997, p. 31) em discurso indireto livre leva à hesitação, já que não é possível identificar o emissor dessa interrogação.

Os dois parágrafos seguintes esclarecem o motivo de a cadeira ter ido parar na casa de dr. Valério e explicam sua origem, revelam quem foi o primeiro dono e como o objeto chegou até ele.

Os móveis da casa episcopal eram muito velhos e mal conservados. Um dia, ao receber um grupo de cidadãos de boa vontade para discutirem certo projeto de ação social no bispado, D. Sereno levantou-se para cumprimentar um retardatário importante. Ao sentar-se novamente, a cadeira que ele usava para trabalhar na escrivaninha simplesmente desmanchou-se, e ele viu-se sentado no chão. Passado o susto (felizmente S. E. Reverendíssima não se machucou) e passados os risos respeitosos, alguém arrastou outra cadeira para o lugar da peça irreverente. Uma ou duas semanas depois D. Sereno recebia uma cadeira nova, confortável e muito sólida, estofada de gobelino de fundo verde claro como desenhos em verde-garrafa, para combinar com a secretária de madeira castanha. Na parte posterior da madeira do encosto tinha pequena placa de metal dourado com os dizeres: “A D. Sereno Argenta, seus amigos e admiradores. Cantagalo, 7.7.42. *Per non cadere*” (VEIGA, 1997, p. 32).

Notamos aqui uma aproximação intertextual entre esse trecho do conto de Veiga e um conto também intitulado “Cadeira”, do escritor português José Saramago em sua obra de nome também semelhante ao da obra de Veiga *Objecto Quase*. Na narrativa portuguesa, o ditador Salazar cai acidentalmente de uma cadeira cuja simbologia representa o fim do período ditatorial salazarista. Nas duas narrativas, o objeto e a queda dele desencadeiam toda uma sucessão de fatos imprescindíveis a elas: na saramagueana, as referências históricas de Portugal servem de material para a metaforização do processo político daquele país; já na veiguiana, a queda expõe a necessidade de substituição do objeto pelo outro que seria o centro das reflexões sociais acerca também do poder.

Ambas as cadeiras desmancham-se de velhas e os personagens ficam no chão, entretanto D. Sereno não se machuca como aconteceu com o ditador. Interessante notar que o personagem de Veiga tem as iniciais S A (Severo Argenta) dispostas invertidamente às iniciais do ditador A S (Antônio Salazar). Sabemos que o português manipula o poder que tem de modo violento, egoísta e desumano, e o bispo procura maneiras de contribuir para o bem, para a solidariedade, para a minimização das “misérias do mundo”.

Semelhanças à parte, alcançamos um ponto importante na narrativa deste estudo: Delduque, ao receber de presente a cadeira que fora do bispo, passa a sentir as responsabilidades sociais sentidas também pelo religioso. Temos, portanto, mais uma manifestação do insólito abarcado pela literatura fantástica.

Já comentamos anteriormente que há diferentes abordagens do fantástico (como afirma Filipe Furtado), mas elas comungam a aceitação dos fenômenos sobrenaturais como aspecto caracterizador dessa modalidade literária.

O teórico português, *em A construção do fantástico na narrativa* (1980), acredita que o denominador comum ao fantástico, ao maravilhoso e ao estranho seja justamente essa subversão do real. Sendo assim, suas considerações estão próximas às de Todorov e de Caillois:

... o fantástico é 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 (*apud* FURTADO, 1986, p. 19).

E também de Louis Vax

A arte fantástica deve introduzir terrores imaginários no seio do mundo real.

O fantástico, em sentido estrito, exige a irrupção dum elemento sobrenatural dominado pela razão (*apud* FURTADO, 1980, p. 19).

É justamente por essa aproximação que Filipe Furtado defende a distinção entre as três modalidades citadas. À maneira do conto “Espelho”, não há em “Cadeira”, o que Furtado considera para o maravilhoso: a inserção de um universo arbitrário e impossível, o qual não duvida do caráter meta – empírico e não questiona sua existência objetiva. Também não há em “Cadeira” a lógica para a explicação dos fenômenos insólitos.

Em contrapartida, o fantástico estabelece-se como expressão do sobrenatural de maneira convincente, mantendo um canal dialógico com a realidade da qual surgiu. Para Furtado

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 ao fim uma total indefinição perante ela (FURTADO, 1980, p. 36).

Aí reside, então, o fator diferencial entre o maravilhoso, o estranho e o fantástico: o primeiro apresenta sem questionamentos o mundo transformado; o segundo apresenta uma incerteza, porém recusa a fenomenologia meta – empírica, e o

terceiro mantém a ambiguidade, equilibrando o sobrenatural dubiamente por toda a narrativa. Furtado também considera que o surgimento e o desenvolvimento da ambiguidade na narrativa, estão ligados ao grau de plausibilidade (do sobrenatural) “pelo menos idêntico ao do mundo pretensamente natural em que o discurso a faz irromper” (FURTADO, 1980, p. 42).

Em “Cadeira”, depois que Valério decide dar o objeto a Delduque, este

percebeu que não podia mais passar sem a cadeira. Quando saía para resolver algum assunto, cumprir um compromisso, ficava aflito por voltar para o ateliê, tivesse ou não um projeto em andamento. Sentia saudade da cadeira, ou captava algum chamado dela. Esse agarramento não prejudicou o trabalho do cenarista, antes o beneficiou. Ele ganhou prêmios importantes, o prestígio aumentou (VEIGA, 1997, p. 37).

Ainda que atraído insolitamente pelo objeto, o personagem não se isola socialmente e continua a trabalhar e a receber os amigos em casa. A plausibilidade na narrativa nesse ponto é sustentada pelos ciúmes sentidos por Delduque, já que o desejo egoísta de posse é natural do ser humano.

Antes, porém, ressaltamos novamente a importância do espaço para instaurar a ambientação que desencadeia o fantástico. Vejamos como J. J. Veiga nos transporta para as espacialidades representadas a partir da cadeira:

Depois era preciso encontrar o melhor lugar do ateliê para ela. Móvel é um pouco como gente, cada um tem o seu lugar de força, onde se sente dono de si. Para encontrar o lugar próprio da cadeira teria que experimentar muito. Só então cuidaria da festa. Enquanto isso nada impedia que ele fosse sentado nela, quem sabe o usuário completa o móvel, e essa união ajuda a encontrar o lugar apropriado? Delduque tinha lido e relido um livro que fala de entidades invisíveis mas atuantes no mundo físico, os devas, sempre dispostos a ajudar as pessoas desde que as pessoas se abram a eles. Os devas “moram” em objetos, em lugares, em plantas que eles mesmos escolhem e que lhes dão força. Se isso é verdade, um deva já devia estar morando naquela cadeira há muito tempo, tão convidativa, tão calmante, tão favorável ao fluir do pensamento (VEIGA, 1997, p. 37).

Temos, assim, dois espaços capitais para serem considerados: o espaço da cadeira e o espaço que ela ocupa. O personagem preocupa-se com o “lugar de força” que o objeto deveria ocupar e com isso evidencia o quanto a organização espacial é importante para o homem.

Na obra *A memória coletiva*, Maurice Halbwachs discorre a respeito da tese de Augusto Comte sobre a relação entre o equilíbrio mental humano e os objetos. Para Comte, “os objetos materiais com os quais estamos em contato diário não mudam ou mudam pouco e nos oferecem uma imagem de permanência e estabilidade. Eles [...] nos dão a sensação de ordem e tranquilidade” (HALBWACHS, 2006, p. 157). Isso evidencia o quanto somos influenciados pelo espaço físico, uma vez que nosso comportamento deriva dessa relação. O personagem Delduque entende e aceita tal importância e credita à cadeira com “deva” a capacidade de gerar boas energias: A relação do cenarista com a espacialidade do objeto torna-se intensa a ponto de Delduque não conseguir afastar-se por muito tempo. Importante notar que o mesmo objeto desperta sensações e sentimentos diversos e distintos nos personagens que com ele convivem: enquanto estava na sala do médico, ela foi aceita por ele por ter sido de alguém muito querido e porque esse alguém a destinou ao médico; já a mulher de Valério não a aceitava, mas sim a tolerava para não desagradar o marido querido; na casa do cenarista, ela o agradava muito e ele se beneficiou disso, pois “ganhou prêmios importantes, o prestígio aumentou” (VEIGA, 1997, p. 37).

Essas duas manifestações de contato com a cadeira mostram que as imagens integrantes do universo exterior estão diretamente ligadas ao universo interior do homem, uma vez que este se apega aos objetos e deseja a permanência deles num determinado espaço. Tal espaço revela-se orgânico em decorrência do modo subjetivo com que foi organizado e, a partir daí, transporta a lembrança de si e daqueles com quem convive, ou seja, “nosso ambiente traz ao mesmo tempo a nossa marca e a dos outros” (HALBWACHS, 2006, p. 157.)

A lembrança de D. Sereno não tinha a mesma importância para Margarise e Dr. Valério: para este era o rememorar de um grande amigo, enquanto para aquela era a quebra da harmonia estética da sala de sua casa organizada de acordo com sua “marca”.

Entretanto, para Delduque, a cadeira representava mais que um simples objeto de decoração. Apesar do pouco tempo de convívio com o móvel, a relação afetiva era intensa e passou a influenciar no convívio social do cenarista:

Mas o relacionamento com os amigos foi afetado. No princípio Delduque não se importava que os amigos se sentassem na cadeira, até os convidava a experimentá-la, a sentirem o conforto e a serenidade que ela oferecia. Mas logo mudou, ficou enciumado. Bastava alguém sentar nela para ele ficar inquieto, mal-humorado, que não era normal nele. Depois, quando alguém tocava a campainha, antes de abrir a

porta ele enchia a cadeira de tralhas variadas, livros de arte, coleções de revistas, ferramentas, roupas, para desanimar qualquer atrevido. Os amigos perceberam a manobra, conformaram-se. E a cadeira ficou sendo só dele. Mas a exclusividade teve um preço (VEIGA, 1997, p. 37 -38).

O desconforto com os amigos não acarreta prejuízo para as amizades do personagem, uma vez que os que com ele conviviam “conformaram-se” com a situação. Apesar disso, o último período do anteriormente citado parágrafo antecipa o caráter inquietante do que aconteceria a seguir.

A espacialidade da cadeira deixa de ser favorável ao fluir de pensamentos ligados à poesia e ao trabalho de cenarista.

Aos poucos foi acontecendo de os pensamentos tomarem um rumo inquietante. Em vez de pensar poesia ou idéias para o seu trabalho, Delduque pensava em cenas que tinha visto nas ruas, nos parques, cenas de sofrimento, miséria, degradação, pessoas procurando comida em latas de lixo, crianças tremendo de fome sentadas em degraus, dois mendigos brigando por um pedaço de pão mofado, bêbados imundos caídos nas calçadas e sendo escorraçados brutalmente por policiais. Essas cenas o incomodavam e tiravam-lhe o sono, e às vezes até a vontade de comer. Que estaria acontecendo com ele? Ele sempre vira essas imagens chocantes, e conforme a disposição do momento socorria a um ou outro infeliz com dinheiro e sentia-se apaziguado, não carregava nenhum remorso para casa, nem mesmo mal-estar. Agora esse sentimento de responsabilidade pelas dores do mundo, a perda de sono, ele que sempre fora dorminhoco, a perda de apetite, ele que sempre fora apreciador de boa comida, embora parcimonioso, tanto que era esgalgo, como assenta num poeta (VEIGA, 1997, p. 38).

A realidade social do entorno de Delduque nunca o incomodara a ponto de fazê-lo perder o sono e o apetite. Interessante notar aqui que, ao ocupar a espacialidade da cadeira, o personagem é levado a se incomodar com algo que já fazia parte de seu cotidiano e que, apesar de inaceitável e desumano, não afetava diretamente sua vida. O pensamento “conduzido pela cadeira” atordoava a consciência de Delduque.

Ora, o que temos aqui é a possibilidade de equilíbrio entre os componentes fantásticos e realistas da obra de Veiga. O desejo de posse de um objeto e os ciúmes dele são elementos realistas e não se afastam da lógica cotidiana; querer estar junto de algo também, principalmente nas sociedades materialistas da atualidade. Por outro lado, foge à lógica real a possibilidade de ser e estar influenciado por pensamentos cambiantes que surgem a partir da ocupação física da espacialidade de uma simples cadeira.

Acreditamos que o escritor constrói sua trama textual de tal maneira que o leitor é fisdado e levado a refletir a respeito da sociedade da qual faz parte.

A desigualdade social sempre existiu no país e por isso ela talvez seja vista como inerente ao dia-a-dia nacional como foi evidenciado no conto em questão “Ele sempre vira essas imagens chocantes” (VEIGA, 1997, p. 38). Relevante é a afirmação seguinte “... e conforme disposição do momento socorria a um ou outro infeliz...” (VEIGA, 1997, p. 38).

O sofrimento, a miséria, a degradação, as crianças famintas, a opressão... existem e são amenizados “conforme disposição do momento”? Veiga dispõe assim um olhar mais atento e profundo para a realidade humana tão pouco organizada, equilibrada e por que não justa?

Há muitas análises feitas sobre as primeiras obras do escritor goiano expondo a visão cristalizada da associação entre a realidade política do Brasil (nos anos da ditadura) e a literatura veiguiana. O mesmo não pode ser feito com essa derradeira obra, visto que as questões apontadas por Veiga ultrapassam os limites temporais.

É importante ressaltar que o universo ficcional é entendido como uma transfiguração do real e não um equivalente dele, ou seja, o que se objetiva aqui é considerar as relações entre o real e o ficcional, entre o imaginário e os fatos, entre a narrativa e a realidade.

Sendo assim, comungamos com Gama-Khalil a ideia de que

No espaço discursivo da literatura temos a configuração de seres que encenam situações que sugerem similitudes com o real – seja em sua forma mais cotidiana ou na mais inusitada. Não só na literatura realista, como também na surpreendentemente fantástica, o mote tomado pelo artista para a sua representação é aquilo que se esquia de toda e qualquer representação: o real. Se temos hoje uma história da literatura, de acordo com Roland Barthes, é por que há o desejo do artista em representar o que “não é representável”, o real. E essa impossibilidade é desencadeada pela incongruência “topológica” entre o plano unidimensional da linguagem e o plano pluridimensional do real. Entretanto é a contradição de planos que faz da literatura um espaço em que o real pode ser não só reinventado, mas, sobretudo, repensado (GAMA-KHALIL, 2008, p. 90).

A literatura de Veiga, portanto, mostra-se como espaço para reflexão crítica e uma revisão do nosso entorno diário. Isso fica muito claro no conto em estudo quando o narrador afirma que Delduque

nos últimos tempos vinha se sentindo muito responsável pela miséria circundante; mas revelar isso poderia parecer frescura demais, ou sinal de paranóia, mania de grandeza, pois ninguém é responsável sozinho pelos sofrimentos da humanidade (VEIGA, 1997, p. 39).

Assim como no conto “Espelho”, nessa narrativa, o elemento espaço foi o responsável por sustentar o caráter fantástico dos acontecimentos vividos pelo personagem. Tudo foi arquitetado dentro de uma aparente realidade sutilmente perpassada por algo estranho e absurdo, bem característico da literatura de Veiga.

E, dessa maneira, o conto encerra-se retomando a plausibilidade narrativa necessária ao irromper do fantástico. Delduque, angustiado decide procurar um médico e, antes disso, tem um sonho

Sonhou que estava em Cantagalo com uma atriz amiga, que no sonho era natural de lá e admiradora de D. Sereno, para cujas obras contribuía. A moça levou Delduque numa visita ao bispo. Na conversa que tiveram, o bispo contou que passava noites acordado sentado nesta cadeira – bateu com a mão num encosto de braço – pensando no que mais fazer para socorrer tantos necessitados. E disse umas palavras que atravessaram o nevoeiro do sonho e chegaram à mente de Delduque na manhã seguinte, quando ele se ensaboava no chuveiro: “Espero que a pessoa que se sentar nesta cadeira depois de mim não passe pelo que estou passando. Ninguém é responsável sozinho pelas misérias do mundo. Não contribuir para agravá-las já é boa ajuda” (VEIGA, 1997, pp. 39 - 40).

As ações descritas pelo narrador (procurar um médico e sonhar) são ferramentas do escritor para viabilizar o fantástico na narrativa, uma vez que são ações comuns na vida das pessoas. Desse modo, o leitor passa a fazer parte da trama textual e ajusta-se ao que diz Todorov (2008, p. 38) “O fantástico implica, portanto, não apenas a existência de um acontecimento estranho que provoca hesitação no leitor e no herói; mas também, numa maneira de ler esse acontecimento”.

Em “Cadeira”, a apresentação dos fatos obedeceu à lógica do mundo real; por outro lado, não há explicação racional para o que aconteceu com Delduque a partir da espacialidade (do objeto) ocupada por ele, legitimando, portanto, o fantástico na diégese estudada.

No final do conto, as palavras do bispo chegam à mente de Delduque e funcionam como uma “absolvição”. Veiga registra aí sua crítica ao comportamento do homem que, inserido numa sociedade desigual, conhece-a, com ela convive e acaba por

aceitá-la sem nada fazer para modificá-la, e, ainda assim, abstém-se da culpa de sua inércia e de sua negligência.

A narrativa evidencia alguns aspectos cruéis da organização social humana: a disparidade entre homens e os consequentes sofrimentos, além da indiferença perante isso.

O texto de Veiga revela o que está encoberto pelas aparências e, ou, não é percebido pelo senso comum, ou melhor, revela as fissuras do real e nos leva a reflexões acerca do que se passa em nosso entorno diário.

3. *Tapete Florido*

Nem tudo que acontece com uma pessoa tem explicação lógica; e quando não tem, em vez de ficar quebrando a cabeça para entender o porquê, o melhor expediente é dizer que estava nas estrelas, e ponto final.

José J. Veiga

Para o escritor argentino Jorge Luis Borges, um livro era o mais assombroso instrumento usado pelo homem, uma vez que aquele não é uma extensão física deste, tais como uma luneta ou um microfone, extensão da visão e da fala, respectivamente. Segundo Borges, o livro seria a extensão da memória e da imaginação, pois a leitura seria um alimento a eles. Por meio da leitura, abarcamos nossa condição humana e podemos melhor compreendê-la.

Como já vimos neste estudo, a leitura dos livros veiguianos nos proporciona uma viagem pelo tênue espaço misterioso entre os sonhos e a realidade. Nos contos lidos, os objetos se humanizam e se alegorizam, conduzindo-nos a reflexões sobre o sentido da vida humana. Com o conto “Tapete florido”, isso não é diferente; mais uma vez somos levados a percorrer espaços cotidianos, porém estranhos, que agitam, inquietam e até transformam nossos limites humanos.

Podemos perceber neste estudo de *Objetos turbulentos* que Veiga trata em seus textos de diversos aspectos da condição humana, porém é válido destacar que, excepcionalmente em “Tapete florido”, o escritor “proseia” sobre a dimensão existencial feminina.

O universo feminino pertence ao conjunto dos inúmeros e distintos temas constituintes da produção ficcional brasileira. Podemos, sem muito esforço de memória, lembrar de Heloísa Seixas, de Lygia Fagundes Telles, de Clarice Lispector, de Adélia

Prado, de José de Alencar, de Lúcio Cardoso e de muitos outros que olharam de modo especial para a figura feminina e buscaram, por meio de seus textos, desvendar e desnudar um pouquinho desse universo tão paradoxalmente delicado e forte.

Em “Tapete florido”, logo na primeira linha do conto, conhecemos a personagem Sucena, cujo nome sugestivo significa “mulher forte”. Mais uma vez o narrador heterodiegético nos apresenta o “causo” de maneira simples, quase que oralmente, evidenciando a natureza espacial do foco narrativo dos contos dessa obra estudada: ele (o narrador) posiciona-se como uma câmera capaz de captar os acontecimentos e a partir deles expor os sentimentos dos personagens como num quadro cotidiano.

A espacialidade narrativa de Veiga corrobora a ideia de que o contista é capaz de flagrar em um instante uma oportunidade inventiva “inventar de novo: descobrir o que os outros não souberam ver com tanta clareza, não souberam sentir com tanta força” (BOSI, 2006, p. 9).

A densidade é uma das marcas fortes do conto e, em “Tapete florido”, ela destaca-se ainda mais a partir da estranheza surgida na espacialidade de um tapete novo. A propósito, a temática do tapete também constitui o conto “A caçada”, de Lygia Fagundes Telles.

Sucena deseja esse objeto para sua sala, mas o marido tem outras prioridades: “Mais urgente para ele era trocar o carro, instrumento de trabalho já velhinho e dando muita despesa” (VEIGA, 1997, p. 102). E, por meio desse pequeno embate rotineiramente doméstico, é apresentado o marido de Sucena: Altino era vendedor de purificadores de água e leitor de tarô:

Num primeiro momento pode parecer que purificador de água não rime com tarô, mas no caso de Altino, que era o nome do marido de Sucena, eles se conjugavam. É que, depois de fechar a venda de um purificador, se o comprador era mulher ele sempre achava um jeito de conduzir a conversa para a convivência de sabermos o que o futuro nos reserva, e acabava tirando da pasta as cartas com as figuras. E geralmente o que elas diziam na interpretação de Altino agradava à pessoa, que geralmente também o recomendava a uma vizinha, uma amiga, uma parenta. Aí a ordem dos trabalhos se invertia: ele começava lendo o tarô; e quando a madame ou a senhorita já navegava em alegria, vinha a conveniência de se consumir água purificada, afinal a boa sorte entra mais fácil em sistema sadio. (VEIGA, 1997, p. 101 e 102)

As informações a respeito das duas ocupações de Altino impõem sentido e valor à narrativa e ilustram a teoria de efeito defendida por Edgar Allan Poe, segundo a qual cada elemento selecionado estaria ligado ao efeito pretendido. Isso se explica com o desenvolvimento do enredo, pois a venda de purificadores será de vital importância para o comportamento do casal, e também o jogo (de tarô e do bicho). Este porque a compra do tapete só foi possível graças ao resultado positivo para Altino depois da troca de carro.

O que aconteceu a seguir não foi lido no tarô, talvez porque Altino não o tivesse consultado. Ele avançou na poupança e trocou o carro. Nada de arregalar olhos. Passou de um fusquinha de oito anos para um Chevette de dois. Quando parou o novo carro na porta do prédio, o porteiro, Sr. Haroldo, sempre atento a um palpite para o bicho, olhou e disse:

— Carro novo, Sr. Altino? — Chegou-se à frente, olhou a placa — Hum... Bom palpite para o milhar. — Tirou a caneta, anotou o número na palma da mão.

Altino, que nunca tinha jogado no bicho, ou se tinha fazia tanto tempo que não se lembrava mais como se joga, resolveu ir nessa. Tirou uma nota de dez mil de uma moeda que não existe mais e disse ao Haroldo: — Faz o seguinte, Sr. Haroldo. Jogue isto pra nós. Cinco mil pra mim, cinco mil pro senhor — e subiu para convidar Sucena a darem uma volta no carro.

Mais tarde, sorteado o bicho e o carro já na garagem, tocam a campainha. Era o Haroldo desapontado.

— Então, Sr. Haroldo. Faturamos?

— O senhor faturou, eu não — disse Haroldo desapontado.

— Como assim, homem!

— Sabe o quê, seu Altino? Não confiei no palpite, resolvi comprar café, açúcar, cinco quilos de arroz e outras coisinhas que estavam faltando em casa. É como diz o ditado, dinheiro e pé-rapado não caminham lado a lado. Mas o do senhor tá aqui — passou a Altino a bolada que tinha acabado de receber do bicheiro (VEIGA, 1997, pp.102-103).

Depois desse acontecimento inesperado, o marido aceita e consente a compra tão desejada pela mulher:

— Minha filha, hoje vamos comprar aquele senhor tapete. Aliás, você é quem vai comprar. A seu gosto. Pegue o dinheiro onde você sabe, e não faça economia. O carro está pago, o saldo devedor tirei da poupança pra evitar a praga das prestações. Se eu adivinhasse que ia ganhar no bicho teria comprado um Monza que vi na agência (VEIGA, 1997, p. 104).

Dessa forma, vem à tona a história da compra do tapete que consideramos a história aparente, narrada em primeiro plano, e que acaba por dar forma a uma outra história, narrada em segundo plano. Assim acreditando, comungamos as ideias propostas por Ricardo Piglia que considera que “um conto sempre conta duas histórias” (2004, p. 84). Piglia também acredita que o contista deve “saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1” (2004, pp. 89 - 90). O casal compra dois tapetes, mas apenas um deles os fascina

Um dos tapetes novos, que Sucena destinou à sala de estar, era de ramagens verde-musgo sobre fundo verde-alface, que Altino achou lindo e discreto. O outro tinha quadrados com flores-de-lis no centro, tudo em tom brique, e foi estendido na sala de jantar. Mas depois que acostumaram com os tapetes novos, o que mais caiu no gosto do casal foi o de ramagens. Veja você, Cena, ou veja você, Tino, como acertaram na combinação verde sobre verde (VEIGA, 1997, p. 104).

Assim, a segunda história, denominada por Piglia, como secreta, é enviesada pela espacialidade do objeto

Mas continuaram fascinados pelo tapete florido, a ponto de esquecerem o outro. Para limpá-lo Sucena comprou uma daquelas escovas de rolo e cabo comprido, por achar que o aspirador arranca as felpas da lã e em pouco tempo a peça fica careca. E para não criar ressentimento no tapete da sala de jantar — quem garante que objetos ditos inanimados são destituídos de sentimentos? — usava a escova de rolo nos dois (VEIGA, 1997, p.105).

Interessante é a preocupação da mulher ao usar a escova nos dois tapetes para que o outro não se ressentisse, pois “quem garante que objetos ditos inanimados são destituídos de sentimentos” (VEIGA, 1997, p. 105).

A esse respeito, reportemos, a grosso modo, ao fenômeno comum às crianças e aos adultos de percepção dos objetos inanimados como se eles tivessem vida; todavia condicionado à sensibilidade de cada pessoa. Tal fenômeno é chamado de animismo e

foi proposto pelo antropólogo inglês Sir Edward B. Tylor, em 1871, na sua obra *Primitive Culture* (A Cultura Primitiva). Por Animismo, dele designou a manifestação religiosa na qual se atribui a todos os elementos do cosmos (Sol, Lua, estrelas), a todos os elementos da natureza (rio, oceano, montanha, floresta, rocha), a todos os seres vivos (animais, árvores, plantas) e a todos os fenômenos naturais (chuva, vento, dia, noite) um princípio vital e pessoal, chamado de “ânima”, que na visão cosmocêntrica significa energia, na antropocêntrica significa espírito e na teocêntrica alma.

Consequentemente, segundo o animismo, todos esses elementos possuíam sentimentos, emoções, vontades ou desejos, e até mesmo inteligência. Resumidamente, os cultos animistas alegam que: “Todas as coisas são Vivas”, “Todas as coisas são Conscientes”, ou “Todas as coisas têm ânima”.²

De acordo com esse fenômeno, podemos analisar a relação de Sucena com os dois objetos como algo maior que o desejo de posse: a personagem afeiçoa-se aos tapetes e dispensa a eles sentimentos e cuidados destinados somente aos seres vivos, tais como uma planta, um animal ou uma pessoa. O olhar de Sucena para eles nos faz lembrar do poeta Manoel de Barros que, em sua obra *Memórias inventadas* (), fala do “desobjeto”. Em prosa poética, Barros apresenta o pente que “estava próximo de não ser mais um pente” (BARROS, 2007). A desobjetivação do poeta lança a possibilidade de novos olhares para as coisas que nos circundam.

Os tapetes de Sucena (especialmente o verde) foram “desobjetivados” por ela, uma vez que serviram de ponte para a passagem de um espaço meio perdido ou esquecido por ela como veremos a seguir.

O encantamento com o tapete verde seguiu só com a mulher, pois o marido “voltou a dar atenção ao trabalho com maior empenho, porque a firma dos purificadores tinha lançado um modelo novo” (VEIGA, 1997, p. 105).

É a partir desse ponto da narrativa que a espacialidade do tapete desempenha papel singular na construção do sentido do que se passa com Sucena e que é a segunda história ou a história secreta, de acordo com Piglia.

Se ela tivesse parado por aí, avaliado a situação e recuado para posição mais protegida, como se diz em linguagem militar, teria evitado o pior. Mas não. Preferiu se entregar ao encantamento. Enquanto isso, empolgado com o sucesso do novo purificador de água, Altino não percebia o que se passava com a mulher. Chega em casa cansado mas feliz, jantava e via o noticiário. Ia para o escritório, organizava as visitas do dia seguinte, espreguiçava e começava a bocejar. Voltava à sala com andar de marinheiro e da pronta mesmo avisava a Sucena que já ia se “horizontalizar”. Nem reparava que ela, mesmo com a televisão ligada, estava entretida era com o tapete (VEIGA, 1995, p. 106).

O narrador deixa claro que o posicionamento de Sucena foi opção dela e que também cabia a ela evitar o “pior”. A entrega ao encantamento significa o desencadear de uma sucessão de fatos que mudariam a vida da personagem de maneira radical.

² Disponível em: <www.psiqweb.med.br/site/DefaultLimp.aspx?area=ES/95>. Acesso em: 10 de maio de 2013.

Percebemos nesse último trecho transcrito um diálogo muito próximo com o conto *o Retrato oval*, de Poe:

Na verdade, aqueles que puderam ver o retrato comentaram em voz baixa a total fidelidade entre modelo e obra, atribuindo-a a um prodígio excepcional, prova cabal não só da perícia do pintor como do amor profundo que dedicava àquela a quem retratava com tanta perfeição. Porém, com o tempo, à medida que se aproximava a conclusão do trabalho, ninguém mais obteve permissão para entrar na torre, pois o pintor entregava-se à loucura de sua obra e raramente desviava os olhos da tela, nem mesmo para olhar o rosto de sua mulher. E recusava-se a perceber que as cores que ia espalhando por sobre a tela eram arrancadas das faces daquela que posava a seu lado. Passados alguns meses, quando quase mais nada restava a ser feito a não ser uma pincelada sobre a boca e um retoque de cor sobre os olhos, o espírito da jovem reacendeu-se ainda uma vez, tal qual chama de uma vela a crepitar por um instante. E então executou-se o retoque necessário e deu-se a pincelada final e, por um momento o pintor caiu em transe, extasiado com a obra que criara. Porém, no momento seguinte, ainda a contemplar o retrato, estremeceu, ficou lívido e, tomado de espanto, exclamou com um grito: "Mas isto é a própria vida!" E quando afinal virou-se para olhar a própria amada... estava morta! (2003, pp. 11-18)

O jovem pintor e Altino não perceberam que algo de errado e estranho acontecia com suas mulheres. Nos dois contos, encontramos o estabelecimento desse efeito, desencadeando todo o processo dos respectivos incidentes com as personagens. No caso de Poe, foi fatal para a jovem cuja vida foi aprisionada na tela; entretanto na narrativa de Veiga, o desfecho mostra-se oposto.

Sucena envolveu-se cada vez mais intensamente com o tapete a ponto de dormir mal, sonhar com algum desastre envolvendo-o ou acordar no meio da noite para averiguar se nada de errado havia acontecido com o objeto. A “preocupação permanente” ficou estampada na fisionomia abatida da mulher e foi motivo de atenção de Altino:

— Você está bem, Cena? — Perguntou ele um dia na mesa do café.

— Estou, uai. Por quê?

— Estou achando você abatida de uns tempos para cá. Cara de quem não dorme e amanhece cansada. Se abre comigo, filha. Quem sabe está na hora de consultar um médico?

— Que bobagem, Tino. Tenho nada não. Todo ano faço exame médico na Marinha. É obrigatório.

— Bom. Se é assim, agora quem imita personagem de novela sou eu, e digo que perguntei por perguntar. Mas acho que você precisa se cuidar. Essas olheiras não lhe assentam.

- Você acha? Vou fazer um tratamento de pele.
 — Faça mesmo. Dinheiro está entrando. O novo no tapete (VEIGA, 1997, p. 107).

Apesar da preocupação do marido, percebemos que o casal vivia cada um em um mundo solitário e isolado: Altino envolvia -se com seus purificadores e Sucena com seu tapete. Cada um a seu modo, vivia o seu absurdo existencial à maneira de Sísifo, personagem do mito grego retomado por Albert Camus. Em *O mito de Sísifo*, o personagem deveria rolar uma pedra enorme morro acima até o topo, mas lá chegando, ela rolaria morro abaixo e assim, dia após dia, ela faria tudo novamente. A rotina profissional do marido de Sucena não o deixava perceber que a mulher se consumia também solitária no escovar do tapete verde. A aparente normalidade da rotina do casal escondia as angústias existenciais de Sucena.

A tensão narrativa acontece quando:

Chegou para o jantar, com a boca seca de tanto falar mas com mais dois ou três purificadores vendidos. Altino encontrou Sucena sentada na beira do sofá, o corpo inclinado sobre o tapete e como que hipnotizada. Ela não o viu entrar nem respondeu quando ele lhe falou. Altino descansou a pasta na mesinha de centro, chegou-se diante da mulher, olhou-a. parecia uma estátua de madeira ou granito, os olhos parados, de estátua. Tocou-a de leve no ombro. Ombro sólido de estátua. Queixo rígido, de trilho ou dormente. E essa agora! Ouvira dizer que não se deve acordar um sonâmbulo sacudindo-o — seria o caso? Quem sabe o álcool para cheirar? Fumaça para cigarro? Acendeu um cigarro, soprou toda uma baforada no rosto dela. Ela nem piscou. Água fria no rosto? Pode assustar e complicar. Pelo menos está respirando. Ou não? Chegou as costas da mão perto do nariz dela: respirava. Chamar um médico? Ou seria caso para pai-de-santo? (VEIGA, 1997, pp.107-108)

Esse fato confirma o que diz Ricardo Piglia “um relato visível esconde um relato secreto, narrado de modo elíptico e fragmentário. (...) o enigma não é outra coisa senão uma história contada de um modo enigmático” (2004, p. 90-91). A compra do tapete equivale a esse relato visível e o que acontece com Sucena equivale ao relato secreto. Equivale também ao que Poe considera:

Duas coisas são invariavelmente requeridas: primeiramente, certa soma de complexidade, ou, mais propriamente, de adaptação; e, em segundo lugar, certa soma de sugestividade, certa subcorrente embora indefinida de sentido (1986, p. 71).

O acontecimento com a personagem é carregado de complexidade e sugestividade. Esta é evidente na tensão do marido que não sabe o que fazer com a mulher paralisada e, por meio do discurso indireto livre, faz várias interrogações, instigando até a curiosidade do leitor sobre o ocorrido. Já aquela corrobora com a segunda tese de Piglia: “a história secreta é a chave da forma do conto e suas variantes” (2004, p. 91). A complexidade está justamente nessa história secreta que é simplesmente (ou não!) a vida de Sucena.

Tudo isso reforça o caráter de mistério, uma vez que o comportamento de Sucena (imposto pela espacialidade do tapete) é responsável pelo clima fantástico, modalidade caracterizada pelo estranhamento, pela hesitação do leitor em aceitar ou não os acontecimentos narrativos. A espacialidade do tapete representa assim a passagem entre o real e o fantástico, ou seja, por meio do encantamento com o objeto, a mulher desperta em sua realidade existencial.

Nessa narrativa em estudo, podemos encontrar satisfeitas as três condições todorovianas para a presença do fantástico: primeiro, temos o texto obrigando “o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados” (TODOROV, 2008, p. 38). Depois, Todorov acredita que a consideração e a hesitação citadas anteriormente podem ser “experimentadas por uma personagem”. Ora, as duas condições são claramente expressas, já que o mundo do casal é o citado por Todorov e a hesitação do marido é expressa pelos questionamentos feitos. Por último, há a ambiguidade (na qual são enredadas as duas histórias) responsável por conduzir o leitor a buscar explicações dos acontecimentos, hesitando entre uma explicação natural ou uma sobrenatural.

Reforçando o caráter fantástico do conto, temos a ambientação, que é um elemento naturalmente espacial: “Por ambientação, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a procurar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente” (LINS, 1976, p. 77), que pode se estabelecer de três formas: franca, “que se distingue pela introdução pura e simples do narrador” (p. 79); reflexa, na qual “as coisas, sem engano possível, são percebidas através da personagem” (p. 82) e, por último, dissimulada, em que os atos da personagem [...] vão fazendo surgir o que a cerca, como se o espaço nascesse dos seus próprios gestos” (p. 84). Em “Tapete florido”, constatamos, ora por meio do narrador – ambientação franca – ora por meio do comportamento das personagens – ambientação dissimulada –, situações que

remetem ao fantástico: “Se ela tivesse parado por aí, avaliado a situação...” (VEIGA, 1997, p. 106); “— Você está bem, Cena? — perguntou ele um dia na mesa do café” (VEIGA, 1997, p. 107) e ainda” [...], chegou-se diante da mulher, olhou-a. Parecia uma estátua de madeira ou granito, os olhos parados, de estátua” (VEIGA, 1997, p. 108). Dessa forma, ao trabalhar a ambientação, Veiga torna sua narrativa mais múltipla, considerando a captação espacial.

Temos ainda, instaurando a ambientação fantástica, a atmosfera que é a consequência da relação entre o ambiente e as pessoas que nele vivem: o casal compartilha a mesma casa, mas vive cada um em seu mundo particular; ele envolvido nas vendas e ela, carente e solitária. Assim, a falta de envolvimento conjugal cria uma atmosfera melancólica e triste expressa no comportamento da mulher em contato com o tapete novo.

Segundo H.P. Lovecraft,

A atmosfera é a coisa mais importante, pois o critério definitivo de autenticidade (do fantástico) não é a estrutura da intriga, mas a criação de uma impressão específica. (...) Eis por que devemos julgar o conto fantástico não tanto em relação às intenções do autor e aos mecanismos da intriga, mas em função da intensidade emocional que ele provoca (1945, p. 32).

Dessa forma, o fantástico irrompe no entrelaçamento das duas histórias, formando uma única que gera o efeito de surpresa descrito por Ricardo Piglia “O efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície” (2004, p. 90).

Na superfície do conto, Sucena “aterrissou”, viu que perdeu a hora de preparar o jantar e isso foi motivo para o marido convidá-la para comerem fora.

Foram jantar no Itabira, que apesar do nome era de um casal francês, e o vinho selecionado apesar de nacional. O tempo todo Altino observava a mulher para ver se ela se abria, porém ela fazia um esforço exagerado para se mostrar alegre e convencê-lo de que nada demais acontecera. Sinal claro de que havia acontecido. Lá pelo meio da segunda garrafa de Botticelli, a do tinto, Sucena cansou-se de fingir e falou. Altino ouvia atentamente, sem interromper, de vez em quando afagando a mão dela sobre a mesa para encorajá-la. Quando ela acabou de falar, ficaram calados por um tempo, os dois fazendo desenhos com o dedo no suor dos copos (VEIGA, 1997, p. 116).

O momento vivido pelo casal é significativo, pois Sucena pôde exteriorizar o que não fazia bem a ela e a eles:

— Sabe o que eu acho? — disse ela por fim. — Hoje mesmo enrolamos aquele tapete e amanhã nos livramos dele.
 — Livramos como?
 — Sei lá. Vendendo a um belchior por qualquer preço, ou dando para alguém.
 — Ao Banco da Providência, por exemplo. Será que aceitam? Está novinho.
 — A gente indaga. Para o lugar dele compramos um tapete liso.
 Os dois belchiores chamados ofereceram tão pouco que eles tentaram o Banco da Providência e foram bem-sucedidos.
 Com um tapete liso na sala, vermelho sangue-de-boi, quase marrom, Sucena nunca mais viu a história de sua vida passada nem as ameaças do futuro, acontecendo diante dela nas ramagens do tapete verde-escuro sobre verde-claro (VEIGA, 1997. p. 111).

Pensemos, agora, nossa análise, considerando alguns elementos selecionados para a criação do efeito pretendido, de acordo com a teoria poeana aqui já mencionada.

Acreditamos que tal efeito nesse conto esteja diretamente ligado à problemática do universo existencial feminino, caracterizado pelo fastio e pelo tédio que envolviam a mulher numa rotina doméstica e, acima de tudo, conjugal.

Veiga arquiteta seu texto numa estrutura simples, porém instigante: o objeto desejado e possuído desencadeia um conflito que faz os personagens tomarem consciência, e mudarem suas vidas.

Acreditamos que a crítica veiguiana neste conto esteja voltada para a célula-mãe da sociedade contemporânea: a família – representada pelo casamento de Sucena e Altino.

As ocupações do marido podem ser lidas de modo simbólico: vendedor de purificador de água remete-nos ao sentido literal de purificação, ou seja, Altino era obcecado pelo trabalho, queria ganhar cada vez mais dinheiro e isso o tornava incapaz de enxergar sua vida superficial junto e distante da mulher. Entendemos que a água está ligada a vários sentidos. O primeiro está ligado à ideia cristã do batismo que representa a purificação, a lavagem do pecado. Este aqui considerado não no sentido literal cristão, mas sim no equívoco existencial e conjugal em que o personagem se conduzia a partir de seu comportamento capitalista. Consideramos também a noção de que a água é símbolo básico de todas as energias inconscientes (“Es el símbolo básico de todas las energías inconscientes” (BIEDERMANN, 1996, p.22). A água é símbolo do Gênese, é o

ponto de partida para o surgimento da vida. Ora o que pretendemos dizer é que Altino vendia aos outros o que deveria caber a si para que pudesse purificar sua vida ou mesmo dar a si e a sua esposa uma vida renovada de afeto, cumplicidade e união.

O mesmo acontecia quando o personagem colocava o baralho de tarô para as outras pessoas: dispensava sentidos e previsões para as vidas alheias e não enxergava os perigos da sua e da mulher.

Pensemos agora no objeto de desejo de Sucena, o tapete. Símbolo de nobreza, de respeito e de reverência à época dos reis e rainhas, é usado como elemento de decoração na contemporaneidade. A espacialidade desse objeto também remete à ideia de sofisticação. Sucena ansiava por um em sua sala e, quando conseguiu o que queria, desejou chamar as pessoas mais próximas a fim de expor, por meio do tapete, seu poder de compra ligado à sofisticação alcançada com o objeto.

Mais relevante e evidente, a nosso ver, para a construção do sentido pretendido na narrativa é o elemento cor. O tapete que encanta a mulher “era de ramagens verde-musgo sobre fundo verde-alface” (VEIGA, 1997, p. 104).

A cor verde alude às imagens daquilo que é novo, da esperança e do feminino. De acordo com Chevalier e Gheerbrant “O verde é a cor do reino vegetal se reafirmando, graças às águas regeneradoras e lustrais nas quais o batismo tem todo o seu significado simbólico: o verde é o despertar das águas primordiais, o verde é o despertar da vida” (1999, p. 939). Nossa leitura é respaldada por essa última consideração, uma vez que acreditamos ser o tapete o responsável pela conscientização de Sucena sobre sua vida. Todavia é necessário pôr em relevo que tal objeto apresentava dois tons de verde, um musgo e o outro alface. A respeito das tonalidades dessa cor também disseram Chevalier e Gheerbrant que

[...] é possível compreender o ambivalente significado do raio verde: se ele é capaz de tudo atravessar, é portador tanto de morte quanto de vida. Pois, é aqui que a valorização dos símbolos se inverte, ao verde dos brotos primaveris opõe-se o verde do mofo, da putrefação – existe um verde de morte assim como um de vida. O verde da pele do enfermo opõe-se ao verde da maçã e embora as rãs e as lagartas verdes sejam divertidas e simpáticas o crocodilo, escancarando a goela verde, é uma visão de pesadelo, portas dos infernos abrindo-se no horizonte para aspirar à luz e à vida (1999, p.941).

A narrativa revela que as duas tonalidades da cor têm papel importante no comportamento de Sucena, pois foi por meio delas que a mulher “viu a história de sua

vida passada e as ameaças do futuro”. Os verdes cumprem, portanto, o papel de despertar Sucena para a introspecção e conduzi-la à constatação de sua rotina existencial. Foram acima de tudo o instrumento de encontro com seus sentimentos; angústias, desejos, ou seja, com si mesma. A combinação de cores foi a lente de aumento para a mulher ver o contraste da vida impessoal e superficial levada numa casca dura diária e o que havia no seu mundo interior. Esse sentido é confirmado pela fala do marido “[...] Para o lugar dele compramos um tapete liso” (VEIGA, 1997, p. 111 – grifo nosso). Vale a pena ressaltar que o verde como símbolo de renovação traz a conscientização para Sucena e como símbolo de morte, de mofo ou de composição traz, possivelmente, o fim de seu estado de insulamento. Desta feita, vemos que o verde (assim como qualquer outro símbolo) abarca em si significações díspares; todavia, se comparado com outro elemento complementar a ele, pode apresentar significados ainda mais precisos. Seguindo esse pensamento, voltemos nossa atenção para a cor do tapete usado para substituir o antigo: vermelho. Fisicamente, essas duas cores são complementares, e simbolicamente também.

De acordo com o pensamento chinês, o verde representa a cor feminina, reflexiva, yang. Já o vermelho é masculino, impulsivo, yin.

O vermelho, princípio ígneo, anima o verde. Osiris, o verde, despedaçado e jogado no rio, ressuscita graças à magia de Ísis, a vermelha. Em diversas cosmogonias, o verde possui virtudes secretas por conter em si o vermelho. As divindades da primavera hibernam nos infernos e voltam à terra graças à regeneração ctônica do fogo Perséfone, verde, que aparece na terra com os primeiros brotos, está presa aos infernos, para onde sempre volta no outono, porque possui uma semente de granada como coração (REINALDO, 2005, p. 32).

Ainda em relação à cor vermelha, é

O símbolo fundamental do princípio da vida, com sua força, seu poder e seu brilho, o vermelho cor de fogo e de sangue, possui, entretanto, a mesma ambivalência simbólica desses últimos, sem dúvida, em termos visuais, conforme seja claro ou escuro (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 944).

E também “tem grande ambiguidade uma vez que pode conectar-se à vida ou à morte, parte dessa ambiguidade é atribuída à associação inevitável com o sangue” (FARINA; BASTOS; PEREZ, 2006, p. 76). O vermelho é uma cor excitante e de grande carga energética que pode seduzir, encorajar, provocar ou fascinar e “leva em si,

internamente ligados, os dois mais profundos impulsos humanos: ação e paixão, libertação e opressão” (CHEVALIER ;GHEERBRANT, 1999, p. 944).

Apesar de toda essa simbologia não é possível afirmar que o casal tenha passado a viver de maneira mais excitante ou apaixonada, já que o conto não apresenta um desfecho definitivo: o vermelho sangue de boi poderia representar uma mudança positiva ou apenas a ausência de contraste de cores que levariam a novas reflexões. O mesmo pode ser pensado em relação ao “jantar no Itabira” que poderia representar o começo de uma vida conjugal melhor ou apenas o momento para se chegar à decisão de se livrarem do objeto tão turbulento.

4. Cinzeiro

O vento que agora sopra é diferente, é áspero e desconfortável.
Pela hora, o melhor abrigo contra eles são as cobertas da cama.
Mas ninguém se iluda. As cobertas só protegem do lado de cá.
Ao lado de cá ficamos expostos aos ventos do desconhecido.
Exatamente como do lado de cá.

José J. Veiga

Um olhar detido sobre o panorama de estudos literários pode constatar que a obra inicial de Veiga (os livros anteriores a *Torvelinho dia e noite* – 1985) esteve associada à realidade histórica do Brasil. O próprio escritor afirmou que

[o]s livros escritos depois de 1964 sofreram contaminação do clima poético da época. Já *Torvelinho* foi escrito numa época em que opressão visível não existia mais. [...] Eu estava precisando escrever livros menos sombrios, e o tempo que fazia permitiu que entrasse sol neles. É o que espero fazer daqui para diante, se puder (*apud* SOUZA,1987,p.169).

O que podemos verificar, portanto, é a mudança de tom assumida por Veiga. Também é verificável que tal associação facilitou alguns rótulos para a obra veiguiana: literatura absurda, fantástica, regionalista e realista – mágica. Guardadas as devidas proporções, essas designações têm suas medidas de aplicabilidade, caso contrário, levariam a equívocos interpretativos. O que estamos defendendo é que a obra de Veiga, seja ela a do ciclo sombrio ou a posterior a ele, supera tais apropriações para lançar-se a uma dimensão maior e universal.

Assim consideramos porque o último conto, “Cinzeiro”, da obra estudada, é marcadamente histórico, mas não por isso pretendemos fazer dele uma leitura datada.

Acreditamos que Veiga não pretendeu contar um episódio histórico, mas sim descrever uma(s) situação(ões) em que estão envolvidos elementos da realidade humana problematizados no espaço da ficção.

Apesar das inúmeras referências históricas nacionais, Veiga não fez de seu texto um veículo de apoio ou não a um ou a outro centro político. Por meio dessa derradeira narrativa, enxergamos um escritor bem humorado que tinha um conhecimento grande da história de seu país, juntamente com uma visão crítica dos fatos ocorridos.

A narrativa tem início com uma referência espaço-temporal: “Rio de Janeiro em fins de outubro de 1930” (VEIGA, 1997, p. 33). Dessa forma, o leitor recebe as primeiras informações históricas que vão se prolongar por todo o conto. A referência espaço-temporal remonta à Revolução de 1930 no Brasil. Vale lembrar que Veiga foi morar na capital do país em 1935 e “conheceu a famosa Lapa dos anos 30, segundo ele muito diferente do que dizem por aí” (*apud* AMÂNCIO, 1982, p. 4).

Além do espaço e do tempo, é apresentado o personagem que se ligará ao objeto turbulento dessa narrativa

um jovem alto, cabelo farto repartido ao meio, queixo quadrado, sorriso largo mostrando bons dentes. Numa das fotografias tiradas na ocasião ele aparece de meio-corpo num degrau do pedestal; não está vestido de gaúcho e não dá para saber se veio mesmo a cavalo ou se era alguém que subira ali oportunisticamente para aparecer na fotografia que o momento insinuava ter tudo para ficar sendo um documento histórico. Mas o moço, que se chamava Jorge Leitner Espeniche, quando mostrava uma cópia da foto que sempre levava no bolso, afirmava que um dos cavalos fora amarrado por ele; e mais não dizia, porém ria um riso mais de zombaria do que de orgulho (VEIGA, 1997, p. 133).

Nesse ponto, a referência histórica é clara: a Revolução de 1930, que finalizou a Primeira República (do café com leite). A presença dos gaúchos no Rio de Janeiro refere-se ao movimento armado liderado pelos estados de Minas Gerais, Paraíba e Rio Grande do Sul. O golpe de 1930 depôs o presidente da república Washington Luís em 24 de outubro de 1930 e impediu a posse do presidente eleito Júlio Prestes, pondo fim à República Velha, caracterizada pelo arranjo da Política do Café com Leite. O grupo de oligarquias dissidentes – dentre as quais se destacam as de Minas Gerais, do Rio Grande do Sul e da Paraíba – apoiou uma chapa encabeçada pelo fazendeiro gaúcho Getúlio Dorneles Vargas.

As referências históricas prosseguem ligadas ao personagem Espeniche que

não era homem de ficar olhando a vida de fora, queria entrar nela e participar. Instalado no Catete, pertinho do poder, e sem saber ainda como iria pagar o hotel, pensou e traçou um plano que começou a executar já no dia seguinte. Tirou da mala a melhor roupa – paletó e calça de lindo branco HJ irlandês, camisa azul clara e gravata vermelha de revolucionário. Quando se olhou no espelho, já vestido para pentear o cabelo molhado e untado com *Stacomb*, que se usava para dar brilho e fixar, achou que alguma coisa gritava. Procurou outras na mala, optou por uma marrom. O espírito revolucionário que tivesse paciência, mas gravata vermelha com camisa azul e roupa branca, nem pensar. Ele estava agora na capital da República, não em Livramento ou Erechim (VEIGA, 1997, p. 134).

O que lemos aqui não é meramente um discurso histórico, mas sim um discurso literário; por isso acreditamos na intenção meta estética do escritor em propor um olhar renovado e diferente para os fatos históricos do Brasil a fim de construir uma leitura que suscite no leitor reflexões a respeito do passado e principalmente do presente. Não é nossa intenção dissociar história e literatura, pois comungamos com Otávio Paz (1982, p. 227) a crença de que “a história é o lugar de encarnação da palavra poética”. Assim acreditamos que a literatura nutre-se da história para sua constituição. Dessa forma, não é, a nosso ver, objetivo literário a legitimação do passado, mas sim um olhar crítico sobre ele e, por meio dele, a busca pelo entendimento de outros acontecimentos e de seus efeitos, uma vez que

não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e poeta, por escreverem verso ou prosa [...] – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular. Por ‘referir-se ao universal’ entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convêm a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia, ainda que dê nomes aos seus personagens (ARISTÓTELES, 1966,p.50).

A Poética, de Aristóteles é um dos textos mais antigos a respeito do conceito de literatura. Nele vemos que o filósofo grego atribui ao historiador a função de escrever sobre o acontecido, sobre fatos e pessoas situados num tempo datado e num espaço localizado. Já ao escritor cabe o papel de recriar o acontecido, expondo como tudo poderia ser e não como é. O que o artista cria é o mundo da ficção que apresenta uma

realidade da qual podemos fazer parte e aceitá-la, sem que necessariamente ela seja verdadeira, pois

[a] ficção distingue-se da história e da biografia, por estas serem narrativas de fatos reais. A ficção é produto da imaginação criadora, embora, como toda arte, suas raízes mergulhem na experiência humana. Mas o que distingue das outras formas narrativas é que ela é uma transfiguração ou transmutação de realidade, feita pelo espírito do artista, este imprevisível e inesgotável laboratório. A ficção não pretende fornecer um simples retrato da realidade, mas antes criar uma imagem da realidade, uma reinterpretação, uma revisão. É o espetáculo da vida através do olhar interpretativo do artista, a interpretação artística da realidade” (COUTINHO, 1978, p.30).

Temos assim a justaposição (e não a oposição!) dos discursos históricos e dos literários, os quais trabalham com a realidade, cada um a seu modo, já que são “formas diferentes de dizer o real. Ambos são representações construídas sobre o mundo e que traduzem sentidos inscritos no tempo. Contudo, guardam com a realidade níveis diferentes de aproximação” (PESAVENTO, 2006, p. 21). E são eles que nos permitem associar ao que de fato aconteceu o elemento narrativo apresentado pelo escritor: o narrador do conto em estudo vai inúmeras vezes fazer referência à revolução e aos elementos a ela ligados. Por exemplo, quando Espeniche coloca a roupa para sair, uma gravata vermelha compõe seu visual, mas é substituída por uma marrom porque a de cor anterior era usada pelos revolucionários e ele (personagem) não achava, naquela ocasião, que expor o espírito revolucionário fosse interessante. O que Espeniche queria era estar “pertinho do poder”(VEIGA, 1997, p.134). Tal observação integra o conjunto de elementos que formarão a unidade de sentido e de efeito da narrativa, conforme veremos a seguir.

Espeniche planeja sua saída e vai em busca de alguma forma de manter-se na capital federal. Para isso, deveria procurar alguma figura de poder, só não sabia quem. Dessa forma vai até a Chefatura de Polícia e lá encontra-se com uma figura que poderia ajudá-lo:

— Trata-se do seguinte, dr. Israel. Vim do Sul com o Comando Revolucionário, a serviço do *Correio do Povo* de Porto Alegre. — A informação não era de todo fantasiosa; ele colaborava esporadicamente para a seção política desse jornal. — Agora que situação serenou, disponho de tempo livre e gostaria de empregá-lo a serviço da nova ordem.

Dr. Israel avaliou-o mais uma vez, e deve ter tido a primeira impressão confirmada. Pensou um pouco, reclinado na cadeira, e disse:

— A minha delegacia não é das mais importantes. Cuidamos da censura a diversões públicas. Posso lhe oferecer um lugar fiscal. Mas o ordenado é igualmente modesto. Fiquei sabendo há poucos dias que um fiscal vence quinhentos mil réis por mês.

— Vencimento não é o mais importante, dr. Israel. O que eu quero é uma oportunidade de colaborar.

— Ótimo. Então está nomeado, senhor...?

— Espeniche. Jorge Leitner Espeniche (VEIGA, 1997, p. 136).

Mais uma vez o discurso literário visita a História: “a serviço da nova ordem” e nos reporta a ideia de Hegel (1964), segundo a qual a História é apresentada pelo historiador de forma imparcial, já ao escritor cabe ser parcial quanto ao que vai ser por ele apresentado. Apesar de Hegel afirmar a imparcialidade do historiador, sabemos que ela é impossível, uma vez que nenhum historiador vai se ausentar de uma postura frente a seu objeto de pesquisa. Por meio de Espeniche, um ser ficcional, Veiga pode livremente e parcialmente apresentar a sua história conforme seu olhar e sua compreensão dos fatos. E assim o faz com o personagem simpático e alegre que, porém, liga-se àqueles que cuidam” da censura a diversão públicas. Sutilmente Veiga expõe uma prática comum no país: a censura, cujas origens remontam à época da colonização brasileira quando a Igreja Católica praticava seus processos inquisitoriais; além de D. João VI e depois D. Pedro II com a censura teatral. Interessante notar que o escritor nos reporta, ficcionalmente, à época em que a censura estava a cargo da polícia. Sendo assim, ao seguirmos uma linha cronológica, chegaremos à lembrança (desagradável) do órgão responsável pela realização da censura nacional: o então Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) não mais sob a tutela policial, mas sim sob o governo federal. Também extremamente interessante é a ironia veiguiana ao dar voz ao personagem Dr. Israel: “— A minha delegacia não é das mais importantes. Cuidamos da censura a diversões públicas”(VEIGA,1997,p.136). Ora, realmente não era, para a “nova ordem”, importante saber se o povo ficaria sem suas diversões e muito menos relevante era a preocupação com a diversão pública num momento em que o necessário era manter a ordem.

Também irônica e provocativa era o gosto pela leitura do personagem Espeniche

Com aquela simples visita, o hotel ficava garantido. O resto viria também naturalmente, e a carteirinha de agente de polícia, carimbada e assinada por dr. Israel Santo, ou Souto, iria ajudar muito. Espeniche

voltou de bonde para o hotel, almoçou e tirou o resto do dia para descansar lendo romances policiais, havia comprado três no dia anterior numa livrariuzinha da Galeria Cruzeiro. Começou por *Um perfil na Sombra*, de Edgar Wallace, e vibrou. Quando chegou ao fim, já de noite, notou que havia consumido um maço inteiro de cigarros Odaliska, e que precisava de um cinzeiro maior, para não ter que estar se levantando para despejar cinzas e tocos (VEIGA, 1997, p. 137).

Era ele um fiscal da censura às diversões que se divertia “lendo romances policiais”. Isso evidencia uma característica recorrente nas obras veiguianas: aquilo que se mostra comum, familiar, “normal”, sem muita importância, expõe a falsa normalidade e incita as reflexões a respeito da realidade circundante.

Nesse trecho supracitado, é mencionado pela primeira vez o objeto da narrativa em questão: o cinzeiro. A necessidade de um cinzeiro maior, apresentada nesse ponto do texto, vai conduzir ao sentido pretendido quando Espeniche encontrar o objeto desejado. Isso veremos mais adiante.

Acreditamos que as referências históricas presentes neste conto estejam ligadas à necessidade de levar o personagem Espeniche ao objeto de turbulência evidenciado na última narrativa da obra em estudo. Tais referências também engrossariam o conjunto de elementos utilizados pelo escritor para dar sentido a seu discurso literário.

Dessa forma, não é nosso objetivo nem interesse mostrar ou provar a veracidade dos eventos históricos apresentados. Tampouco nos importa compará-los ao discurso literário para atribuir a um ou a outro uma suposta superioridade. É sim nosso propósito evidenciar que

[h]istória e literatura apresentam-se não como duas realidades paralelas e, portanto, dissociadas [...] Mais que isso, toda criação artística é produto de um tempo e de um lugar específicos, e corresponde a uma determinada atuação do homem em interação com o seu universo.

Nessa perspectiva em que ambas as instâncias aparecem como dialeticamente integradas, acentuando a possibilidade de assimilação da obra literária ao contexto histórico em que ela se produziu, as relações entre história e ficção parecem mesmo constituir um dado inalienável ao próprio fazer artístico, que corresponderia, portanto, à configuração estética do mundo: por meio de instrumentos expressivos adequados, o escritor cria um sistema simbólico de representação da realidade (GOBBI, 2004, p.37).

Essa representação da realidade corresponde, ao nosso ver, ao que Veiga considerava ser “uma maneira de ver a realidade talvez mais a fundo” (op. cit. p.6).

José J. Veiga apresenta, portanto, uma releitura crítica dos acontecimentos e apara as arestas de uma “historiografia tradicional, conservadora e preconceituosa, dando voz a tudo aquilo que foi negado, silenciado ou perseguido pela história” (ESTEVEES, 1995, p. 29). A produção do escritor goiano é parte da ficção histórica contemporânea que tematiza o passado de modo crítico.

Isso é evidenciável em “Cinzeiro” porque em todo o processo narrativo a história emerge com a figura inquieta do personagem Espeniche, como é possível observar neste trecho da obra:

Não sabendo ficar parado, no dia seguinte depois do café mandou um garoto do hotel comprar jornal. Qual? O mais grosso. Deu uma moeda de quatrocentos réis ao garoto, com a recomendação de guardar o troco. O menino arregalou os olhos. Posso mesmo? Pode, tchê. O menino arregalou os olhos. Posso mesmo? Pode, tchê. O menino voltou com o *Correio da manhã*, gordo de notícias, artigos, tópicos sobre o governo recém-instalado, entrevistas e fotografias dos homens. O Brasil ia finalmente sair do buraco e ocupar o seu lugar no “concerto das nações”, fosse lá o que fosse isso. Dr. Oswaldo Aranha está dizendo aqui umas coisas sobre reforma tributária, seja lá o que for isso também, e consolidação da dívida externa, puxa, esse alegretense entende de tudo, tchê. Que tal uma visita ao Ministério da Fazenda, assim como quem não quer nada? Aliás um tio meu, que era da Brigada Militar, serviu em Aledrete, é possível que tenham se conhecido. Bom pretexto para início de uma conversa, e daí quem sabe um relacionamento. Onde fica mesmo o Ministério da Fazenda? Descobriu que ficava espalhado por vários pontos da cidade, mas o gabinete do ministro era na antiga Caixa de Amortização, na avenida Rio Branco (VEIGA, 1997, pp. 137-138).

A alusão a um Brasil que sairia do buraco configura essa crítica irônica porque evidencia o poder da palavra empregada por alguém com autoridade. Expliquemos melhor. Em “Cantilever” mostramos que a língua tem um caráter fascista, que nada tem de inocente, e isso é novamente proposto neste conto porque acreditamos que, ao usarmos as palavras para expor nossas ideias, expressamos as relações de poder, de abuso e de submissão. O jornal lido por Espeniche trazia informações bem trabalhadas semanticamente e isso chama a atenção do personagem e evidencia o quanto o povo foi (e é) facilmente seduzido por discursos que não compreende. As coisas ditas sobre a reforma tributária também não são compreendidas pelo personagem, mas têm credibilidade porque foram ditas pelo “Dr. Oswaldo Aranha”. O citado nome refere-se a um personagem histórico nacional: advogado, político e diplomata de Alegrete que lutou em 1923 no último confronto envolvendo as elites do Rio Grande do Sul.

Oswaldo Aranha era a favor do sistema republicano de Borges de Medeiros, representado pelos chimangos que se opuseram aos maragatos, os quais não aceitavam a quinta reeleição de Borges de Medeiros. Veiga não expõe sua crítica apenas recuperando a figura histórica; ela é construída também por meio da seleção lexical, ou seja, Oswaldo Aranha é o Dr. Oswaldo Aranha. O uso do termo “Dr.” expõe o tratamento destinado pelos mais pobres aos mais ricos, além de reforçar a suposta superioridade de advogados (e também médicos), configurando a hierarquia socioeconômica. O dr. sempre foi usado em nossa língua para expressar nela a desigualdade presente no cotidiano social do Brasil. Ora, as coisas ditas, então não precisavam ser compreendidas, somente aceitas porque vinham de alguém com autoridade e poder! Vale por em relevo que na sequência narrativa, Espeniche se veste para ir ao ministério da Fazenda e decide naquela ocasião que a gravata vermelha deveria ser usada “para lembrar o lenço dos revolucionários” (VEIGA, 1997, p. 138) e, conseqüentemente, lembrar os maragatos.

Os encontros de Espeniche com os figurões gaúchos são ingredientes de Veiga que, ao nosso ver, problematiza os acontecimentos históricos, possibilitando que o leitor se envolva na história reescrita, podendo dela se conscientizar e por meio dela repensar seu olhar para o passado a fim de melhor compreender seu presente. É justamente num desses encontros que surge o nome de Vargas

— Nem eu — disse o general. Nova rodada de risos. — É que estou praticando para humorista. Esta revolução está muito sisuda. Converso com o Oswaldo, ele só fala de consolidação da dívida externa, reforma tributária, equilíbrio orçamentário. O mesmo falava o Bulhões, meu companheiro de república de estudante em São Paulo, e que foi ministro da Fazenda duas vezes. Ninguém mais acha tempo para rir, para contar e ouvir uma boa anedota. Estou gostando nada desse clima. O único homem que ainda ri é o Getúlio, mas o riso dele não me tranquiliza, não é espontâneo, parece que tem fundo nervoso, não se encaixa no contexto. O Getúlio... Sei não. Ele vai nos dar trabalho, podem escrever.

— Por que o senhor diz isso, pai? — perguntou um dos filhos.

— Pelo hábito de observar os homens, aprendido com um tintureiro chinês em São Paulo quando eu lá estudava. Ele ia apanhar roupa na pensão toda semana, eu puxava conversa com ele. Ele me disse que se observarmos bem um homem, qualquer homem, verificamos que ele se parece com um bicho, de inseto a gavião. Observando o Getúlio quando ele começou a se projetar politicamente, notei que ele se parece com carrapato, melhor dizendo, redoleiro, ou carrapato-estrela. Repare se não parece (VEIGA, 1997, p. 141).

A presença do nome de Getúlio é emblemática e mais ainda é a comparação com um carrapato. Em primeiro lugar, podemos nos ater à observação a respeito do riso que “não é espontâneo”. Ora, a história brasileira aqui não é validada, mas sim vista com certa dose de desconfiança, de ironia e de crítica. Se o clima de revolução era de sisudez, de nervosismo, por que ele vigorou? Getúlio foi associado a um carrapato, portanto ele era sanguessuga oportunista? Se o era, por que não foi combatido com boas doses de pesticidas democráticos? As reflexões incitadas pelo viés literário não objetivam mudar o passado (claro, isso é impossível), tampouco legitimá-lo. Objetivam sim, como já dissemos, analisar nossa atual situação política e socioeconômica, reconhecendo nela os efeitos dos acontecimentos pretéritos.

Ao afirmarmos o caráter irônico da narrativa veiguiana, pensamos além do caráter básico da ironia para nos reportarmos ao que considerou Camila Alavarce em seu texto *A ironia e suas refrações* (2009). No capítulo “Ironia”, Camila expõe as formas desse recurso linguístico e dentre elas, acreditamos estar uma que se encaixa perfeitamente no que consideramos para o conto em análise: a ironia romântica, caracterizada pela intromissão do narrador naquilo que enreda. Nessa classificação, o posicionamento do narrador tem um propósito determinado que deve ser percebido pelo leitor:

esse tipo de ironia cria efeitos de sentido contraditórios: ao permitir que o leitor “veja” os mecanismos do “fazer poético”, desnudando o caráter ficcional da narrativa, o narrador, por um lado, legitima a ficcionalidade e destrói a verossimilhança do relato; entretanto, analisando de maneira inversa, o narrador, por meio da ironia romântica, confere certa aparência de “realidade” à narrativa que tece e institui, de certo modo, uma forte “ilusão de veracidade”, ultrapassando, ao que parece, a sensação de verossimilhança (ALAVARCE, 2009,p.34).

Desta feita, tal recurso linguístico possibilita o olhar crítico do leitor para o discurso lido, percebendo nele o mundo pertencente ao texto literário e o mundo exterior a esse texto em constante relação dialógica.

Intrigante e instigante é a presença de dois personagens com ocupações específicas: Cabello, jornalista, e Mario Mariani, escritor ítalo-brasileiro. O primeiro simboliza o jornalismo da época, um jornalismo que tinha necessidade de ocultar suas verdadeiras convicções por causa da situação: “e ainda usava o lenço vermelho por baixo do paletó” (VEIGA, 1997, p. 140). O lenço vermelho mais uma vez se referia

aos revolucionários. Já o escritor simboliza “um intelectual idealista” deprimido por ter isso rejeitado ao propor “a formação de uma Brigada Garibaldi” (VEIGA, 1997, p. 142). Tais personagens se juntam na representatividade de um debate crítico sobre a imprensa cultural num contexto que parecia conspirar contra o esforço reflexivo e também sobre a relevância jornalística e cultural. Em várias passagens da narrativa o que se percebe é a presença de uma cultura e de um jornalismo tribalizados que se voltam a seus interesses específicos, reiterando valores em vez de problematizá-los. Percebe-se também a valorização, nesses dois campos de atuação, à ausência de confronto e de liberdade, que levem ao estímulo do conhecimento e da conscientização política e social, como podemos ver nestes trechos selecionados:

[...] A matéria da manchete era uma entrevista com o ministro da Guerra, com fotografia, dizendo que só passaria o ministério a outro depois que Getúlio fosse empossado como chefe do governo provisório e a junta militar dissolvida. A entrevista vinha recheada daquelas frases que o general gostava de soltar, a imprensa gostava de destacar e os leitores partidários da Revolução gostavam de ler. “Agir niponicamente.” “Fiquem tranquilos que os granadeiros estão dormindo.” “Se me fizerem perder a calma, acordo os granadeiros.”

[...]

Pendência? Nenhuma, tchê, queria dizer, major. Só queria cumprimentar o general, conversar sobre a entrevista, aliás oportuna, publicada no *Correio*, e saber se o general tinha alguma retificação a fazer.

O major respondeu que o general nunca fazia retificações, nem mesmo lia as entrevistas que dava.

um balão de ensaio de vez em quando ou uma nota de interesse do governo.

(VEIGA, 1997, pp. 147,148,149).

É justamente no contexto da entrevista com o ministro da Guerra que o objeto turbulento do conto agora estudado aparece na narrativa e passa a ocupar um lugar de destaque. Depois de ler a entrevista, Espeniche decide ir ao Ministério da Guerra com a finalidade de se encontrar com o entrevistado, mas lá chegando só consegue conversar com o major Pena Machado:

Durante toda a conversa Espeniche não conseguia tirar os olhos por muito tempo do cinzeiro que o major usava para recolher a cinza do charuto. Era enorme e aparentemente pesado, em forma de granada ou bala de morteiro, a superfície externa imitando casca de abacaxi. Até que não resistiu e elogiou a originalidade.

O major explicou que era parte de uma granada que não explodira, e que seus comandados da unidade em que servira em Uruguiana

quando capitão limpam, transformaram em cinzeiro e lhe deram de presente por acharem que fumante de charuto precisa de cinzeiro grande, o que não é verdade.

— E para ser sincero — acrescentou — já estou enjoado dele. Se você gostou tanto, faça o favor de me livrar dele aceitando-o como presente meu. — Esvaziou o cinzeiro no cesto de lixo, pegou na gaveta um envelope pardo do ministério, enfiou nele o cinzeiro e o passou a Espeniche. — É teu. Faça bom proveito, já que gostastes (VEIGA, 1997, p. 150).

Em seguida, Espeniche vai ao restaurante da Brahma e lá encontra novamente Cabello que o apresenta ao diretor do Correio da Manhã, “o grande Mário Paulo Filho” (VEIGA, 1997, p.151), que se assusta e se incomoda com o fato de Espeniche carregar um cinzeiro que era uma granada.

Ao voltar para o hotel, Espeniche, assim como Delduque (de “Cadeira”), procura o lugar ideal para deixar o cinzeiro. A posição encontrada por Espeniche proporcionaria comodidade para que ele pudesse fazer suas leituras tranquilamente e com elas se divertisse também. É justamente num momento de leitura que acontece o improvável:

Estava ele uma noite sentado na poltrona de vime lendo *O Assassinato de Roger Ackroyd*, de Agatha Christie, fumando Churchman's e erguendo a mão acima da cabeça a todo instante para soltar a cinza no cinzeiro que fora do major Pina Machado, sem tirar os olhos do livro. Quando vai apagar o toco de um cigarro no cinzeiro para não deixá-lo fumegando, eis que acontece qualquer coisa muito estranha que o deixa atarantado, sem nada entender. Jogaram uma bomba aí embaixo da janela? Ou foi aqui no quarto? O quarto está tampado de fumaça, cacos de coisas pelo chão, buracos na parede oposta à janela. Espeniche está surdo do ouvido direito, a não ser por um fino tinido metálico. Esmurram a porta com insistência, ele não ouve. Arrombam a porta, várias pessoas entram, uma delas o ator Odilon. O que foi, o que não foi, você está sangrando, olhe aí, é na mão, nossa quanto sangue no chão, estava mexendo com bomba? Deixe ver essa mão, nossa, cadê as pontas dos dedos? Precisamos levar ele ao Pronto-Socorro, enrole a mão dele nesta toalha, ele parece estuporado, perdeu a fala, vamos levá-lo para baixo e chamar um táxi, depressa, está perdendo muito sangue.

[...]

Só depois que fizeram os curativos, e deram uma injeção antitétano no acidentado, e boa dose de calmante, e o deitaram numa cama, ele começou a se recuperar do choque e se lembrou do cinzeiro. Antes de contar aos outros, deu uma de suas estrondosas gargalhadas – mas teve de interrompê-la devido à dor que sentiu nos dedos mutilados. E ele achando que o sensato Paulo Filho não passava de um homenzarrão encagaçado (VEIGA, 1997, p.157).

Podemos perceber que a narrativa veiguiana, por meio de uma linguagem simples e enxuta, oferece-nos a oportunidade de rir ironicamente de situações absurdas. Também é possível ver como o escritor goiano se posiciona como alguém a quem cabe a visão crítica da realidade e com alguém que permite ao leitor a construção de sentido textual. Veiga transita, conduzindo o leitor, do político/histórico para o existencial.

Como já dissemos, este conto apresenta claramente a referência histórica: 1930. Tal ano marca o início da presença política de Getúlio Vargas no cenário histórico brasileiro, já que ele foi chefe de governo provisório de 1930 a 1934, ano este em que foi eleito presidente pela Constituinte e finalmente ditador a partir de 1937. A presença de Vargas no conto é marcada simbolicamente por aquilo que o personagem histórico gostava, tal com ao carne vermelha (“Pedi um a cavalo” – Veiga, 1997, p.147), o charuto (“...também gaúcho e também sorridente, que no momento fumava enorme charuto” – Veiga, 1997, p. 149), e os cavalos (“Entre os gaúchos que amarravam cavalos no obelisco...” – Veiga, 1997, p. 133), além das alusões diretas a ele. A propósito, vale destacar que esse enredamento dos fatos históricos à história de Espeniche pode ser lido também a partir da ideia de Piglia, de que um conto sempre conta duas histórias, conforme expusemos na análise de “Tapete florido”.

Acreditamos, dessa forma, que “Cinzeiro” faz uma releitura crítica e bem humorada da história brasileira. Assim o faz Veiga ao apresentar algumas práticas cotidianas absurdas sem que elas sejam consideradas insólitas, uma vez que instaladas na realidade passam a transfigurá-la, possibilitando a criação de uma realidade ficcional no qual o fato estranho possa ter existência sem que seja esclarecido, rompendo a ordem cotidiana. Expliquemos melhor: a normalidade cotidiana de Espeniche e dos personagens à sua volta existe em toda a narrativa que se caracteriza como a realidade ficcional paralela à realidade histórica problematizada por Veiga. A explosão do cinzeiro rompe essa normalidade para instaurar o caráter fantástico da narrativa, ou seja, é o evento insólito que permite a quebra do equilíbrio do mundo real. Essa incorporação do insólito ao real cotidiano desencadeia a fratura nas leis naturais, gerando a incerteza e instaurando o fantástico.

Essa ambiguidade (ou hesitação todoroviana) hiperbolizada pela alegoria, caracterizada pelo duplo sentido; nos leva à reflexão acerca da alegoria política e histórica. O que podemos perceber, portanto, é a recuperação da história por meio do espaço ficcional fantástico. A explosão insólita do cinzeiro foi o motivo desencadeador da reflexão a respeito do passado, pois

[s]e a literatura, em geral, singulariza os objetos a partir do recurso do estranhamento, entendemos que, no caso da literatura fantástica, o grau de estranhamento encontra-se hiperbolizado, densamente ampliado. Por essa razão, a literatura fantástica pode propiciar ao leitor uma visão não só mais criativa do mundo, mas também intensamente mais crítica (GAMA-KHALIL, 2012).

É justamente essa visão criativa e crítica que nos possibilita ler tal acontecimento insólito na nossa realidade. Ora, Espeniche esteve sempre próximo àqueles que representavam o poder, que cerceavam a liberdade das pessoas impondo fiscais para manter a ordem, que limitavam o acesso e a compreensão dos fatos ocorridos no país, que manipulavam a imprensa para proveito próprio e do próprio governo. A explosão do cinzeiro, assim, pode simbolizar esses perigos reais e cotidianos que estão à nossa volta, que com eles convivemos, aceitamos e que acima de tudo, deveriam ser combatidos. Assim na coexistência do possível e do impossível temos a caracterização da literatura fantástica veiguiana.

Também por meio da espacialidade do cinzeiro encontramos elementos comuns a outras narrativas veiguanas: Em sombras de *Reis Barbudos*, a Companhia de Melhoramentos de Taitara convoca fiscais entre sua população para que vigiassem as pessoas, assim, como eram os fiscais da Revolução de 30 representados por Espeniche. Em *Os Pecados da Tribo*, o chefe da aldeia, o Umahla, também vigia seus concidadãos(assim como Vargas) com a ajuda dos turunxas e dos caincaras. Também em *Aquele mundo de Vasabarro*, o Simpatia contava com seus auxiliares (senecas, merdecas e mijocas) para manter a ordem. Poderíamos listar outras obras de Veiga com situações semelhantes, pois a inquietação com esse tipo de “ordem” era inerente ao escritor e, por extensão à sua literatura. Essas formas de controle lembram a cidade punitiva de Michel Foucault:

Um poder de punir que correria ao longo de toda a rede social, agiria em cada um dos seus pontos, e terminaria não sendo mais percebido como poder de alguns sobre alguns, mas como relação de todos em relação a cada um (1997, p. 115).

A atmosfera das obras veiguanas, sejam elas as do “ciclo sombrio”, as de pós tal ciclo até esta aqui estudada conduz nosso olhar para essa ordem com o objetivo de ver tal ordem estabelecida mais profundamente e dessa forma analisá-la de modo crítico para tirar dela a aura de normalidade e aceitabilidade. Esse poder de vigiar e de punir deve, então, ser repensado nos espaços literários de Veiga para alcançar o espaço real

das pessoas. Para tal, o escritor goiano não concebe sua literatura como forma de admoestação, pelo contrário, Veiga sutilmente apresenta a reflexão por meio de um discurso leve, enxuto e bem-humorado. Isso é evidenciável em várias passagens desta narrativa, mas ao nosso ver é habilmente explícita nas gargalhadas de Espeniche ao ler *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Ora, o leitor atento e perspicaz lerá a crítica de Veiga aos regimes autoritários e indiferentes às necessidades e desejos de sua população. A voz do povo que ama seu país é a voz de Policarpo Quaresma na obra de Lima Barreto. Voz calada, ridicularizada e anulada por mais um símbolo do poder: o Marechal Floriano Peixoto.

Reiteramos nossa crença de que a leitura aqui feita foi possibilitada pelo elemento narrativo, que está no centro dos estudos desta dissertação: o espaço. É ele que facilita a instauração do clima fantástico do conto e são eles (o espaço e o fantástico) que conduzem às reflexões a respeito do nosso passado para melhor nos posicionarmos no presente. Acreditamos que as narrativas veiguianas não se limitam à simples experiências de leitura, meramente fruidoras, (como as feitas por Espeniche), mas sim a experiências cuja função é a crítica e a reflexão sobre os conflitos (imaginários ou não!) de nossa própria realidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mas resumir o assunto de uma história, de um livro, é tirar-lhe o sangue. Pode-se resumir Moby Dick, por exemplo, dizendo que é a história de perseguição a uma baleia branca; ou que o Dom Quixote é a história de um cavaleiro espanhol que atacava moinhos de vento a lançadas. Uma história, ou um livro, quando bem realizados, já são resumos da aventura humana na terra.

José J. Veiga

José J. Veiga foi e ainda é um escritor de grande relevância na literatura brasileira e isso se deve a diversos motivos. Apesar da estreia tardia foi reconhecido como escritor de excelência; seu conhecimento histórico do país e sua vivência social renderam-lhe obras engajadas não no sentido político partidário, mas sim no ligado à inquietação frente à condição humana. Por isso estudar uma obra sua é tarefa árdua e provocante, porém extremamente prazerosa.

Os textos de Veiga materializam a sintonia perfeita entre processos ideológicos e os fenômenos linguísticos. A linguagem enxuta e fluida, sem exageros, mas recheada de ditos populares, assemelha-se a um bate papo com o leitor, que, a propósito, é conduzido por um narrador que não participa da história como personagem, todavia nela se insere por meio de comentários a respeito do que narra.

A simplicidade aparente e a temática localizada no cotidiano colocam em relevo questões profundas e instigantes em relação a nós e ao mundo de que fazemos parte. É justamente aí que se coloca a dificuldade de leitura da obra veiguiana: não é fácil olhar para nós mesmos e para o nosso mundo, enxergando nossas dificuldades, falhas, desejos, nossas angústias, enfim, nossa própria condição. Tarefa ainda mais árdua é a tomada de consciência da necessidade de ações que nos melhorem enquanto seres humanos e que melhorem também o espaço à nossa volta. Nosso estudo sobre *Objetos turbulentos* foi uma oportunidade de isso fazermos! Também esperamos que este trabalho contribua para que outros estudiosos e leitores de literatura percebam a obra de Veiga nessa perspectiva.

José J. Veiga saiu de sua pequena cidade no interior de Goiás, foi para a cidade grande do Rio de Janeiro e depois para a Europa. A vivência em grandes metrópoles não impediu o escritor de conservar sua goianeidade, tampouco sua essência interiorana. O que vimos emergir na leitura de *Objetos turbulentos* tem a ver com essa trajetória do escritor.

Nossa intenção foi buscar as evidências da importância do espaço narrativo nas histórias centradas na relação do homem, que viveu e vive as transformações sociais, e os objetos com os quais ele convive. Nossa leitura pretendeu ser indagativa, atenta e depurativa para captar a essência do discurso ficcional de Veiga. Por mais que assim tenhamos desejado ser e fazer, temos consciência de que muito foi deixado de trabalhar, já que a obra veiguiana é absurdamente rica em detalhes e em sentidos. Nosso objetivo não foi o de esgotar a análise dos contos (e nenhum estudo é capaz disso), mas sim de estudá-los por meio de dois centros de investigação: o primeiro, e principal: o espaço; o segundo: o fantástico.

Os objetos sempre estiveram presentes nas obras de José J. Veiga, podemos citar como exemplo até o cachimbo que já aparecia em *O Relógio Belisário*, entretanto não ocuparam o centro das narrativas como vimos acontecer nesta obra estudada. Eles (os objetos) fazem parte do cotidiano do homem e a eles nos apegamos como explicou Veiga

Os objetos que você usa em casa, que fazem parte da sua vida como se fossem da família, suscitam um apego enorme. Quando acabam, quebram que ficam inutilizados, me dá uma certa tristeza... Poxa, aquele aparelhos de barba, tão bom, que eu tinha, caiu, entortou, não entra mais a lâmina..., que pena. Posso comprar outro, mas não é o mesmo. Tenho apego às coisas que me servem, das quais eu me sirvo.

Dessa forma não há novidade surpreendente na última publicação de Veiga. Há sim diferença nos modos de construção das relações entre os homens, já que os tempos são outros: em *Cavalinhos*, o Brasil era diferente do Brasil de *Objetos turbulentos*. Por outro lado, é sempre o ser humano querendo amansar um pedaço do mundo para nele se instalar e ser o mais feliz possível, como acreditava Veiga.

Acreditamos na excelência de *Objetos turbulentos* – contos para ler à luz do dia – como uma obra que encerra a produção de um rico escritor. Todavia, podemos destacar a falta de um encerramento definitivo de cada conto que a compõe: o que vimos aqui foi a possibilidade de viver a sensação do inacabado referido na epígrafe de *Objetos turbulentos*: “Que assim, assim e assim quiteis, velhos papéis, a incômoda presença do inacabado.” Essa presença do inacabado é delegada ao leitor que se perguntará “E aí?” ao final de cada conto aparentemente sem sentido. Não há resposta, assim como a falta dela em “Cachimbo”, porque ainda não temos a chave do entendimento do sentido da

vida. Temos sim, na verdade, mecanismos que nos possibilitam uma melhor leitura de nós mesmos, e a literatura é um de destaque. E é na literatura de Veiga que nós, leitores, instigados pelo escritor, temos a possibilidade de construir esse sentido.

Conforme evidenciamos ao longo deste estudo, o espaço foi o elemento central considerado para ler os sentidos pretendidos nas narrativas. O espaço pode ser representado de diversas formas, por isso mostramos como ele foi dimensionado para expor os aspectos ligados à sociedade consumista, materialista e capitalista. Além disso, acreditamos ter contribuído com os estudos literários ao mostrar como o espaço é responsável pela constituição de um sujeito e de sua subjetivação. A palavra também foi uma espacialidade posta em relevo neste trabalho, uma vez que ela era o centro de três contos desta obra.

Por fim, procuramos focar o elemento espaço ligado à noção do insólito tão característico da obra de Veiga. Ao pesquisar sobre a produção de Veiga, constatamos que muito se discutiu sobre uma possível classificação para a obra desse escritor. Isso não foi nosso objetivo: não desejamos enquadrar a obra analisada em qualquer categoria literária. Desejamos, sim, mostrar que José J. Veiga trabalhou o elemento insólito de forma variada e que, portanto, tais variações poderiam levar às classificações também diversas. Nossa leitura encaminhou-se na direção do fantástico por termos encontrado vários indícios dessa modalidade na obra lida. Vale lembrar que, mesmo nos contos que não foram lidos na parte dedicada ao fantástico, percebemos a presença do elemento insólito conforme evidenciamos em algumas análises feitas.

A leitura de *Objetos turbulentos*- contos para ler à luz do dia mostrou-nos o quanto a criação de José J. Veiga é pautada por uma linguagem simples que faz emergir aspectos significativos de nossa realidade imediata. A turbulência advinda da relação com os personagens evidencia o quanto há de fantástico em nossa vivência diária como bem pontuou José J. Veiga em uma entrevista:

É uma coisa muito antiga... do século passado na Europa, mas era mais fantasmagórica do que fantástico propriamente dito. É o nosso mundo que, para os olhos europeus, é fantástico. Nós é que devemos olhar para ele (o Nosso Mundo) e contar, escrever sobre as coisas que acontecem aqui. É isso: a diferença de visão. Por exemplo: ainda hoje você convive com leprosos, no entanto, na Europa é mais uma palavra que você dificilmente ouve, pois já está resolvido desde a séculos, tem em livros de histórias, coisas antigas e tal. Aqui há em nosso convívio. Não é fantástico?(VEIGA, 2012, s/p).

As realidades ficcionais de Veiga caminham lado a lado à nossa realidade de vida e de nossa condição humana. A exatidão e a densidade do discurso literário veiguiano expõem intensamente nossas vivências. Esperamos, portanto, termos assim também vivenciado uma primeira leitura acadêmica desta obra e desejamos que a ela se juntem outras porque “esse ponto final dificilmente será definido. O mais certo é ficar sendo uma pausa enquanto a mente se organiza em surdina para nova investida quando o assunto voltar à lembrança” (VEIGA, 1997, p. 61).

REFERÊNCIAS

- ALAVARCE, Camila da Silva. **A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.
- AMÂNCIO, Moacir; CAMPEDELLI, Samira Youssef (org.). **José J. Veiga**. São Paulo: Abril Educação, 1982. Literatura Comentada.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BAEZ, Fernando. Introdução. In: **História Universal da Destruição dos Livros**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1986.
- _____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: UNESP, Hucitec, 1990.
- BARROS, Manoel. **Memórias inventadas**. São Paulo: Planeta, 2007.
- BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 2007.
- BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- BIEDERMANN, Hans. **Dicionário de símbolos**. Barcelona: Paidós, 1996.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. CABRAL, Álvaro. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLOOM, Harold. Por que ler? In: **Como e por que ler**. Trad. O'Shea, José Roberto. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- _____. **O enigma do olhar**. São Paulo, Ática, 1999.
- CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1973.
- _____. **A educação pela noite**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- CERTEAU, Michel de. **A Cultura no Plural**. Campinas: Papirus, 1995.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Trad. Nilton Trepadalli. Curitiba: Ed. UFRP, 2006.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: **O olhar**. (Org.) NOVAES, Adauto. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

CHEVALIER, Jean; GHEEBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

CORTÁZAR, Júlio. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

COUTINHO, Afrânio. **Notas de teoria literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. São Paulo: Ed. 34, 1977.

_____. **Conversações**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Felix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ESTEVES, Antonio R. **Lope de Aguirre: da história para a literatura**. Tese (Doutorado)- USP, São Paulo, 1995.

FARINA, M., BASTOS, D. & PEREZ, C.. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. São Paulo: Blucher, 2006.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1999.

_____. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. Linguagem e literatura. In: MACHADO, Roberto. **Foucault: a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2000.

_____. **O que é um autor?** Vega: Passagens, 1992.

_____. O sujeito e o poder. In: RABINOV, Paul; DREYFUS, Hubert. **Michel Foucault: uma trajetória filosófica para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Trad. Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

_____. Outros espaços. In: **Ditos & Escritos III** - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

_____. **Resumo dos cursos do Collège de France: 1970-1982.** Trad. Andréa Daher. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1997.

_____. **Vigiar e punir.** Trad. VASSALO, Lígia M. Pondé. Petrópolis: Vozes, 1977.

_____. A ética do cuidado de si como prática de liderança. In: **Ditos & Escritos V.** MOTTA, M. B. (Org.). Ética, sexualidade e política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa.** Lisboa: Horizonte Universitário, 1980.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. **História e ficção no universo do fantástico: a fratura do real e as polêmicas teóricas.** In: GAMA-KHALIL, Marisa M.; SOARES, Leonardo F.; CARDOSO, Jucelén M. (org.). História e ficção no universo do fantástico. Uberlândia: EDUFU, 2011.

_____. **As teorias do fantástico e sua relação com a construção do espaço ficcional.** In: Vertentes teóricas e ficcionais do insólito. Orgs: Flávio Garcia, Maria Cristina Batalha. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012.

_____. **O espaço fantástico como leitor das diferenças sociais: Uma leitura de O homem cuja orelha cresceu.** In: *O eixo e a roda*: revista de literatura brasileira. Belo Horizonte: Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2008.

_____. **Por uma arqueologia do leitor:** perspectiva de estudo da constituição do leitor na narrativa literária. Araraquara. 2001. 277p. Tese (Doutorado e estudos Literários)- Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara, Pós- Graduação em Letras. Universidade Estadual Paulista.

GIL, Isabel Capelo. **Terroros nocturnos. A noite e a estética *noir* em Edgar Allan Poe.** Comunicação & Cultura, n.o 4, 2007.

GOBBI, Márcia; ZAMBONI, Valéria. **Relações entre Ficção e História: uma breve revisão teórica.** Itinerários, n. 22, p.36-57, 2004.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HEGEL, G. **Estética.** Lisboa: Guimarães, 1964.

LEENHARDT, Jacques. Prefácio. In: LINS, Ronaldo Lima. **Violência e literatura.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

LE GOFF, Jacques. Memória. In: **História e Memória.** Campinas: Ed. da Unicamp, 1994.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco.** São Paulo: Ática, 1976.

LLOSA, Mario Vargas. É possível pensar o mundo sem o romance? In: MORETTI, Franco (Org.). **A cultura do romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

LOVECRAFT, H. P. **Supernatural horror in literature**. Nova York: Ben Abramson, 1945.

MALUF, Marina. **Ruídos da memória**. São Paulo: Siciliano, 1995.

MASSAGLI, Sérgio Roberto. **Homem da multidão e o flâneur no conto “O homem da multidão” de Edgar Allan Poe**. Terra roxa e outras terras- Revista de Estudos Literários. Vol.12(junho 2008).

MONOD, Jacques. **Chance an Necessity, an Essay on the National Philosophy of Modern Biology** (1.st. ed. 1970). Glasgow Collins / Fontana books, 1974 [Le hasard e la nécessité, essai sur la philosophie de la biologie moderne. Paris, Scuil, 1970].

PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PÊCHEUX, Michel. **Papel da memória**. In. ACHARD, Pierre *et al.* Papel da memória. Trad. José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 2007.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História e literatura: uma *velha-nova* história. In: COSTA, Cléria Botelho; MACHADO, Maria Clara Tomaz. **História e literatura: identidades e fronteiras**. Uberlândia: EDUFU, 2006.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PIETRACOLLA, L. G. **Sociedade de consumo**. São Paulo: Global, 1989.

PINTO, Júlio Pimentel. **Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges**. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.

POE, Edgar Allan. Trad. PEDREIRA, Márcia. In: PAES, José Paulo(Coord. e sel.). **Histórias fantásticas**. São Paulo: Ática, 2003.

POULET, Georges. **O Espaço Proustiano**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

RESENDE, Vânia. **O menino na literatura brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

SARLO, Beatriz. **Paisagens imaginárias**. São Paulo: Edusp, 1997.

SOUZA, Agostinho Potenciano de. **Um olhar crítico para o nosso tempo (Uma leitura da obra de José J. Veiga)**. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

TODOROV, Tzvetan. **As Estruturas Narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Castello. São Paulo: Perspectiva, 2004.

TOURAINÉ, Alain. **Crítica da modernidade**. Trad. Élia Ferreira Edel. Petrópolis: Vozes, 1994.

VAX, Louis. **A arte e a literatura fantásticas**. Lisboa: Árcadia, 1974.

VEIGA, José J. **Objetos turbulentos- contos para ler à luz do dia**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

_____. **A estranha máquina extraviada**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

_____. **A hora dos ruminantes**. Rio de Janeiro: Difel, 1986.

_____. **Os pecados da tribo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. **De jogos e de festas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

_____. **Aquele mundo de Vasabarro**. São Paulo: Difel, 1982.

_____. **O relógio de Belisário**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

_____. **Sombras de reis barbudos**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

_____. **Os cavalinhos de Patiplanto**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959.

WHITROW, G. J. O significado de tempo. In: **O que é tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

Endereços eletrônicos complementares:

<www.psiqweb.med.br/site/DefaultLimp.aspx?area=ES/95>. Acesso em: 10 de maio de 2013.

<<http://banzeirotextual.blogspot.com.br/2010/03/jose-j-veiga-entrevista.html>>. Acesso em 29 set. 2011.

<<http://universofantastico.wordpress.com/2008/11/23/levantando-o-lencol-da-realidade-entrevista-com-j-j-veiga/>>. Acesso em: 29 set. 2011.