



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO ARTES E LETRAS FACALE/UFGD
COORDENADORIA DO MESTRADO EM LETRAS - CML



ANDERSON APARECIDO PIRES

O REALISMO MARAVILHOSO EM JOSÉ J. VEIGA

DOURADOS- MS

2016



ANDERSON APARECIDO PIRES

O REALISMO MARAVILHOSO EM JOSÉ J. VEIGA

Dissertação, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD, como parte das exigências para obtenção do título de Mestre.

Dourados – MS, 31 de maio de 2016.

DOURADOS- MS

2016




ANDERSON APARECIDO PIRES

O REALISMO MARAVILHOSO EM JOSÉ J. VEIGA

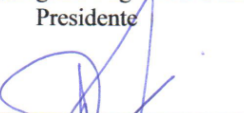
Dissertação, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD, com parte das exigências para obtenção do título de Mestre.

Dourados – MS, 31 de maio de 2016.

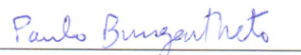
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Gregório Foganholi Dantas
Presidente



Prof. Dr. Jones Dani Göettert
Membro Titular Externo - FCH



Prof. Dr. Paulo Bungart Neto
Membro Titular

DOURADOS- MS

2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP).

P667r Pires, Anderson Aparecido

O realismo maravilhoso em José J Veiga / Anderson Aparecido Pires --
Dourados: UFGD, 2016.

115f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Gregório Foganholi Dantas

Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Comunicação, Artes e
Letras, Universidade Federal da Grande Dourados.

Inclui bibliografia

1. Realismo maravilhoso. 2. Narradores infantis. 3. José J Veiga. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

©Direitos reservados. Permitido a reprodução parcial desde que citada a fonte.



UFPGD

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM LETRAS

ATA DA DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO APRESENTADA PELO CANDIDATO **ANDERSON APARECIDO PIRES**, ALUNO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS, ÁREA DE CONCENTRAÇÃO "LITERATURA E PRÁTICAS CULTURAIS", REALIZADA NO DIA 29 DE JUNHO DE 2016.

Aos vinte e nove dias do mês de junho de dois mil e dezesseis, às quatorze horas, em sessão pública, realizou-se na Universidade Federal da Grande Dourados, a Defesa de Dissertação de Mestrado intitulada *O Realismo Maravilhoso em José J. Veiga*, apresentada pelo aluno **ANDERSON APARECIDO PIRES**, do Programa de Pós-Graduação em LETRAS, à Banca Examinadora constituída pelos membros: Prof. Dr. Gregório Foganholi Dantas - FACALE/UFPGD (Presidente/Orientador), Prof. Dr. Jones Dari Göettert - FCH/UFPGD (Membro Titular) e Prof. Dr. Paulo Bungart Neto - FACALE/UFPGD (Membro Titular). Iniciados os trabalhos, a presidência deu a conhecer o candidato e aos integrantes da Banca as normas a serem observadas na apresentação da Dissertação. Após o candidato ter apresentado a sua Dissertação, os componentes da Banca Examinadora fizeram suas arguições, que abordaram questões teóricas, formais e metodológicas do trabalho apresentado. Terminada a Defesa, a Banca Examinadora, em sessão secreta, passou aos trabalhos de julgamento. Antes que a banca anunciasse seu parecer final, o mestrando comprometeu-se, publicamente, a encaminhar as correções e mudanças sugeridas pela banca no prazo previsto em regulamento. Assim, o candidato foi considerado aprovado, fazendo *jus* ao título de **MESTRE EM LETRAS**. Nada mais havendo a tratar, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pelos membros da Comissão Examinadora.

Dourados, 29 de junho de 2016.

Prof. Dr. Gregório Foganholi Dantas _____

Prof. Dr. Jones Dari Göettert _____

Prof. Dr. Paulo Bungart Neto _____

ATA HOMOLOGADA EM: ___/___/___, PELA PRÓ-REITORIA DE ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA / UFPGD.

Pró-Reitor de Ensino de Pós-Graduação e Pesquisa

Dedico esse trabalho às palestras que assisti do professor, pesquisador e historiador
Leandro Karnal. Em especial, aquela que foi ministrada na UFG.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus por ser imensamente misericordioso comigo. E com a suas mãos abertas e estendidas sobre mim guiou-me até o presente momento. Agradeço ao meu orientador professor Gregório Foganholi Dantas que com muita misericórdia, olhou as minhas misérias e com o coração me orientou. Meus sinceros agradecimentos se dirigem à CAPES, pela bolsa concedida e a todas as pessoas que direta ou indiretamente colaboraram para que pudesse ao longo dos meus anos de graduação aprimorar-me em apresentações, publicações de trabalho e angariasse esse recurso financeiro.

Meus sinceros agradecimentos destinam também ao professor Paulo Bungart por ter aceitado o convite para participar dessa banca examinadora. Desde o primeiro contato que tive com o trabalho desse docente que foi na disciplina, Teoria da Literatura II, 2011, pude perceber e apreciar a capacidade de organização e reflexão do objeto literário. Portanto, sinto-me honrado em poder acompanhar suas contribuições para o enriquecimento desse trabalho.

Meu muito obrigado se dirige ao professor Jones Dari Göettert pela leitura, apreciação e posicionamento sobre esse trabalho. Suas colocações ampliarão nossos horizontes sobre aquilo que pesquisamos.

Ao período que estive no PPG-L, 2014-2016, sob a coordenação dos (as) professores (as): Leoné Barzotto, Rute Conceição e Marcos Lúcio, atual coordenador quero nesse espaço quero fazer ecoar o meu muito obrigado! E não apenas, restringi-lo a essas pessoas, mas também, inseri-lo à secretária Suzana, que com atenção ouviu-me a atendeu-me dentro das possibilidades.

Por fim, agradeço a minha família, que perante as dificuldades que enfrentamos juntos não me julgou ou condenou durante esse período de pós-graduação, apenas respeitou-me. E a esse respeito sou muito grato.

O que seria da vida sem os amigos? Aos amigos próximos, íntimos, distantes, pseudoamigos, meus sinceros agradecimentos. Em relação aos dois primeiros grupos, afirmo, com segurança: senão fossem aos vossos ouvidos, não sei o que seria de mim.

Àquele que lê essa dissertação, para pesquisa, curiosidade, ou qualquer outro tipo de motivação: obrigado!

PIRES, Anderson Aparecido. **O realismo maravilhoso em José J. Veiga**. 103 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Comunicação, Artes e Letras, Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, 2016.

RESUMO

O presente trabalho visa analisar a presença do realismo maravilhoso em contos do escritor goiano José J. Veiga. Tomaremos como *corpus* seu primeiro livro, *Os cavalinhos de Platiplanto* (1959). Nele analisaremos os contos: ‘Onde andam os didangos?’, ‘Os cavalinhos de Platiplanto’ e ‘A Invernada do Sossego’. Investigaremos essa proposta com base na teoria do realismo maravilhoso de Irlemar Chiampi (1980), a qual explica esse fenômeno no contexto latino-americano. . Dos estudos de Chiampi, calcaremos nosso foco de estudo na perspectiva de que os personagens vivenciam o realismo maravilhoso por meio do encontro com a maravilha, que por sua vez, acontece quando se dá um olhar intenso sobre o objeto, produzindo assim um *ver através*. Trabalharemos a teoria do romance de urbanização, elaborada por Fernando Gil (2013), com o intuito de mostrar como o comportamento de paralisia no tempo se aplica aos personagens dos contos analisados de José J. Veiga. Outros teóricos: Souza (1990), Myazaki (1988), Dantas (2002) contribuíram para compreendermos o estilo da obra de Veiga, assim como Candido (1989) auxiliou-nos no objetivo de situarmos o escritor no cenário da literatura brasileira. Carpentier (1987) contribuiu para entendermos o período de crise vivido pelo romance na América Latina. Todo esse percurso é fortalecido com a teoria da literatura fantástica, e seus subgêneros, citados por Todorov (1992), sem a qual não penetraríamos no realismo maravilhoso.

Palavras-chave: Realismo maravilhoso; Narrador infantil; José J. Veiga.

ABSTRACT

This study aims to analyze the presence of marvelous realism in the stories written by goiano José J. Veiga. We will take as corpus her first book, *The horses of Platiplanto* (1959). We will review the tales, “Onde vivem os didangos?” “Os cavalinhos de Platiplanto” and “A Invernada do Sossego”. We investigate this proposal based on the theory of wonderful realism Irlemar Chiampi (1980), which explains this phenomenon in the Latin American context. . Studies of Chiampi, calcaremos our study focused on the prospect that the characters experience the wonderful realism through the encounter with the wonder, which in turn, happens when you give an intense look at the object, thus producing a see through. Work the theory of the novel of urbanization, elaborated by Fernando Gil (2013), in order to show how the paralysis behavior in time applies to the characters of the stories analyzed José J. Veiga. Other theorists: Souza (1990), Myazaki (1988), Dantas (2002) helped to understand the style of Veiga's work, as well as Candido (1989) helped us in order to situate the writer in the scenario of Brazilian literature. Carpentier (1987) helped to understand the period of crisis experienced by the novel in Latin America. This whole journey is strengthened with the theory of fantastic literature, and its subgenres, quoted by Todorov (1992), without which no penetraríamos in marvelous realism.

Keywords: Wonderful Realism; child narrator; José J. Veiga

*-Cura-me de sonhar, Doutor.
- Sonhar é uma cura.
(Mia Couto, Vozes Anoitecidas)*

*(...) eu queria guardar aquele perfeitinho como vi, para poder voltar lá quando
quisesse, nem que fosse em pensamento.
(José J. Veiga, Os cavaleiros de Platilante)*

*Mas não é mito! É fato mesmo.
(José J. Veiga, Revista Azougue)*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1. DO FANTÁSTICO AO REALISMO MARAVILHOSO	17
1.1. O fantástico	18
1.2. O fantástico puro	20
1.3. O estranho	22
1.4. O maravilhoso	24
1.5. O fantástico estranho	25
1.6. O fantástico maravilhoso	28
1.7. O neofantástico	30
1.8. O realismo maravilhoso	33
2. JOSÉ J. VEIGA	39
2.1. José J. Veiga: vida e obra	40
2.2. José J. Veiga e a urbanização	49
2.3. José J. Veiga e aproximações literárias	62
3. OS CONTOS	68
3.1. Os cavaleiros de Platiplanto	69
3.2. A internada do sossego	77
3.3. Onde andam os didangos?	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS	103
REFERÊNCIAS	103

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

Se, como declara o exigente autor, as palavras têm de pagar ingresso para entrar em seus textos, com o leitor é bem mais generoso: todos são convidados a participar da expedição arqueológica em busca de seus artefatos verbais. O leitor terá muito a fruir nesta viagem. A moeda corrente é o deleite e o encantamento. (COHN; WEINTRAUB; PROENÇA, 2000, p.1)

Começamos esse trabalho trazendo uma fala de um dos jornalistas da revista *Azougue*¹ que, em junho de 1999, entrevistou José J. Veiga. Detenhamo-nos em dois aspectos importantes dessa citação: o primeiro relaciona-se com o convite à participação de uma expedição arqueológica e o segundo à fruição que leva ao encantamento. O jornalista que fez tal comentário teve como interesse enaltecer e aguçar a curiosidade do leitor sobre Veiga antes de iniciar a entrevista. A nossa intenção é a mesma.

O presente trabalho, denominado *O realismo maravilhoso em José J. Veiga*, visa discutir a presença do realismo maravilhoso em contos do escritor goiano José J. Veiga, de modo que o leitor, convidado à participação dessa expedição arqueológica, baseada nas teorias da professora Irlemar Chiampi entre os artefatos verbais veiguanos, possa encontrar a *maravilha*; e que, diante desse encontro, ele possa deleitar-se pelo encantamento, assim como os personagens (não) narradores encontraram.

Para o objetivo principal deste trabalho escolhemos contos em que os narradores personagem são crianças, ou narradores adultos que tomam o ponto de vista infantil. Tomamos como *corpus* o livro inaugural do escritor, *Os cavalinhos de Platiplanto*², lançado em 1958 e publicado em 1959. O primeiro livro de Veiga é composto por doze contos: “A ilha dos gatos pingados”, “A usina atrás do morro”, “Os cavalinhos de Platiplanto”, “A invernada do Sossego”, “Entre irmãos”, “Os do outro lado”, “Era só brincadeira”, “Fronteira”, “Tia Zi rezando”, “Professor Pulquério”, “Roupa no Coradouro” e “A espingarda do Rei da Síria”.

Desses contos, escolhemos três: “Os cavalinhos de Platiplanto”, “A invernada do Sossego” e “Onde andam os Didangos?”. Além disso, discutiremos ao longo desse

¹ Realizaram a entrevista com José, J. Veiga os jornalistas: Fabio Weintraub, Sergio Cohn.

² A revista *Azougue*, em entrevista com Veiga, comenta e questiona o escritor goiano as razões de escolher *Os cavalinhos de Platiplanto* (1959) para ser a sua obra indicação a um leitor, caso esse último, não conheça o seu trabalho. Assim responde Veiga: “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”. (COHN; WEINTRAUB; PROENÇA., 2000, p. 5). Esse território com a qual o personagem tem o menor sofrimento possível é o realismo maravilhoso.

trabalho dois temas recorrentes da literatura de nosso escritor: a morte e a urbanização de cidades pequenas, conforme comentaremos no capítulo 2.

O capítulo 1, intitulado *Do fantástico ao realismo maravilhoso*, tem por objetivo mostrar ao leitor o percurso teórico que decidimos fazer para chegar à teoria do realismo maravilhoso a qual propomos analisar. Para esse propósito, é necessário iniciarmos com o conhecimento da literatura fantástica, pois o modo como a tríade medo, hesitação e sobrenatural se engendram nessa literatura será de fundamental importância para distinguirmos a experiência da maravilha.

A fim de conhecermos a literatura fantástica e seus subgêneros - fantástico puro, estranho, maravilhoso, fantástico maravilhoso e neofantástico - tomamos a teoria da literatura fantástica citada e anunciada pelo estudioso búlgaro Tzvetan Todorov (1992). Os contos “A Vênus de Ille”, “A morte amoroso”, “O capitão Mendonça”, “O barril de Amontillado”, “O gato de botas”, “A metamorfose” nos lançaram luz para compreendermos os subgêneros apontados por Todorov.

Nesse primeiro capítulo, teremos um esboço do que é o realismo maravilhoso, com a base nas teorias de Chiampi e de David Roas (2013) e, para fortalecermos esse breve estudo, meditaremos sobre alguns fragmentos da obra *Cem anos de Solidão* (1967), de Gabriel Garcia Marquez. Além de Marquez, resolvemos citar excertos de textos literários vinculados ao realismo maravilhoso do escritor moçambicano Mia Couto, a fim de percebermos que a maravilha também se dá em outros países que falam o português. Ainda nesse capítulo, citaremos o percurso terminológico do realismo mágico e o porquê de não optarmos por essa nomenclatura.

O capítulo 2 tem por objetivo situar o leitor acerca das produções dos escritores que estudaremos, por isso denominamos de *José J. Veiga*. Além dos livros produzidos, destacamos também os prêmios que ganhou o autor. Enfatizamos, ainda, o efeito da urbanização com base na teoria de Fernando Gil e apontamos aproximações literárias entre José J. Veiga e Guimarães Rosa.

A fruição literária desse capítulo alicerça-se nas obras *A hora dos ruminantes* (1961), *Sombras de Reis Barbudos* (1982), *Angústia* (1986) e alguns contos selecionados do livro *Primeiras Estórias* (1962), de João Guimarães Rosa.

No terceiro capítulo, *Os Contos*, buscamos descrever os contos a qual trabalharemos em análise. O enredo, comentários, estudos feitos sobre esses contos foram abordados nesse capítulo, no qual também tecemos mais reflexões sobre o realismo maravilhoso de Chiampi. Além desses elementos, esse capítulo faz uma breve abordagem

de alguns contos retirados do livro *A estranha máquina extraviada* (1971), segundo livro de contos de Veiga. Nosso foco é mostrar que as raízes de alguns temas apresentados no primeiro livro de contos estão evidentes também no segundo livro. Além disso, foi nosso objetivo apontar o processo de relativização presente nesse universo infantil contado por Veiga.

Traçadas as motivações do trabalho, iniciemos essa expedição arqueológica sobre os artefatos verbais de José J. Veiga em busca do realismo maravilhoso...

Capítulo 1

DO FANTÁSTICO AO REALISMO MARAVILHOSO

1.1. O fantástico

Estudar a literatura fantástica compreende não apenas investigar como surgiram fenômenos sobrenaturais na narrativa, mas também depreender de que forma o sobrenatural afeta a vida da personagem e do leitor implícito. Para tal propósito, muitos teóricos têm se dedicado aos estudos sobre textos fantásticos e tecido ao longo de anos contribuições sobre esse gênero literário. Dentre eles, encontra-se David Roas, que defende que sem a presença do sobrenatural o fantástico não existe.

A literatura fantástica é o único gênero literário que não pode funcionar sem a presença do sobrenatural. E o sobrenatural é aquilo que transgrede as leis que organizam o mundo real, aquilo que não é explicável, que não existe, de acordo com essas mesmas leis. Assim, para que a história narrada seja considerada fantástica, deve-se criar um espaço similar ao que o leitor habita, um espaço que se verá assaltado pelo fenômeno que transtornará a sua estabilidade (ROAS, 2014, p.31).

Roas, portanto, entende o fantástico como um gênero em que o sobrenatural é uma condição indispensável e que um dos seus efeitos é provocar no leitor a instabilidade e a incerteza sobre as leis que definem o mundo em que vivemos. O que o estudioso está afirmando é que transgredir aquilo que é considerado real e verdadeiro conduz o leitor, em um conto fantástico, ao sobrenatural, que é fundamental no gênero em questão.

Quando o leitor lê um conto classificado como fantástico, ele está sob o efeito de um pacto sob o gênero, de modo que se cria uma expectativa para que aconteça o sobrenatural. Assim sendo, o leitor deixa-se envolver por uma determinada realidade, sem prévios questionamentos. Espera-se que nas linhas do texto encontre aquilo que foi convencionalizado pelo gênero. Dessa forma, quem lê não tem o poder de desconvenacionalizar um gênero.

Para melhor entender o termo fantástico e sua terminologia, Selma Rodrigues afirma:

O termo fantástico (do latim *phantasticu*, por sua vez do grego *phantastikós*, os dois oriundos da *phantasia*) refere-se ao que é criado, pela imaginação, o que não existe na realidade, o imaginário, o fabuloso. Aplica-se, portanto, melhor um fenômeno de caráter artístico, como é a literatura, cujo universo é sempre ficcional por excelência, por mais que queira aproximá-la do real (RODRIGUES, 1988, p.9).

Ou seja, o fantástico está inserido no universo do imaginário. Por ora, um raciocínio de Roas precisa ficar esclarecido: o fantástico necessita do sobrenatural para que assim provoque no leitor e/ou na personagem a instabilidade, a qual chamaremos nesse trabalho de hesitação, ou a incerteza.

No dizer de Tzvetan Todorov,

O fantástico ocorre na incerteza; ao escolher uma outra resposta, deixa-se o fantástico para entrar em gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural (TODOROV, 1992, p.31).

Diante de um fato sobrenatural, o leitor entra em contato com um fenômeno que contrapõe a sua visão de mundo e põe em questão aquilo que é dado como natural. É mediante o contato com esse fenômeno distinto do que é natural que se germina a incerteza.

De acordo com Todorov, existem alguns critérios para um texto ser considerado fantástico. O primeiro deles é que o leitor precisa transitar entre uma explicação natural e outra sobrenatural, a partir do mundo das personagens. Segundo Todorov, “é preciso que o texto obrigue 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, 1992, p.39).

O segundo elemento de caracterização do fantástico pode ser feito quando o leitor delega à personagem e/ ou ao leitor a experiência da hesitação. O último fator para a constituição do fantástico também depende do leitor, porque este deve desconsiderar a interpretação poética e alegórica do texto. Em outras palavras, o leitor não pode interpretar o texto fantástico como uma alegoria sobre algo, ou como poesia.

A essas três condições Todorov ainda ressalta a importância da ambiguidade: “O fantástico é, pois, uma integração do leitor no mundo das personagens; definir-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados para o texto” (TODOROV, 1992, p.37). Outro fator importante é a hesitação do leitor porque ela é, segundo o autor, a primeira condição do fantástico:

O leitor não se identifica com qualquer personagem, e a hesitação não está representada no texto. Diremos que se trata, com esta regra de identificação, de uma condição facultativa do fantástico: este pode existir sem satisfazê-la; mas a maior parte das obras fantásticas, submete-se a ela (TODOROV, 1992, p.37).

O que significa que mesmo o leitor não se identificando com a personagem, haverá hesitação e ocorrerá o gênero fantástico. Ou seja, a não identificação do leitor não prejudica o gênero. Logo, o leitor, ao ler um conto fantástico, imediatamente deixa-se envolver pelo gênero que o lê.

Para Ítalo Calvino:

O conto fantástico é uma das produções mais características da narrativa do século XIX e também uma das mais significativas para nós, já que nos diz muitas coisas sobre a interioridade do indivíduo e sobre a simbologia coletiva. À nossa sensibilidade de hoje, o elemento sobrenatural que ocupa o centro desses enredos aparece sempre carregado de sentido, como a irrupção do inconsciente, do reprimido, do esquecido, do que distanciou de nossa atenção racional. Aí estão a modernidade do fantástico e a razão da volta do seu prestígio em nossa época (CALVINO, 2004, p. 9).

Ou seja, o fantástico convida o indivíduo a se deparar com aquilo que já o habita e que se encontra escondido. Dessa forma, contos da literatura fantástica convida-nos a percorrer lugares, refletir sobre sensações que antes de estarem bifurcadas nos personagens estão em nós. Pensando dessa forma, trabalharemos alguns subgêneros do fantástico.

1.2. O fantástico puro

Tzvetan Todorov aponta que, no fantástico puro, do início da narrativa a seu término, a dúvida prevalece. ‘A Vênus de Ille’ (1837), de Prosper Merimée³, é um exemplo clássico desse gênero. A narrativa, em linhas gerais, circula na possibilidade de o filho do monsenhor ter colocado o anel de noivado no dedo da estátua de Ille e assim ter se casado com a mesma. A história escrita por Merimée é construída com base em diversas possibilidades, que não canalizam para qualquer certeza. A cada página um mistério é citado e, por sua vez, é atribuído à enigmática estátua um caráter de suspense e maldição. O término do conto ainda faz perpetuar a dúvida e auxilia na disseminação de que a estátua de bronze, mesmo fundida e transformada em sino, faz soar o mal pelo povoado.

Nas palavras de Calvino:

A Vênus de Ille, estátua de cobre – romana ou grega-, é malvista pelos habitantes do vilarejo basco do Roussillon, onde foi recentemente descoberta. Os moradores a consideram um ‘ídolo’. O noivo da filha do arqueólogo local, só por brincadeira, tira o anel e coloca no dedo da estátua. Não conseguirá mais retirá-lo. Casou-se com a estátua? A Vênus gigantesca, sonho da serena beleza olímpica, se transforma, na primeira noite de núpcias em um pesadelo de terror (CALVINO, 2004, p. 241).

Antes de a estátua chegar à casa do monsenhor, assim que foi descoberta, causou um acidente de trabalho que fez com que um dos trabalhadores quebrasse a perna e ficasse definitivamente impossibilitado de andar. Com esse fato, a Vênus passa a ser interpretada

³ Informamos que esse conto de Merimée e o conto “A morte amorosa” de Gautier estão inseridos no livro de Italo Calvino.

como malvada e digna de respeito: “Ela fixa na gente os grandes olhos brancos... Parece que está encarando a gente. É, ao olhar para ela a gente baixa os olhos” (MERIMÉE, 2004, p. 243).

O filho do monsenhor Peyrehorade coloca o anel no dedo: “Sabe, o meu anel? ” prosseguiu depois de um silêncio. “sei. Alguém pegou? ” Não”. “Nesse caso, está com o senhor? ” “Não...eu...não consigo tirá-lo do dedo do diabo de Vênus. ” “Bem! Não é porque não puxou o suficiente. “Puxei, sim... mas a Vênus... apertou o dedo. ” (MERIMÉE, 2004, p. 261). Segundo o filho do monsenhor, “O dedo da vênus está contraído e dobrado; ela aperta a mão, está me entendendo? Aparentemente, ela é minha mulher, já que lhe dei o anel... Ela não quer mais devolvê-lo” (MERIMÉE, 2004, p. 261).

Esse mistério do suposto casamento é enaltecido com a morte violenta e enigmática do filho do monsenhor:

Seus dentes trincados e o rosto enegrecido expressavam as mais horrorosas angústias. Sua morte tinha todo o jeito de ser violenta, e sua agonia, terrível. Porém, nenhum rastro de sangue em suas roupas. Abriu sua camisa e viu em seu peito uma lívida Marca que se prolongava pelas costelas e costas. Parecia que ele havia sido abraçado pelo círculo de ferro. Seu pé bateu em alguma coisa dura no tapete; baixei e vi o anel de brilhantes (MERIMÉE, 2004, p. 263).

A partir desse fragmento instaura-se a possibilidade de a estátua ter ido ao encontro de seu noivo para matá-lo abraçado. Além desse, outros trechos reforçam esse argumento, como por exemplo, o fato do narrador ter encontrado passos profundamente calcados próximo a porta da casa enaltece essa possibilidade. O conto encerra sem sabermos o motivo da morte do filho do monsenhor, entretanto ressalta o caráter negativo da Vênus de Ille,

Depois da morte de seu marido, a primeira providência de Madame Peyrehorade foi mandar fundi-la para fazer um sino, e nessa nova forma ela serve a igreja de Ille. Mas, acrescenta Monsieur de P., parece que a má sorte persegue aqueles que possuem esse bronze. Desde que o sino bate em Ille, os vinhedos gelaram duas vezes (MERIMÉE, 2004, p. 266).

Outra consideração a ser feita sobre a modalidade do fantástico é a respeito do estranho puro, que, nas palavras de Todorov, acontece quando fatos podem ser explicados pela lei da razão e que são de incríveis e extraordinários:

Nas obras que pertencem a esse gênero, relatam-se acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pela lei da razão, provocam na personagem e no leitor reação semelhante àquela que os textos fantásticos nos tornam familiares. A definição como vemos, ampla e imprecisa, mas assim também é o gênero que ela descreve: o estranho não é um gênero bem delimitado, ao contrário do fantástico; pelo outro, dissolve-se no campo geral da literatura (os romances de Dostoiévski, por exemplo, podem ser colocados na categoria do estranho (TODOROV, 1992, p. 53).

Conforme expressa a pesquisadora Jéssica Andrade, “a propriedade fantástica ocorre quando há hesitação entre a realidade do mundo natural e a realidade sobrenatural, essa última, regida por leis que são estranhas a nós” (ANDRADE, 2014, p.12). A lei estranha situa-se na possibilidade de a estátua ter assassinado o seu noivo. E isso é nítido quando a personagem narradora afirma ter encontrado vestígios de que alguém visitou o quarto do casal à noite. Ao final do conto, porém, não sabemos se o sobrenatural de fato aconteceu, ou se, pelo contrário, os eventos estranhos não passaram de coincidências improváveis que podem ser explicadas racionalmente.

1.3. O Estranho

Segundo Todorov, o estranho diz respeito a narrativa não propriamente sobrenaturais, mas fatos extraordinários acontecem. Tomemos como análise o conto “O barril de amontillado” (1846), de Edgar Allan Poe. Nesse conto, o desejo racional de vingança movimenta a narrativa a ponto de levar o personagem Fortunato a ser emparedado. De início, o narrador já apresenta o anseio de vingança: “Suportei o melhor que pude as injúrias de Fortunato; mas, quando ousei insultar-me, jurei vingança. Vós, que tão bem conheceis a natureza de meu caráter, não haveis de supor, no entanto, que eu tenha proferido alguma ameaça” (POE, 1978, p.29). Assim, podemos perceber sua razão: vingar-se.

Todos os atos do narrador eram visivelmente planejados: “Continuei, como de costume, a sorrir em sua presença, e ele não percebia que o meu sorriso, agora, tinha como origem a ideia da sua imolação” (POE, 1978, p.29). O narrador descobre o ponto fraco de sua vítima: “Esse tal Fortunato tinha um ponto fraco, embora, sob outros aspectos, fosse um homem digno de ser respeitado e, até mesmo, temido (POE, 1978, p.29)”. Com isso surge o convite fatal:

-Meu caro Fortunato- disse-lhe eu-, foi uma sorte encontrá-lo. Mas que bom aspecto tem você hoje! Recebi um barril como sendo de Amontillado, mas tenho minhas dúvidas. -como? disse ele. - Amontillado? Um barril? Impossível! E em pleno carnaval! - Tenho minhas dúvidas- repeti- e seria tolo que o pagasse como sendo de Amontillado antes de consultá-lo sobre o assunto. Não conseguia encontrá-lo em parte alguma, e receava perder um bom negócio. (...) Mas como você está ocupado, irei à procura de Luchesi. Se existe alguém que conheça o assunto, esse alguém é ele. Ele me dirá...- Luchesi é incapaz de distinguir um Amontillado e um Xerez. -Não obstante, há alguns imbecis que acham que o paladar de Luchesi pode competir com o seu. Vamos, vamos embora. -Para onde? - Para as suas adegas (POE, 1846, p.30).

Lançado o convite, é chegado o momento de observar mais a presença do estranho na narrativa. Por início, temos a localização da Adega do narrador, “Tomei duas velas de seus candelabros e, dando uma a Fortunato, conduzi-o curvado, através de uma sequência de compartimentos, à passagem da abobada que leva à adega. Chegamos, por fim, aos últimos degraus e detivemo-nos sobre o solo úmido das catacumbas dos Montresor” (POE, 1846, p.31). E o solo úmido era responsável pela intensificação da tosse. “Meu pobre amigo pôs-se a tossir sem cessar e, durante muitos minutos, não lhe foi possível responder” (POE, 1846, p.31). Outras descrições ainda são tecidas sobre o ambiente em que se encontram:

Através de paredes de ossos empilhados, entremeados de barris e tonéis, penetramos nos recintos mais profundos das catacumbas. Detive-me de novo e, essa vez, me atrevi a segurar Fortunato pelo braço, acima do cotovelo. (...) Estamos sob o leito do rio. As gotas de umidade filtram-se por entre os ossos. Vamos. Voltemos, antes que seja tarde demais (POE, 1978, p.33).

Com esses fragmentos, podemos comprovar o péssimo ambiente em que se encontra o barril e também concluir a ausência de hesitação. Não há o sobrenatural, os personagens não questionam, tampouco hesitam em meio às paredes, ao ambiente.... Por fim, temos o desejo de vingança sendo realizado. Os personagens chegam ao fim da expedição pelo barril de amontillado e deparam-se com uma rocha em que o narrador amarra Fortunato e, a partir dessa cena, começa a emparedá-lo. No trecho abaixo veremos o estado de tortura e a dissipação da mesma:

Mal assentara a primeira fileira de minha obra de pedreiro, quando descobri que a embriaguez de Fortunato havia, em grande parte, se dissipado. O primeiro indício que tive disso foi um lamentoso grito, vindo do fundo do nicho. Não era o grito de um homem embriagado. Depois, houve um longo e obstinado silêncio. Coloquei a segunda, a terceira e a quarta fileiras. Ouvi, então, as furiosas sacudidas da corrente. O ruído prolongou-se por alguns minutos, durante os quais, para deleitar-me com ele, interrompi o meu trabalho e sentei-me sobre os ossos. Quando, por fim, o ruído cessou, apanhei de novo a colher de pedreiro e acabei de colocar, sem interrupção, a quinta, a sexta e a sétima fileiras (POE, 1978, p.35).

Dessa forma, o narrador vinga-se por completo de Fortunato.

1.4. O maravilhoso

Temos então o maravilhoso⁴ que, segundo Todorov (1992), pode ser dividido em quatro subcategorias: hiperbólico, exótico, instrumental e científico.

No maravilhoso hiperbólico a dimensão do sobrenatural é colocada em questão. Todorov (1992), ao apropriar-se da obra “As mil e uma noites”, cita o exemplo das serpentes compridas que são capazes de engolir elefantes.

Já no maravilhoso exótico, o leitor se encontra diante de fenômenos sobrenaturais em que não existem motivos para se colocar em dúvida o fenômeno sobrenatural. Tomemos o exemplo que Todorov cita, em que há um pássaro com uma pata tão grossa como um tronco de uma árvore. Esse fato para o leitor pode gerar *a priori* vários questionamentos. Entretanto, quando se percebe ao longo da narrativa que esse mesmo pássaro foi visto, dentro da história, por vários lugares e por pessoas que possuem autoridade, tal fato sobrenatural deixa de ser duvidoso e passa a ser real.

O maravilhoso instrumental apropria-se de aperfeiçoamentos técnicos irrealizáveis e que se tornam realizáveis ao longo do texto. Todorov (1992) menciona o fato de existirem nos textos de subgênero elementos como tapetes voadores e maçãs que curam. Aqui, nós observaremos o poder que um par de botas é capaz de dar a um gato. Analisemos, portanto, “O gato de botas” de Charles Perrault.

A história começa com a morte de um moleiro muito pobre e que tinha três filhos, dois desses eram muito preguiçosos e um trabalhador. Ao dividir a herança, que consistia em um moinho, um asno e um gato, fica destinado ao filho trabalhador um gato. Em meio ao descontentamento do filho trabalhador, o gato diz ao seu dono, “– Meu querido amo, compra-me um par de botas e um saco e em breve, te provarei que sou de mais utilidade que um moinho ou um asno.” (PERRAULT, 2007, p. 48). Primeiramente, encontramos nesse fragmento o animal que fala e consola o seu dono; em segundo lugar, observamos o pedido do gato de possuir um par de botas e um saco, que são capazes de lhe dar poderes.

⁴ Tendo em vista que o propósito de nosso trabalho é sobre o realismo maravilhoso, resolvemos destacar e exemplificar apenas o maravilhoso científico. No capítulo 3 faremos a distinção de realismo maravilhoso e o maravilhoso.

No decorrer da narrativa o gato vai fazendo as suas artimanhas. Com o saco que ganhou de seu dono, ele se finge de morto e captura um coelho e com esse vai ao rei ofertar o coelho como meio de mentir, afirmando que seu dono é um marquês. Muitas mentiras são elaboradas a fim de sustentar a hipótese: o filho do moleiro pobre que recebeu como herança um gato é o marquês de Carabás. E outras:

O gatinho bateu à porta e disse ao ogro, que a abriu: - Meu querido ogro, tenho ouvido por aí umas histórias a teu respeito. Dize-me lá: é certo que te podes transformar no que quiseres? - Certíssimo, respondeu o ogro, e transformou-se num leão. - Isso não vale nada - disse o gatinho - Qualquer um pode inchar e aparecer maior do que realmente é. Toda a arte está em se tornar menor. Poderias, por exemplo, transformar-te em rato? - É fácil, respondeu o ogro, e transformou-se num rato. O gatinho deitou-lhe logo as unhas, comeu-o e desceu logo a abrir a porta, pois naquele momento chegava a carruagem real. E disse: - Benvindo seja, senhor, ao palácio do marquês de Carabás. (PERRAULT, 1697, p.50)

Logo após essa cena, o rei pede ao marquês para que se case com a sua filha e ele aceita. E o conto se encerra com o gato feliz por ter em dado certo as suas artimanhas, “E se o gato às vezes ainda se metia a correr atrás dos ratos, era apenas por divertimento, porque absolutamente não mais precisava de ratos para matar a fome...” (PERRAULT, 1697, p. 52).

O que podemos depreender é que o par de botas foi o responsável por fazer com que o gato realizasse todas essas atividades, caracterizando assim o maravilhoso instrumental.

O maravilhoso científico, última ramificação do maravilhoso, consiste em um subgênero em que “o sobrenatural é explicado de uma maneira racional, mas a partir das leis que a ciência contemporânea não reconhece” (TODOROV, 1992, p.63).

Podemos, então, considerar que os contos de fadas representam uma das variedades do maravilhoso e que os fatos sobrenaturais não provocam surpresa. Por exemplo, quando o gato de botas diz para os camponeses mentirem, esses não questionam o fato de que um gato está falando com eles e pedindo para que mintam. Tampouco hesitam se tal acontecimento sobrenatural acontece. Em linhas gerais, o maravilhoso não provoca medo, surpresa e hesitação.

1.5. O fantástico estranho

A fim de entender esse subgênero, vamos refletir sobre o conto “O capitão Mendonça” (1870) de Machado de Assis. Nesse conto temos a manifestação do

sobrenatural por meio de um sonho do personagem narrador, Amaral, durante uma peça no teatro São Pedro. Amaral vai ao teatro, após estar

(...)um pouco arrufado com a dama dos meus pensamentos, achei-me eu uma noite sem destino nem vontade de preencher o tempo alegremente, como convém em tais situações. Não queria ir para casa porque seria entrar em luta com a solidão e a reflexão, duas senhoras que se encarregam de pôr termo a todos os arrufos amorosos. Havia espetáculo no Teatro de S. Pedro. Não quis saber que peça se representava; entrei, comprei uma cadeira e fui tomar conta dela, justamente quando se levantava o pano para começar o primeiro ato. (ASSIS, 1870, p.1)

Em meio do cenário de desinteresse, Amaral encontra capitão Mendonça. Ambos conversam e Mendonça convida Amaral para uma visita. Nessa visita, o narrador personagem conhece e encanta-se por Augusta, que é filha do anfitrião:

Augusta levantou para mim dois belíssimos olhos verdes. Depois sorriu e abaixou a cabeça com ar de casquilhice ou de modéstia, porque ambas as coisas podiam ser. Contemplei-a nessa posição; era uma formosa cabeça, perfeitamente modelada, um perfil correto, uma pele fina, cílios longos, e cabelos cor de ouro, áurea coma, como os poetas dizem do sol (ASSIS,1870 p.3).

O encantamento por Augusta o leva à paixão pelos seus olhos e ao desejo de um futuro casamento, que ao término do conto não se concretiza. Entre a paixão por Augusta, sua veneração e a conversa com o capitão Mendonça, surge para o leitor o sobrenatural. Capitão Mendonça questiona se Amaral acha os olhos da filha bonitos. Após a afirmação de seu futuro genro, arranca os olhos da filha:

Nada de cerimônias; se quer, dou-lhos; senão, limito-me a mostrar-lhos. Dizendo isto, levantou-se o capitão e aproximou-se de Augusta, que inclinou a cabeça sobre as mãos dele. O velho fez um pequeno movimento, a moça ergueu a cabeça, o velho apresentou-me nas mãos os dois belos olhos da moça. Olhei para Augusta. Era horrível. Tinha no lugar dos olhos dois grandes buracos como uma caveira. Desisto de descrever o que senti; não pude dar um grito; fiquei gelado. A cabeça da moça era o que mais hediondo pode criar imaginação humana; imaginem uma caveira viva, falando, sorrindo, fitando em mim os dois buracos vazios, onde pouco antes nadavam os mais belos olhos do mundo. Os buracos pareciam ver-me; a moça contemplava o meu espanto com um sorriso angélico. (ASSIS,1870, p.4)

Podemos ver o sobrenatural sendo representado pelo momento em que o pai arranca os olhos da filha. E os buracos dos olhos pareciam vê-lo. O sobrenatural, junto ao medo do narrador personagem, caracteriza a presença do fantástico estranho. Outros elementos no conto também configuram aquilo que não é natural. Para que Amaral se case com Augusta era necessário que esse primeiro se submetesse a uma cirurgia em que colocasse no cérebro uma quantidade de éter. Amaral teria a capacidade de se tornar um

gênio e assim se casar com Augusta que, por sua vez, também era produto de suas experiências químicas.

Assim sendo, o narrador afirma que só aceitou o convite devido à forte influência que Augusta exercia sobre si. Movido por essa atração inexplicável, o narrador vai ao sacrifício, descrevendo a cena de sua cirurgia: “Voltei os olhos para Augusta; a filha do capitão preparava um longo estilete, enquanto o velho tratava de introduzir sutilmente no frasco um finíssimo tubo de borracha destinado a transportar o éter do frasco para o interior do meu cérebro” (ASSIS, 1870, p.13). Após essa observação, o narrador vai descrevendo os momentos de agonia que vivenciou na introdução do éter em sua cabeça, até a cena em que afirma ter desmaiado.

É importante destacar a influência que Augusta exerce sobre o narrador. Mesmo com os olhos arrancados, a filha de Mendonça é capaz de atrair o narrador e leva-lo a se submeter a momentos de terror. Quando Amaral afirma: “Voltei os olhos para Augusta”, o leitor compreende a razão e o estímulo do sacrifício.

Após essa cena da cirurgia, encontramos aquilo que transforma esse conto em fantástico estranho: tudo o que foi narrado não passa de um sonho. Ou seja, Amaral foi ao teatro mas acabou dormindo e tendo esse sonho, o que nesse conto é a explicação racional:

Pareceu-me ver em frente de mim uma cortina. Uma voz forte e áspera soou aos meus ouvidos:— Olá! acorde! — Que é? — Acorde! quem tem sono dorme em casa, não vem ao teatro. Abri de todo os olhos; vi em frente de mim um sujeito desconhecido; eu achava-me sentado numa cadeira no teatro de S. Pedro. — Ande, disse o sujeito, quero fechar as portas. — Pois o espetáculo acabou? — Há dez minutos. — E eu dormi esse tempo todo? — Como uma pedra. — Que vergonha! — Realmente, não fez grande figura; todos que estavam perto riam de o ver dormir enquanto se representava. Parece que o sono foi agitado... (ASSIS, 1870, p.14).

Mesmo sabendo que era apenas um sonho, Amaral desiste de ir à casa do capitão Mendonça após receber um convite para jantar:

Meu caro doutor. — Entrei há pouco e vi-o dormir com tão boa vontade que achei mais prudente ir-me embora pedindo-lhe que me visite quando quiser, no que me dará muita honra. 10 horas da noite. Apesar de saber que o Mendonça da realidade não era o do sonho, desisti de o ir visitar. Berrem os praguentos, embora — tu és a rainha do mundo, ó superstição (ASSIS, 1870, p.14).

A superstição, nesse conto, foi a justificativa para que Amaral não fosse jantar na casa de Mendonça.

1.6. O fantástico maravilhoso

Théophile Gautier, assim como vários escritores, faz uso desse subgênero em “A morte amorosa” (1836) Vejamos como se dá o início da narrativa, em que o narrador apresenta um clima tranquilo:

Você me pergunta, irmão, se amei; sim. É uma história singular e terrível, e, embora eu tenha sessenta e seis anos, mal me atrevo a remexer as cinzas dessa lembrança. Não quero recusar-lhe nada, mas não faria um relato desses a uma alma menos sofrida. São fatos tão estranhos que não consigo acreditar que me tenham acontecido. Durante mais de três fui o brinquedo de uma ilusão singular e diabólica. Eu, pobre pároco da aldeia, levei em sonho todas as noites (queira Deus seja um sonho!) uma vida de alma danada, uma vida de mundano e de Sardanapalo. Um só olhar cheio de condescendência lançado para uma mulher por pouco não me causou a perda de minha alma; mas afinal, com a ajuda de Deus e do meu santo padroeiro, consegui expulsar o espírito maligno que se apodera de mim. Minha existência tinha se enredado nessa existência noturna totalmente diferente. De dia, eu era um padre do senhor, casto, ocupado com as preces e as coisas santas; de noite, mal fechava os olhos, tornava-me um jovem nobre, fino conhecedor de mulheres, cães e cavalos, jogando dados, bebendo e blasfemando; e quando, no raiar da aurora, eu despertava, parecia-me que, inversamente, eu adormecia e sonhava que era padre (GAUTIER, 2004, p.214).

Dotando-se de um cenário típico do mundo natural, “A morte amorosa” vai se constituindo como conto. Mas é nesse âmbito das dúvidas, anseios, aventuras de um sacerdote, que o leitor vai se enveredando até o surgimento do sobrenatural, por meio, que veremos a seguir.

Um padre, Romuald, apaixonou-se por uma cortesã chamada Clarimonde. Essa mulher morre e passa a aterrorizar os sonhos do sacerdote, impedindo-o de ter paz. É então que seu superior, padre Serapión, resolve levar o sacerdote apaixonado ao cemitério a fim de abrir o caixão de Clarimonde para assim encerrar definitivamente as perturbações de seu subordinado.

O clima do sobrenatural instaura-se no ambiente desde o surgimento de Clarimonde e toda a cena da escavação da catacumba é narrada com maestria e qualidade do gênero fantástico, atingindo o ápice do sobrenatural. O trecho abaixo é extenso, porém convém transcrevê-lo pois, além de nos dar a descrição do espaço, será a alavanca para o sobrenatural:

É aqui mesmo’, disse Sérapion, e pondo no chão a lanterna enfiou a alavanca no interstício da lápide e começou a levantá-la. A pedra cedeu, e ele pôs mãos à obra com a picareta. Eu, mais negro e mais silencioso que a própria noite, o observava; quanto a ele, curvado sobre seu trabalho fúnebre, pingava de suor, ofegava, e sua respiração apressada lembrava a um estertor de agonizante. Era um estranho espetáculo, e quem nos visse de fora mais acharia que éramos profanadores e ladrões de mortalhas do que sacerdotes de Deus. (...) Os mochos empoleirados nos ciprestes, inquietados pelo brilho da lanterna,

vinham fustigar o vidro com suas asas poeirentas, soltando gemidos queixosos; as raposas gemiam ao longe, e mil ruídos sinistros se soltavam do silêncio (GAUTIER, 2004, p. 238).

Esse é o clima no qual o escritor insere o personagem/narrador e o leitor para assaltá-los da estabilidade e transferi-los a um cemitério em que raposas gemem, ruídos estranhos são escutados e dois padres buscam desenterrar um cadáver:

Finalmente a picareta de Sérapion bateu no caixão, cujas pranchas ressoaram com um ruído surdo e sonoro, com aquele barulho terrível que emite o nada quando tocado; ele virou a tampa, e entrevi Clarimonde pálida como o mármore, as mãos postas; seu sudário branco formava uma só prega da cabeça aos pés. Uma gotinha vermelha brilhava como uma rosa no canto da sua boca descorada (GAUTIER, 2004, p. 238).

Após essa descrição, encontramos o ápice do sobrenatural, que se dá quando o padre Sérapion asperge água benta sobre o cadáver de Clarimonde e essa se transforma em pó: “Mal a pobre Clarimonde foi tocada pelo santo orvalho, seu belo corpo ruiu em pó; não foi mais que uma mistura horrivelmente disforme de cinzas e ossos semicarbonizados” (GAUTIER, 2004, p. 238). A única fala que se dá depois do ocorrido é a de Sérapion, que diz: “Aí, está a sua amante, senhor Romuald” (GAUTIER, 2004, p.239). Não há mais referência ao corpo.

Nesse conto, podemos destacar que há o questionamento que faz com que ocorra a hesitação entre o mundo natural e o mundo sobrenatural, aqui manifesto no inconsciente, nos sonhos. Isso é visível quando o padre Romuald vai visitar Clarimonde com intuito de fazer oração tendo em vista que estava muito doente. Ao chegar o castelo, o sacerdote recebe a informação de que sua amada está morta, entretanto essa resposta não é suficiente para que Romuald acredite: “Estranhos pensamentos atravessam meu espírito; imaginava que ela não estava realmente morta e, que era uma astúcia que usara para me atrair a seu castelo e revelar o seu amor. A certa altura, pensei ter visto seu pé se mexer entre a brancura dos véus, e desfazer as pregas do sudário” (GAUTIER, 2004, p. 226).

Em meio a essa dúvida da morte, outras incertezas assolam a narrativa, mostrando ainda mais a hesitação do personagem: “E depois dizia comigo mesmo: ‘Será mesmo Clarimonde? Que provas temos? Esse pajem negro não pode ter passado para o serviço de outra mulher?’ De fato, estou mesmo louco por me sentir tão desconsolado e agitado” (GAUTIER, 2004, p. 226). Essa dúvida é sanada, segundo o narrador, com o batimento acelerado do coração que diz: “É ela mesmo, é ela mesmo”.

Essa marca de hesitação e aceitação do sobrenatural, caracteriza, a primeira ramificação do gênero fantástico, de acordo com Todorov (1992), a qual denominamos de: fantástico maravilhoso. Nas palavras de Todorov,

Estamos no fantástico- maravilhoso, ou em outros termos, nas classes das narrativas que se apresentam como fantásticas e que terminam por uma aceitação do sobrenatural. Estas são as narrativas mais próximas do fantástico puro, pois este, pelo próprio fato de permanecer sem explicação, não racionalizado, sugere-nos realmente a existência do sobrenatural. O limite entre os dois será então incerto; entretanto, a presença ou ausência de certos detalhes permitirá sempre decidir. (TODOROV, 1992, p.58).

1.7. O neofantástico

Se no fantástico do século XIX encontramos, segundo Todorov (1992), a hesitação como elemento principal para a definição do gênero, a partir do século XX há uma nova estrutura para a organização do fantástico. Nessa nova organização, a hesitação deixa de ser a condição primordial e o sobrenatural passa a ser aceito como parte integrante da realidade.

O crítico Tzvetan Todorov faz uma interessante abordagem entre esses dois séculos:

O século XIX vivia, é verdade, numa metafísica do real e do imaginário, e a literatura fantástica nada mais é do que a consciência deste século positivista. Mas hoje, já não se pode mais acreditar numa realidade imutável, externa, nem em uma literatura que não fosse senão a transcrição da realidade. As palavras ganharam uma autonomia que as coisas perderam (...) A literatura fantástica, ela mesma, que subverteu ao longo de todas as suas páginas, as categorizações lingüísticas, recebeu com isto um golpe fatal; mas desta morte, deste suicídio nasceu uma nova literatura (TODOROV, 1992, p. 176).

É possível notar os primórdios da nova literatura que está surgindo a partir do século XX. Uma literatura em que as palavras tomarão o espaço das coisas. Em outros termos, as palavras vão se metaformesearem nas coisas. Um exemplo dessa nova configuração do novo fantástico é a novela *A metamorfose* (1915), de Franz Kafka. O início da novela já traz essa metamorfose. Gregor Samsa acorda transformado em um animal monstruoso e percebe que aquilo não é um sonho e sim uma realidade:

Numa manhã, ao despertar de sonhos inquietantes, Gregor Samsa deu por si na cama transformado num gigantesco inseto. Estava deitado sobre o dorso, tão duro que parecia revestido de metal, e, ao levantar um pouco a cabeça, divisou o arredondado ventre castanho dividido em duros segmentos arqueados, sobre o qual a colcha dificilmente mantinha a posição e estava a ponto de escorregar. Comparadas com o resto do corpo, as inúmeras pernas, que eram miseravelmente finas, agitavam-se desesperadamente diante de seus olhos. Que me aconteceu? - pensou. Não era um sonho (KAFKA, 1994, p.1).

Não há hesitação no texto: o personagem é um inseto. Apenas surpreende o fato de Gregor não questionar se aquilo era um sonho, uma alucinação ou algo do gênero; pelo contrário, afirma-se categoricamente que não era um sonho. O personagem sente-se durante vários momentos angustiado dentro de seu quarto porque se questionava como haveria de se apresentar a seus pais, afinal o futuro de sua família dependia de seu trabalho “Gregor, porém, pensava. Era preciso deter, acalmar, persuadir e, por fim, conquistar o chefe de escritório. Quer o seu futuro, quer o da família, dependiam disso!” (KAFKA, 1994, p.1). Como caixeiro, de que forma se apresentaria ao chefe do escritório sendo um inseto?

Por fim, Gregor se apresenta aos familiares e a seu chefe; todos se chocam, se desesperam, mas não hesitam quanto à natureza do que acontecera:

No preciso momento em que se encontrou no chão, balançando-se com sofrida ânsia para mover-se, não longe da mãe, na realidade mesmo defronte dela, esta, que parecia até aí completamente aniquilada, pôs-se de pé de um salto, de braços e dedos estendidos, aos gritos: Socorro, por amor de Deus, socorro! Baixou a cabeça, como se quisesse observar melhor Gregor, mas, pelo contrário, continuou a recuar em disparada e, esquecendo-se de que tinha atrás de si a mesa ainda posta, sentou-se precipitadamente nela, como se tivesse perdido momentaneamente a razão, ao esbarrar contra o obstáculo imprevisto (KAFKA, 1994, p.10).

As pessoas se desesperam e o pai de Gregor, enfurecido, deseja matá-lo, jogando contra o filho maçãs vermelhas. Uma dessas maçãs atinge o dorso do personagem principal que o faz sair desorientado. Gregor morre e é tratado com naturalidade pela família, que por sua vez, já pensa em alguém para sustentar a prole: Grete, irmã de Gregor.

Sobre a narrativa de Kafka, Todorov estabelece relevantes comentários afirmando, por exemplo, que ‘A metamorfose’ parte de um acontecimento sobrenatural para ser transformado na narrativa como natural. Enquanto isso, no fantástico do século XIX observa-se o inverso, parte-se de um acontecimento natural para a ocorrência de um fato sobrenatural, como por exemplo ‘A morte amorosa’: uma simples paixão por uma cortesã leva o sacerdote ao sobrenatural, já que ela se revela uma vampira.

Sobre *A metamorfose*, a pesquisadora Beatriz Hübner aponta a ausência de questionamento do personagem principal: “Em nenhum momento o protagonista se pergunta o motivo que terá desencadeado o seu processo transformatório de homem em inseto”(HÜBNER, 2015, p. 2). O ideal seria o questionamento desse fato, pois aconteceu uma mudança brusca na vida do personagem.

Na visão de Modesto Carone, “a novela deslança a partir de um dado fundamental para a economia do texto sem que o seu sentido seja claramente formulado pelo autor. Acresce que as causas da metamorfose em inseto são um enigma não só para quem lê, como também para o próprio herói” (CARONE,1996, p.236). Entretanto, o próprio narrador revela que não é um sonho.

Carone vai, ao longo de seu texto, defender que o processo de metamorfose não é algo inédito na literatura e que os leitores já estão acostumados com personagens em metamorfose, como em *Odisseia*, em que Ulisses e seus homens se transformam em porcos. O estudioso vai defender que Kafka inova em seu texto devido ao ponto de vista adotado pelo narrador. Não se trata de um inseto personagem:

Sua peculiaridade consiste no fato de que não é o inseto-personagem quem conta a história, não obstante ela seja narrada da perspectiva do herói. Essa manobra é possível, aqui, graças à existência de um narrador desprovido de qualquer marca pessoal que o autorizasse, por exemplo, a fazer reflexões ou comentários esclarecedores sobre a história que está relatando. Em outros termos, esse narrador se comporta como uma câmera cinematográfica na cabeça do protagonista – e nesse caso o relato objetivo por meio do discurso direto e indireto se entrelaça com a proximidade daquilo que é experimentado subjetivamente pelo herói (CARONE, 1996, p.238).

Ou seja, sabemos de fato o que acontece pelo viés de um narrador cinematográfico que se aloja no inseto personagem. Sendo assim, não podemos afirmar que os fatos descritos no texto são alucinações.

Ademais, Todorov (1992), ainda tomando o texto de Kafka como exemplo, discute a substituição da hesitação, por outro fenômeno: adaptação. Segundo o estudioso, os personagens se adaptam ao inexplicável e essa adaptação é que faz com que o sobrenatural seja encarado como natural, real, ou seja, “O acontecimento descrito em *A metamorfose* é tão real quanto qualquer outro acontecimento literário” (TODOROV, 1992, p.180). Por mais chocante e impossível que pareça, torna-se possível. Além disso,

Em Kafka, o acontecimento sobrenatural não provoca mais hesitação pois o mundo descrito é inteiramente bizarro, tão anormal quanto o próprio acontecimento a que serve de fundo. (...) Ele trata o irracional como se fizesse parte de um jogo: seu mundo inteiro obedece a uma lógica onírica, se não de pesadelo, que nada mais tem a ver com o real. Mesmo que uma certa hesitação persista no leitor, nunca toca a personagem; e a identificação como anteriormente observada não é mais possível (TODOROV, 1992, p.180).

Dessa maneira, Kafka ultrapassa os limites da linguagem, permitindo ao gênero fantástico não mais a hesitação entre o mundo natural e o sobrenatural e, sim, a adaptação que a linguagem pela literatura pode atingir a partir do contexto histórico em que se insere.

1.8. O Realismo Maravilhoso

É no pensamento de autoconhecimento⁵ que o homem latino americano descobre que os textos europeus não se adaptam mais à realidade da América Latina. A professora Irlemar Chiampi destaca alguns dos defeitos do romance europeu:

A descrição documental e informativa dos valores autóctones ou telúricos da América convertera-se em monótono folclorismo pitoresco sobre o *llano*, a pampa, a selva, etc.; os conflitos do homem na sua luta contra a natureza ou as forças da opressão social perdiam o impacto inicial devido a um simbolismo estereotipado; as boas intenções de denúncia das estruturas econômicas e sociais arcaicas enrijeciam-se no tom panfletário da gasta antinomia “exploradores vs explorados”; a narração onisciente submetia o leitor à manipulação ideológica de uma visão de fora da problemática do subdesenvolvimento; o regime linear e causalista do relato não escondia a busca da “ilusão referencial”; as motivações psicológicas e a centralidade do heró remetiam a uma predicação elementar e maniqueísta, não condizente com a complexidade das estruturas sociais latino americanas. Por fim, a compostura do discurso aliada a grandiloquência impressionista do estilo e à escassa imaginação verbal, era incapaz de absorver uma realidade mutante e heterogênea (CHIAMPI, 1980, p. 20).

Nesse sentido, Alejo Carpentier (1987) reforça que o romance lido na América latina vivia um processo de extrema crise, pois reproduzia e se submetia a velhos valores, marcados pela imitação de modelos europeus. Ao mesmo tempo que Carpentier tece essas críticas, o escritor cubano enaltece o papel do romancista, afirmando que o romance é um gênero que, apesar de suas carências, está sempre vivo. E é por essa vitalidade que a escrita adquire espaço privilegiado para a libertação e autonomia dos povos.

Assim sendo, o primeiro passo, podemos concluir, para que esse rompimento com o modelo literário europeu aconteça, é o homem latino americano passar a escrever em seus próprios termos, com independência em relação a modelos estrangeiros para, assim, libertar-se do imperialismo cultural que pretende mantê-lo no silêncio: “O silêncio seria a reposta desejada pelo imperialismo cultural, ou ainda o eco sonoro que apenas serve para apertar mais os laços do poder conquistador” (SANTIAGO, 1978, p. 19). Assim, o escritor inaugura uma realidade com base naquilo que vive, pois “Escrever é tecer dando forma a realidade. Não qualquer forma: a forma que o escritor pensa que ela tem. Não será fácil (PIZZARO *apud* CARVALHAL, 1996, p.201).

⁵ É importante destacar a respeito do conceito de autoconhecimento sobre América Latina, José Julián Martí Pérez. Nascido na cidade de Havana, Cuba, no dia 28 de janeiro de 1853 O centro do pensamento martiriano está na proposta de que “trincheiras de ideias valem mais que trincheiras de pedra (MARTÍ,1983, p.1), no sentido de que a melhor maneira de provocar a revolução é por meio do conhecimento. Assim, o primeiro conhecimento que o sujeito deve possuir é do país em que vive e de seus costumes. O poeta faz um apelo para que brote na vida do latino americano o desejo de se autoconhecer, que pessoas que estejam em conflito possam dar às mãos.

E essa forma de construir a realidade na América Latina se dá através de autores como o colombiano Gabriel Garcia Marquez. Em *Cem anos de Solidão* (1967) temos um incessante tecer de várias histórias emaranhadas por personagens homônimos em um espaço geográfico chamado Macondo. A chegada de instrumentos provoca na pequena aldeia de 300 habitantes surpresas e encantamentos. A descoberta do gelo pela população de Macondo faz com que o personagem se surpreenda. Já a descoberta do ímã faz com que se classifique como o oitavo diamante do mundo:

- É o oitavo diamante do mundo. – Não - corrigiu o cigano. – É gelo. José Arcadio Buendía, sem entender, estendeu a mão para o bloco, mas o gigante afastou-a. “Para pegar mais cinco reais”, disse. José Arcadio Buendía, pagou, e então pôs a mão sobre o gelo, e a manteve posta por vários minutos, enquanto o coração crescia de medo e de júbilo ao contrário do mistério. Sem saber o que dizer, pagou outros dez reais para que seus filhos vivessem a prodigiosa experiência. O pequeno José Arcadio negou-se a tocá-lo. Aureliano em compensação, deu um passo para diante, pôs a mão e retirou-a no ato. “Está fervendo”, exclamou assustado (MARQUEZ, 1967, p.21)

O escritor colombiano quer mostrar, com essa cena, que sentir o gelo provoca esse espanto. Da mesma forma, Marquez, representa o homem latino americano diante daquilo que ele não conhece. O sujeito pode ouvir falar do gelo em obras literárias, mas ele não sabe o que é, jamais o tocou, porque no local em que vive esse invento ainda não foi apresentado. Ele descreve o encontro latino americano com o diferente, nunca lhe apresentado, de tal maneira que o diferente faz o coração crescer de medo e euforia ao mesmo tempo.

Quanto à classificação do ímã como oitavo diamante, isto não mostra a ignorância de um habitante, mas sim a forma como o diferente é recebido e denominado por aquele que não o conhece. A história não está sendo tecida pelo olhar de um europeu, mas sim de um latino americano. É válido destacar que outros escritores latino americanos escreveram sobre a América Latina, antes do *boom* latino americano, como por exemplo, Murilo Rubião, que escreveu suas narrativas muito próximas ao estilo Kafkiano. Entretanto, em nosso trabalho, destacaremos apenas a obra de Gabriel Garcia Marquez.

Iniciemos nosso estudo sobre o realismo maravilhoso a partir do ponto de vista de Irlemar Chiampi. O termo realismo mágico, segundo Chiampi (1980), foi cunhado por Franz Roh em 1925 e vai, ao longo dos anos, ampliando-se e ganhando espaço no cenário da crítica literária.

No mesmo período que Roh aborda o realismo mágico, o teórico Massimo Bontepelli, usava as terminologias “realismo mágico” e realismo místico” como formas para superar o futurismo. Em 1948, Uslar Pietri tenta rever o termo “realismo mágico”

em sua obra, porém Chiampi critica-o apontando que o estudioso falha ao conceber a realidade e o real como magia, de modo que o narrador precisa em seu texto negá-la ou adivinhá-la. Para a professora Chiampi, esse erro é fruto de um problema de duplo enfoque.

Em 1954, Angel Flores estabelece uma nova designação para realismo mágico calcada no acontecimento narrativo. Na visão de Chiampi, o erro desse pesquisador está em associar o realismo mágico ao exotismo:

O esforço por caracterizar uma tradição americana interrupta de literatura “mágica” leva o autor a conciliar erroneamente o exotismo modernista (de filiação simbolista e parnasiana) com o mágico das crônicas, cujo (pseudo) sobrenatural era resultante de um deslumbramento dos europeus e das influências do lendário medieval. (CHIAMPI, 1980, p.99)

Se Flores estabelecia essa relação, em 1967, Luis Leal contribuiu para uma nova conceituação do realismo mágico. Leal colabora aproximando do que Chiampi denomina “sobrenaturalização do real” de modo a não violar os sistemas real dos objetos e fatos. A professora Irlemar questiona e critica Leal por inserir o poeta Guiller em um rol de narradores. De acordo com a pesquisadora, é a narrativa que tece o caráter mágico no texto.

Não vamos estender mais esse assunto cronológico do realismo magico, haja vista que ele não é a proposta de nosso trabalho. Retornemos ao pensamento de Chiampi sobre a realidade no realismo mágico.

A realidade é vista, construída e interpretada pelo narrador por meio da magia. Dessa forma, o realismo mágico atua, sem penetrar na construção de outro verossímil, pela análise dos núcleos de significação da nova narrativa ou pela avaliação objetiva de seus resultados poéticos, a crítica não pode ir além do “modo de ver” a realidade. E esse modo estranho, complexo, muitas vezes exótico e lúcido, foi identificado genericamente com a ‘magia’ (CHIAMPI, 1980, p.21).

Quando a professora descreve que o realismo mágico não penetra naquilo que consideramos ser verossímil, a estudiosa está se referindo ao fato de que existe entre o autor da obra e o leitor, em que o pacto desse último não questionará se aquilo que o escritor narra é verdade, possível e real. O que nos leva a afirmar que aquilo é considerado irreal e/ou sobrenatural pela ciência, na ótica maravilhosa é perfeitamente real e natural. Isso é nítido no fragmento abaixo, retirado de *Cem anos de solidão* (1967).

A cena que vamos transcrever é a da morte e ressurreição do personagem Prudencio Aguilar, assassinado por José Arcadio Buendía em decorrido da brincadeira. José Arcadio é marido de Úrsula, personagem que já foi casada com um tio de José

Arcadio, que por sua vez, teve um filho que morreu de hemorragia, porque era virgem e “crescera com uma cauda cartilaginosa em forma de saca rolhas e com escolha de pêlos na ponta” (MARQUEZ, 1967, p. 24). Devido a isso, a mãe de Úrsula determina que a filha use cinto de castidade, pois temia que “o corpulento e voluntarioso marido a violentasse adormecida” (MARQUEZ, 1967, p. 25).

Sabendo disso, Prudencio Aguilar, em uma briga de galos, insulta o vencedor, José Arcadio: “você está de parabéns - gritou. Vamos ver se afinal se esse galo resolve o problema da sua mulher” (MARQUEZ, 1967, p. 25). Diante desse comentário, Buendía se enfurece, retorna a sua casa a fim de pegar uma lança, a qual atravessa na garganta de Prudencio.

Após a morte desse personagem, algo de sobrenatural acontece na casa de José Arcadio:

Numa noite em que não conseguia dormir, Úrsula saiu para beber água no quintal e viu Prudencio Aguilar junto à tina. Estava lívido, muito triste, tentando tapar com uma atadura de esparto o buraco da garganta. Não lhe produziu medo, mas pena. Voltou ao quarto para contar ao esposo o que tinha visto, mas ele não ligou. ‘os mortos não saem’, disse. ‘O que acontece é que não aguentamos o peso da consciência’. Duas noites depois, Úrsula voltou a ver Prudencio Aguilar no banheiro, lavando com a atadura de esparto o sangue coagulado do pescoço. Outra noite, viu-o passeando na chuva. José Arcadio Buendía, irritado com as alucinações da mulher, foi para o quintal armado com a lança. Ali estava o morto com sua expressão triste. –vá pro caralho! – gritou-lhe José Arcadio Buendía. Cada vez que voltar, eu o mato de novo. Prudencio Aguilar não foi embora, nem José Arcadio Buendía se atreveu a arremessar a lança (MARQUEZ, 1967, p. 24).

Esse fragmento é de suma importância para entendermos o realismo maravilhoso. Nele vemos o retorno dos mortos ao mundo dos vivos, sem qualquer questionamento, ou medo, e sim como algo natural. A personagem Úrsula vê Prudencio tentando tapar o buraco do pescoço e sua reação é ter pena e não medo ou surpresa. Várias vezes, o morto ressuscitado aparece na casa dos Buendía e a reação que o casal tem é de naturalidade. Marquez mostra, por meio desse casal, que a literatura latino-americana, ambientada no realismo maravilhoso, não estabelece fronteiras entre o real e o irreal, natural e sobrenatural. Nesse fragmento, é possível observar o pacto entre o leitor, escritor e personagens: a tríade não abre para o texto os questionamentos sobre a verossimilhança dos fatos.

O realismo maravilhoso está presente também no romance africano de língua portuguesa de Mia Couto (1996), *A varanda do frangipani*, a cena final mostra um personagem transformando-se em cinzas, algo natural do ponto de vista do narrador, Izidine Naíta. Leiamos:

Recordei os ensinamentos do pangolim. A árvore era o lugar do milagre. Então eu desci do meu corpo, toquei a cinza e ela se converteu em pétala. Remexi a réstia do tronco e a seiva refluíu como sêmen da terra. A cada gesto meu frangipani renascia. E quando a árvore toda se reconstituiu, natalícia, me cobri com a mesma cinza que a planta se desintactara. Me habitava assim a vegetal, arborizado (COUTO, 1996, p. 143).

Das cinzas o personagem se transforma em árvore, de tal modo que a transição humano-vegetal concretiza uma harmonia entre dois polos, aparentemente distintos se comparados sob a ótica da ciência: razão e mítica. À título de citação, acompanhemos mais um fragmento de um conto “O último aviso do corvo falador”, retirado do livro *Vozes Anoitecidas*, de Mia Couto:

Foi ali, no meio da praça, cheio da gente bichando na cantina. Zezé Paraza, pintor reformado, cuspiu migalhas de cigarro “mata ratos”. Depois, tossiu sacudindo a magreza de seu corpo. Então, assim contam os que viram, ele vomitou um corvo vivo. O pássaro saiu inteiro das entranhas dele. Estivera muito tempo lá dentro que já sabia falar. Embrulhado nos cuspes, ao princípio não parecia. A gente rodou a volta do Zezé, espreitando o pássaro caído da sua tosse. O bicho sacudiu os ranhos, levantou o bico e, para espanto geral, disse as palavras. Sem boa pronuncia, mas com convicção. Os presentes perguntaram: - está falar, o gajo? (COUTO, 2013, p.27).

Indaguemos: é possível, no universo racionalista, um corvo falar? Sair de dentro de uma pessoa depois de um cuspe? Para o realismo mágico isso é, sim, possível.

Para distanciar o maravilhoso do fantástico, relembremos Roas, que atribui ao primeiro a condição de familiaridade do sobrenatural, ou seja, aquilo que poderia ser interpretado pelo leitor como extraordinário acaba sendo traduzido pelos personagens como corriqueiro:

O realismo maravilhoso se vale de uma estratégia fundamental: desnaturalizar o real e naturalizar o insólito, isto é, integrar o extraordinário em uma única representação do mundo. Assim, os acontecimentos são apresentados ao leitor como se fossem corriqueiros. E o leitor contagiado pelo tom familiar do narrador e com falta de assombro tanto dele quanto dos personagens, acaba aceitando o narrado como algo natural: o realismo maravilhoso está no seio da realidade sem problematizar até o paradoxo os códigos cognitivos e hermenêuticos do público (ROAS, 2014, p.36).

Com o objetivo de tornar mais concreto essa reflexão sobre realismo maravilhoso, com base em Roas, tomemos um fragmento da obra *O outro pé da sereia* (2006), de Mia Couto. Percebamos por meio da personagem Dia Kumari o realismo maravilhoso, pois as labaredas não consomem a personagem, o fogo não a queima, o que leva os familiares de Kumari a afastarem-se da mesma.

Dia Kumari revelou: há dois anos atrás ela enviuvava. Como de todas as viúvas na Índia esperava-se dela um luto breve: atirada às chamas, como recurso último para se purificar. Ao contrário das outras condenadas, Dia não contrariou a sentença: voluntariosa, ela acendeu a fogueira por sua própria mão

e se ofereceu ao abraço das chamas. O que a seguir ocorreu não apenas a salvou da morte como lhe abriu a uma vida nova: as labaredas não a consumiram e, incólume, ela atravessou o fogo. Familiares e vizinhos acreditaram que estivesse tomada pelos espíritos e afastaram-na de casa e do convívio da aldeia (COUTO, 2006, p. 108).

As personagens enxergam Dia como alguém possuído por espíritos. O fato de Dia estar possuída é naturalizado.

E optamos pelo termo maravilhoso e não realismo mágico devido ao posicionamento de Alejo Carpentier (1987), que usa a palavra maravilhoso pois já é consagrada pelos estudos crítico literários, assim como Chiampi (1980). Ademais, “O termo maravilhoso é derivado de maravilha, que vem do latim *mirabilia*, um nominativo neutro, plural de *mirabilis*. Refere-se a ato, pessoa ou coisa admirável, ou a prodígio” (CUNHA *apud* RODRIGUES, 1988).

Capítulo 2

JOSÉ J. VEIGA

2.1. José J. Veiga: vida e obra

José Veiga nasceu em 2 de janeiro de 1915, na cidade de Corumbá, estado de Goiás. Faleceu em outubro de 1999, na cidade do Rio de Janeiro. O acréscimo da letra J., segundo Agostinho Souza, foi uma iniciativa que o escritor goiano teve para que seu nome gerasse um melhor efeito sonoro. Além disso, o J. tem outro significado: José J. Veiga carrega um traço do sobrenome da mãe, Maria Marciana Jacinto Veiga e o do pai, Luiz Pereira da Veiga.

A infância de Veiga foi de suma importância para a exploração de sua imaginação: o menino goiano dedicava-se a brincadeiras à beira dos rios e no quintal imenso que ficava na fazenda que morava, onde se criavam cavalos. O menino José Veiga aprendeu a ler em razão dos ensinamentos de sua mãe, visto que o pai não se interessava a ler. Já a adolescência foi marcada por uma ruptura e amadurecimento: aos doze anos, perdeu a mãe e foi morar com os tios em uma fazenda em Goiás Velho, antiga capital de Goiás. Os tios perceberam que o jovem Veiga gostava de ler e não deveria permanecer nos trabalhos da roça, então decidiram encaminhá-lo para morar com os primos em outra fazenda, mais próxima à cidade, sob a tutela de uma família instruída.

O início da fase adulta do escritor goiano é permeado por significativas mudanças. Aos vinte anos, Veiga muda-se de Goiás e vai morar no Rio de Janeiro, antiga capital federal, e por lá estabelece sólidas amizades. Aos trinta anos, José J. Veiga se encontra trabalhando na BBC de Londres, atuando como tradutor de programas para o Brasil. Após permanecer cinco anos trabalhando na cidade europeia e angariando leituras, ele volta ao Brasil e ingressa na carreira de jornalista. Isso aconteceu em 1950.

Mas é em 1958 que José J. Veiga começa a levar a sério o ofício de escritor e, então, inscreve *Os cavalinhos de Platiplanto* para o concurso literário Monteiro Lobato. O prêmio desse concurso consistia na publicação das obras dos primeiros colocados. O texto obtém o segundo lugar, entretanto não vem a público em virtude da falência da editora. Assim sendo, *Os cavalinhos de Platiplanto* foi publicado apenas em 1959, pela editora Nítida, obra essa que tomaremos alguns contos para análise.

Devido ao sucesso oriundo desse trabalho Veiga publica, em 1961, a novela *A hora dos ruminantes*, livro que corresponde ao primeiro romance publicado pelo escritor. Nesse livro, podemos afirmar e concordar com Trevizan (2013) que a cidade,

Manarairrema, corresponde à personagem principal, haja vista que nela acontecem várias situações singulares que podemos classificá-las como estranhas e que prejudicam a personagem e não seus habitantes. São elas: a chegada de homens, a invasão de cachorros e bois. É importante frisar que da mesma forma que surgem inesperadamente, também desaparecem sem deixar vestígios. Sobre essa obra, Trevizan (2013) discute as influências do processo de industrialização sobre os moradores, que modifica o ambiente da cidade.

Em 1968, é publicado *A estranha máquina extraviada*, seu segundo volume de contos. Retornando a Pirenópolis, cidade vizinha de Corumbá, em 1971, Veiga encontra a inspiração necessária para escrever o romance *Sombras de Reis Barbudos*. História que se organiza em torno da perspectiva infantil do narrador Lucas, que se vê assustado pelos efeitos do processo de desenvolvimento de sua cidade, Taitara. A chegada da Companhia traz o progresso e ao mesmo tempo a censura, medo e o desespero. O maravilhoso é visível nessa obra em vários momentos como, por exemplo, pessoas com asas e voando.

Já em 1976, vem aos leitores o livro *Os pecados da tribo* que trata de uma civilização de um futuro distópico que atravessou três momentos de desenvolvimento: Era dos inventos, Era do Couro e Era do jacá. O narrador adulto é subjugado pelas forças no poder, como ocorre em outras narrativas de Veiga.

De jogos e festas (1980) tem como narrador Mário, que procura, durante a narrativa desvendar o assassinato de seu irmão. Com esse objetivo, Mário refaz o caminho feito pelo seu irmão e então entra em contato com diferentes grupos de pessoas, e é por meio dessas que o narrador descobre que Vicente, seu irmão, convivia com ladrões e assassinos.

No ano de 1982, a obra *Aquele mundo de Vasabarros* chega aos leitores como mais uma publicação de José J. Veiga. Essa narrativa mostra o poder de repressão de um lugar chamado Vasabarros.

Em 1985, os leitores passam a ter contato com bons fantasmas a partir da obra veiguiana *Torvelinho Dia e noite*. Em uma cidade mineira chamada Torvelinho, os personagens presenciam acontecimentos estranhos que vão desde a invasão de plantas à presença de fantasmas, sem, contudo, perder a sua essência de tranquilidade.

No ano de 1986, a adolescente Tajá torna-se adulta no livro *Tajá e sua gente*, texto que nos mostra o valor da amizade. Em 1989, chega aos leitores de Veiga a obra *A casca da serpente*. José J. Veiga lança em 1992 e 1997 mais livros de contos: *O risonho cavalo do príncipe* e *Objetos turbulentos*, respectivamente.

Diante de todo esse percurso, o autor viu sua obra ser merecidamente premiada algumas vezes:

O reconhecimento de sua obra chegou também através de prêmios: *Os cavalinhos de Platiplanto*: prêmio Monteiro Lobato, em 1958; 2º lugar; Prêmio Fabio Prado, em 1959; *Sombras de Reis Barbudos* foi premiado pelo Instituto Nacional do Livro, em 1973; *Os pecados da tribo* recebeu o Pen clube Brasil, em 1976; *De Jogos e festas*, o Jabuti da Câmara Brasileira do Livro e o Prêmio Literário São Paulo do centro Cultural Francisco Matarazzo Sobrinho, para a melhor obra de ficção no período 1980-81 (SOUZA, 1990, p.16).

Além dessas premiações, em 1998, José J. Veiga recebe o prêmio Machado de Assis da Academia Brasileira de Letras pelo conjunto de sua obra. No ano de 2015, centenário de nascimento de Veiga, suas obras completas começam a ser relançadas pela editora Companhia das Letras.

A amizade de Veiga com o escritor Guimarães Rosa é bastante significativa. Segundo o professor Agostinho de Souza, que relata o início de uma amizade não foi por causa dos textos literários e sim devido ao amor que a esposa de Veiga, dona Clérida, e a esposa de Rosa, dona Aracy, tinham pelos gatos. De acordo com a revista Azougue, em uma entrevista realizada com José J. Veiga em junho de 1999, essa amizade começou quando um veterinário em comum das famílias recomendou a senhora Aracy que procurasse a mulher de Veiga para que auxiliasse em uma medicação para uma gata, pois o veterinário estava doente e não podia atendê-la. Seguindo a recomendação do veterinário e as sugestões de Clérida Veiga, as famílias tornaram-se amigas e o animal melhorou.

E no dia em que Veiga e Clérida vão à casa dos Rosa a fim de ver os gatos, dá-se o primeiro encontro das famílias. Por causa deles, os gatos, vieram as aproximações literárias: “As famílias tornaram-se amigas, domingo na casa de um, domingo na casa do outro. Veiga falou a G. Rosa do livro premiado. Dias depois, um editor queria ver os originais do livro” (SOUZA, 1990 p.14).

Conforme afirma a revista Azougue, na casa do escritor goiano, Guimarães Rosa lia “Corpo de baile” e isso fez com que Veiga acompanhasse a composição do livro. “Ele lia pra gente. As nossas mulheres choraram muito com a história do menino que teve gangrena no pé e ia morrer” (COHN; WEINTRAUB; PROENÇA., 2000, p.7).

Segundo Tyeko Myazaki (1988), José J. Veiga, antes de ser um escritor é um contador de histórias, de modo que essas histórias são carregadas de oralidade. Nelas, as marcas do linguajar popular das práticas sociais daqueles vivem em fazendas são representadas. Em outras palavras, o espaço em que Veiga habitou e se formou contribuiu

para a configuração do escritor capaz de refletir sobre o maravilhoso em ambientes rurais a partir do olhar de crianças narradoras.

Em relação à linguagem que Veiga adota, Myazaki defende que:

Tal linguagem é fortalecida por um tom lírico, mais discreto aqui menos tímido ali, devido na maioria dos a dois temas. O da criança, não o da meninice feliz, mas o do confronto com a realidade exterior física e social. E o do espaço rural, do sítio, da vila à beira da mata, da floresta, antes do aparecimento do fator do desequilíbrio que dá andamento à narrativa (MYAZAKI, 1988, p.19).

Nesse fragmento, destacam-se duas observações. A primeira delas é a linguagem comedida. Ou seja, diante de uns acontecimentos, Veiga explora a cena de modo mais restrito, assim como acontece no conto ‘Os cavalinhos de Platiplanto’. O sofrimento do narrador personagem, quando descobre que não possuirá mais o cavalinho dado pelo seu avô, não é aprofundado. Em menos de um parágrafo é retratado tal acontecimento, enquanto a descrição do reino de Platiplanto se desenvolve em 19 parágrafos.

Outro ponto relevante a ser destacado é a presença do ambiente rural como cenário para a narrativa. Desse cenário emerge a tranquilidade dos habitantes que, por sua vez, é abalada quando surgem máquinas, empresas e pessoas estranhas nesse pacato espaço. Explicaremos melhor esse aspecto no próximo item.

Na opinião de Agostinho Souza, a linguagem de J. J. Veiga conduz o leitor a uma melhor compreensão de si, pois o texto do escritor goiano não se prende ao mundo habitual do leitor. O texto de Veiga é capaz de levar o leitor a construir outros universos paralelos e assim descobrir as respostas que se buscam:

A concepção de linguagem de J. Veiga é iniciada no mundo circundante, mas não se prende a ele e levanta vãos capazes de construir universos paralelos, transtornando os limites habituais do leitor. Um pouco de magia desses procedimentos é efeito do tom narrativo. Uma entonação que sobrepõe autor e leitor na busca de si mesmo no outro. Isso em vários sentidos: psicológico, existencial, estético, filosófico e social (SOUZA, 1990, p. 21).

A narrativa de diversos contos veiguianos inicia-se com tranquilidade, de repente, algo extraordinário acontece. Tomemos o romance *Sombras de Reis Barbudos* (1972) a título de breve reflexão. Uma Companhia passa a fazer parte da vida dos moradores de Taitara. O tio da personagem narradora passa a trabalhar na empresa e então começa a ter comportamentos não habituais. A Companhia passa a impor leis aos moradores, com severas punições caso não as cumpram. Em determinado momento, um muro é erguido sem que as pessoas saibam como foi construído. Para o término do romance as pessoas começam a voar e a personagem questiona como isso acontece.

Ao escolher crianças para serem narradoras, Veiga faz uso de um procedimento bem-sucedido, pois é colocada em questão a existência humana e suas dúvidas perante o novo, o diferente. A criança, ao retratar a impotência dos pais perante uma máquina ou uma empresa, traz à tona a situação de ignorância humana. “A máquina nos livros de J. Veiga é um componente que beira à criação de monstros. A perspectiva de quem vê a máquina chegando é a do enfrentamento de bruxas encaradas. (...) A máquina se torna a imagem do homem não situado frente ao progresso” (SOUZA, 1990, p. 81).

Para explicar as mudanças que ocorrem perante a sociedade pela ótica infantil, J. Veiga apropria-se da imaginação, pois essa é o canal para se produzir o efeito desejado:

De sua imaginação jorram histórias impressionantes, poéticas, portadoras de reflexão.(...) jorram moedas literárias: ora é Manaraima invadida por cachorros e bois; ora é uma tribo sob a soberania de um bicho estranho, o uiuia; ora é Taitara, cidade labirinto de muros, surpreendida por alguns de seus cidadãos voando; ora é o reino de Vasabarros, um lugar peçonhento, que deve ser evitado (SOUZA, 1990, p. 89).

É esse imaginário que Veiga usa para entrar em temas delicados e retratar questões sobre a existência humana. Outro ponto muito recorrente nas obras de Veiga é a morte. Não apenas a invasão faz parte dos universos narrativos de Veiga, como também a morte e a maneira de se lidar com ela. “Em alguns contos paira forte a presença da morte. Personagens crianças se deparam com os primeiros choques da realidade da vida” (SOUZA, 1990, p.57). Para Myazaki (1988), quando acontece uma morte dá-se a incursão na memória e no sonho, que atua dessa forma como estratégia que a criança usa para escapar da violência do mundo adulto. Dessa maneira, quando a criança se depara com a morte de alguém próximo, a possibilidade que se tem para continuar existindo é preservando a memória: “Assim, uma vez, violado o território físico, elas descobrem que, na verdade, o único existir é o da interioridade preservado na lembrança. Mesmo esse, no entanto, deixa a sua fragilidade quando a criança conhece o poder de destruição da memória” (MYAZAKI, 1988, p.9).

É devido a essa necessidade de preservar na memória aquilo que foi bom e desviar daquilo que é ruim que a criança sonha e pelo universo onírico constrói outras realidades: “Por outra parte, a relatividade abre as portas do imaginário. Da criança que compensa a dureza do real cotidiano pelo sonho e devaneio. De adulto, enquanto literatura mágica” (MYAZAKI, 1988, p.8).

Em meio à dureza do real, que é permeada por mortes, abandonos, opressões e mentiras, a criança narradora abre espaço para o imaginário. Porém, no universo

veiguiano existem contos em que essa barreira entre o real e imaginário não existe e que apenas o lado real prevalece; por exemplo, o conto “A usina atrás do morro”. Na história, as mortes são verdadeiras e algumas inclusive visualizadas pela criança. O pai morre e a criança narradora personagem é obrigada a ir embora junto com a mãe. Nesse conto, a criança não abre espaço para o imaginário, ela apenas narra e nisso descreve as suas dores e angústias. A criança adapta-se à realidade sofrida.

Já no contexto onírico, o maravilhoso é apresentado:

O sonho, expressão do desejo subjetivo de propriedade, passa pela atmosfera do maravilhoso, universalizando o espaço particular, tornando-o mítico, e elabora a descoberta moral do convívio social feliz como dado superior à posse pessoal. A entrada no sonho nem sempre é abrupta na obra de J. Veiga (SOUZA, 1990, p.94).

Nesse âmbito, o maravilhoso vai se manifestar em contos referidos anteriormente. Torna-se válido destacar que não há limites para a passagem do real para o sonho e vice-versa nas narrativas veiguianas. Ou seja, a transição desses universos acontece de forma diluída, sem marcadores. Além disso, Souza (1990) afirma que essa característica de não haver fronteiras entre sonho, fantasia e real, colabora para aproximar o texto de Veiga do linguajar das crianças: “Os procedimentos de construção que sublinham a transitividade dos diferentes espaços denominados real, fantasias, e sonho, aproximam a narrativa veiguiana da linguagem infantil, na qual ‘razão e imaginação não se constroem uma com a outra, mas ao contrário, uma pela outra’” (SOUZA, 1990, p.96).

Para lançar luz sobre essa mescla de real e irreal, o pesquisador Dantas destaca:

Na ficção veiguiana, a realidade (cotidiano) e a irrealidade (insólito) confundem-se, não obedecendo aos critérios de verossimilhança realistas, mas compondo sua própria verossimilhança interna. Houve a passagem entre o plano do cotidiano e o plano do insólito de modo não conflitivo e sob o ponto de vista do menino, o que garante à realidade narrativa sua autonomia. O conto reordena, constrói uma nova realidade através do rompimento dos limites entre real e irreal (DANTAS, 2002, p.78).

Ou seja, a verossimilhança entre o real e o irreal colabora com a dificuldade que o leitor tem em estabelecer até que ponto da narrativa é sonho, realidade ou fantasia. Esse rompimento que se dá entre as três fronteiras acontece no texto e não é observado, pois o caráter cotidiano não permite estabelecer os limites. Dessa forma, José J. Veiga é autônomo em sua escrita literária conforme vemos no conto ‘Os cavalinhos de Platiplanto’.

Sobre os contos veiguianos que tratam do tema morte, Souza afirma: “Da morte, vinda para o enredo por ordem da natureza, J. Veiga passa à morte como atmosfera de

situações geradas pelas situações sociais. O peso dessa atmosfera é tão forte que os romances de 1966 a 1982 constituem o denominado ‘Ciclo sombrio de sua obra’” (SOUZA, 1990, p.57).

Por meio de narradores infantis, Veiga reflete sobre a experiência da criança diante da morte. E essa vivência é marcante na vida da criança, por meio dela é narrado a angústia, o medo, a ansiedade de se ausentar de algo querido. Mas nas obras de Veiga as crianças não contam apenas experiências adversas, como também descrevem a experiência alheia sobre a vida. Conforme veremos abaixo, é a criança que narra a vida do tio.

Em *Sombras de Reis Barbudos* (1982), o narrador faz a descrição da vida do tio. No primeiro capítulo temos a descrição de quem é esse tio do personagem Lucas, caracterizado como homem de fama e que tira muitas fotografias pois muito viaja:

Tio Baltazar. Um nome, a fama, muitas fotografias – assim era que eu o conhecia. Parece que ele achava absolutamente necessário a pessoa tirar retrato todo mês, ou toda a semana. Frequentemente mamãe recebia uma fotografia dele tirada em estúdio de retratista ou ao livre por algum amigo (VEIGA, 1982, p. 3).

Apenas as fotografias não caracterizariam uma narrativa, haja vista que é preciso contar sobre essas viagens: “De repente, tudo aconteceu concatenado. Primeiro chegou tio Baltazar gordo e corado contando histórias de caçadas e banhos de cachoeira e dizendo que tinha remoçado uns dez anos” (VEIGA, 1982, p. 12).

Isso mostra que a experiência vivida em diferentes lugares precisa ser canalizada em forma de narrativa, pois as diferentes cidades, culturas, crenças, condicionam ao viajante a experiência de vida que, por sua vez, provoca no outro a curiosidade, ânsia de saber sobre aquilo que é diferente e isso permite ao outro o status de ouvinte e a Lucas a imaginação para contar os fatos de seu tio.

É preciso pensar que as crianças possuem experiência de vida e têm muito a contar na medida em que vivências como abandono, orfandade, mudança de hábitos cotidianos e afastamento da escola, são dignas de serem compartilhadas. E isso Veiga procura demonstrar ao longo de vários contos: “Roupa no Coradouro”, “A invernada do Sossego”, “Os cavalinhos de Platiplanto”, “A usina atrás do morro”...

Outro ponto a ser destacado sobre o universo de Veiga é apontado pela pesquisadora Priscila Prado:

O mundo infantil é contraposto ao adulto em vários contos, de forma a caracterizar o primeiro como fantasista, perante os olhos do segundo. Porém,

fantasista ou não, ao mundo visto pelo olhar pueril nada escapa, a realidade não é dada, ela se constrói a partir das vivências e das impressões do ser em fase de desenvolvimento (PRADO, 2009, p. 3).

Ou seja, é na experiência que a criança vai construindo a sua realidade que, muitas vezes, pode ser interpretada pelo adulto como fantasia; entretanto, essa realidade é uma construção da criança narradora. Veremos ao longo dos textos a serem analisados como a criança narradora insere o realismo maravilhoso nesse processo de construção da realidade, que contribuirá para a criança amadurecer. Assim sendo, para Myazaki (1988), J. Veiga usa o mágico/maravilhoso a fim de que surja questionamentos sobre a condição existencial do sujeito.

Outros pontos a serem destacados sobre a literatura de Veiga é referente ao fato de que o escritor goiano não dialoga com o fantástico europeu. O crítico Gregório Dantas aborda o ponto de vista de Veiga sobre a literatura fantástica, que Veiga não considera seus livros como tal. Seria tudo uma questão de ponto de vista. Em suas palavras:

O lado que nos coube habitar, visto da perspectiva européia, parece mesmo fantástico (...) E para eles esse nosso lado do mundo é uma surpresa porque eles já se esqueceram o que se passou por lá em outras épocas. Aqui temos leprosos e leprosários, lá eles só existem nas histórias do passado (...) Por isso eles nos olham e pensam que vivemos em um mundo fantástico (VEIGA *Apud* DANTAS, 2002, p.71).

O escritor goiano faz uma crítica aos estudiosos que comparam sua literatura como literatura fantástica, pois é preciso pensar as fronteiras entre o “real” e o “fantástico”. Não podemos ignorar a existência de três estilos de fantásticos. Já abordados no capítulo 1: fantástico do século XVIII, neofantástico e fantástico latino-americano, também chamado de realismo maravilhoso. E nessa fronteira está a sua literatura que não pode ser interpretada como fantástica ao estilo europeu. Quem continua explicando essa fronteira é o teórico Gregório Dantas:

O que *aqui* é realidade, *lá* é fantástico. Esta noção de que os conceitos de realidade e de fantástico são relativos, pois dependem do lugar (não apenas físico) de onde são apreendidos, é transposta integralmente à sua ficção. Por isso, os valores e a visão de mundo são também relativos, diferentes entre os personagens, adultos e crianças, nativos e estrangeiros, poderosos e oprimidos (DANTAS, 2002, p.72).

Continuando a nossa reflexão, podemos então afirmar, com base em Assis Brasil (1973), que José J. Veiga, em meio a essas três fronteiras, constrói um maravilhoso nosso e não importado. Concordamos com essa visão: ainda que Veiga mesmo não se considere escritor fantástico, há traços do fantástico em seu texto. Usufruindo dessas estéticas fantásticas, kafkianas e latino-americanas surge o maravilhoso veiguiano.

Para Souza,

O fantástico não é o absurdo existencial, se permanecer no plano dos fatos extraordinários. É necessário tornar-se um clima, uma diferença do comum, uma inquietação contínua. A voz narrativa veiguiana conduz a uma leitura que transcende os simples fatos insólitos, pois a atmosfera toda dos romances é que determina a porosidade aberta ao domínio do fantástico (SOUZA, 1990, p.37).

Pois o fantástico veiguiano⁶ está sendo alimentado justamente nessa necessidade de responder a uma inquietação contínua que não é resultado de uma hesitação como faz jus o fantástico todoroviano – mesmo sendo um elemento principal – e sim uma inquietação fruto da invasão de empresas, do progresso, de usinas... que somados e acontecidos em pequenas cidades goianas, geram esse fantástico inovador. O poder capitalista é o cerne do fantástico veiguiano. E esse poder por se instalar nas cidades goianas faz com que alguns críticos literários leiam José J. Veiga como escritor regionalista que retrata a vinda do progresso – capitalismo – para uma sociedade não agrária.

Sobre a classificação de Veiga como escritor regionalista, Agostinho Souza aponta que: “Veiga busca o material de fundo de sua obra na paisagem goiana, distanciando-se, porém do regionalismo, por processos de construção inventiva” (SOUZA, 1990, p.27). Veiga faz da paisagem goiana o objeto de sua narrativa porque foi nessa terra que o escritor viveu, passou sua infância, adolescência, portanto é natural que o usufrua em suas obras. Ademais, “Sua linguagem e seus temas são contemporâneos, tratados em um universo que pode estar em qualquer tempo e em qualquer lugar, mas sempre pequeno” (SOUZA, 1990, p.27). É válido destacar que o fato de J. Veiga não se enquadrar como escritor de linha regionalista não exclui de suas obras traços do regionalismo.

⁶ É importante destacar o que Veiga afirma sobre elementos do fantástico presente em sua obra. E para isso recorreremos a revista Azougue, onde se questiona: “O senhor costuma dizer que a denominação de fantástico para a sua literatura deve ser usada com cautela. Aquela hesitação entre o natural e sobrenatural característica do gênero fantástico, segundo Todorov, talvez não funcione aqui no Brasil, onde o fantástico está mais perto da gente... José J. Veiga: 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.” (COHN; WEINTRAUB; PROENÇA, 2000, p. 2). Esse fragmento é de importância para compreendermos que Veiga diferencia-se do fantástico europeu, propondo que o fantástico é elaborado com o olhar para a realidade daquilo que acontece nas cidades do interior. Quando o escritor afirma ‘É o que acontece mesmo’ está reforçando o seu caráter distanciado das narrativas fantásticas em que o sobrenatural causa estranheza.

Por suas narrativas se engendram em cidades pequenas, alguns temas são importantes e muito recorrentes. Um desses temas é o progresso. Na visão de Agostinho Souza, o progresso é visto pelas pessoas como uma agressão. E isso discutiremos no próximo tópico.

2.2. José J. Veiga e a urbanização

Fernando Gil⁷, no texto “O Romance da urbanização: a modernidade a contrapelo”, leva-nos a refletir sobre o modernismo na literatura sobre um novo ângulo: a paralisia do sujeito frente ao movimento das coisas. Gil escreve a teoria calcado na perspectiva de que as correntes literárias do modernismo da década trinta concentravam-se na dicotomia: tradição x progresso, moderno x arcaico. Nesse sentido, o professor de literatura encontra um fio condutor que atravessa essas dicotomias, para afirmar que o sujeito, perante o movimento das coisas, paralisa. Um dos elementos que podemos entender que torna o sujeito inerte é a industrialização.

Para chegar à sua teoria do romance da urbanização, Gil analisa alguns romances modernistas da década de trinta. Apesar de as narrativas veiguianas serem escritas no final da década de cinquenta, essa teoria colabora em nosso trabalho naquilo que tange ao comportamento inerte do personagem diante da industrialização. Os personagens de José J. Veiga não querem resolver os problemas que surgem, pois estão paralisados.

Antes de desdobrar suas posições sobre a teoria, Gil aponta que o tempo histórico influenciou o modernismo brasileiro nos anos trinta, como já ressaltamos, sempre calcado em dicotomias, essas que podem ser resumidas em duas perspectivas. A primeira: progresso e tradição. Nessa perspectiva, o tempo coexiste na relação tradição e progresso e a coexistência dessa dicotomia formula a identidade nacional. As obras de Mário e Oswald de Andrade são as mais representativas dessa visão. A segunda perspectiva: progresso como superação da tradição. Essa visão compreende o progresso como inevitável e ele será imposto à sociedade e ao sujeito. Estes olham para o tempo com nostalgia ou melancolia. José Lins do Rego e Jorge Amado representam essa perspectiva.

⁷ Sendo o cenário das narrativas veiguianas, da obra que analisamos, pessoas de lugares pequenos e um dos receios o medo ao diferente, a industrialização, convém refletirmos sobre o texto de Gil, que justamente, discorre sobre esse assunto. Resolvemos trabalhar apenas esse artigo, tendo em vista que nosso propósito em relação ao romance de urbanização está em entender as razões do comportamento de paralisia do sujeito frente a uma situação a qual não consegue controlar. A nosso ver, esse artigo atende nossas expectativas e permite-nos compreender os personagens veiguianos.

Essas duas perspectivas canalizam para um objetivo: marchar a sociedade/sujeito para a frente. Já o romance de urbanização propõe uma outra leitura a esse movimento, a qual rompe essas perspectivas:

O romance da urbanização rompe a dualidade na medida em que não a estiliza, no plano da construção ficcional, como “ato socialmente simbólico” a ser superado. A sua especificidade, neste sentido, consiste numa espécie de tensão de temporalidades históricas que se mantém irresolvida. No *romance da urbanização*, a dualidade, que na verdade se trata de um problema prático-histórico, repõe-se não mais como alegorias mítico-poéticas do país ou como expressão simbólica de estruturas em transformação. Se a História conta no *romance da urbanização* - e na verdade ela conta, e muito -, a sua presença se dá não pelo fato de que ela possa caminhar para um lado ou para o outro, mas justamente por se mostrar como que impedida de seguir adiante. (GIL, 2001, p.81)

Invertendo a lógica dominante de progresso com tradição a fim de gerar visibilidade da identidade nacional brasileira ou progresso como superação da tradição, o romance de urbanização coloca o sujeito frente a temporalidades diferentes e isso faz com que ele se sinta incapaz de seguir em frente. Em outras palavras, o indivíduo paralisa. E o resultado dessa paralisia é a repetição: “Não há transformação em qualquer nível ou plano, apenas desgaste em razão de uma espécie de repetição do mesmo ou da inutilidade e vacuidade de toda a atitude e todo o pensamento humanos (GIL, 2001, p.82)”. Como o sujeito se vê paralisado diante dos acontecimentos, sem perspectiva de futuro, ele repete um acontecimento que lhe foi marcante. Expliquemos melhor esse romance com base na obra *Angústia* (1986) de Graciliano Ramos. O livro é um monólogo interior do personagem Luís da Silva, que é funcionário público, trabalha em uma repartição, escreve para jornais e veio do sertão para à cidade.

Grosso modo, Luís leva uma vida medíocre, apaixona-se pela vizinha Marina e em pouco tempo decide se casar, porém o casório não acontece devido a uma pressuposição de que Marina estava seduzindo o seu amigo Julião Tavares, que namora a ex noiva de Luís e a engravida. O fato de a filha de dona Adélia estar grávida de Julião gera reviravoltas, frustrações e angústias na vida do personagem narrador. Ao término do romance, Julião é assassinado pelo neto de Trajano e, por causa do sentimento de impotência perante o acontecimento, Luís isola-se no quarto, por vontade própria, e como estava com muita febre passa a vivenciar alucinações.

Um dos elementos destacados no livro é a repetição. Podemos afirmar isso com base no trecho: “Que estará fazendo Marina?” (RAMOS, 1936, p.9). O nome de Marina é citado em fluxo de consciência, sendo que até então o leitor não conhece nada sobre a

personagem. Nas páginas quatorze e quinze o nome de Marina é mais uma vez citado sem sabermos mais detalhes sobre essa personagem: “Se Marina tivesse a ideia de se banhar ali àquela hora da tarde, eu não lhe veria o corpo” (p.14). Ao recordar-se de um fato de sua infância, quando aprendeu a nadar, um fluxo de consciência é reativado sobre a memória de Luís: “Se eu pudesse fazer o mesmo com Marina, afoga-la devagar, trazendo-a para a superfície quando ela estivesse perdendo o fôlego, prolongar o suplício de um dia inteiro” (p.15).

A partir da página trinta e cinco conhecemos quem é Marina. Até antes disso, vários e vários relances dessa personagem eram apresentados ao leitor sem permitir uma descrição completa. Na página setenta e dois podemos conhecer detalhadamente a personagem Marina e o seu envolvimento com o narrador ao rompimento do noivado. O fato que descreveremos abaixo é um dos motivos que levou o personagem narrador Luisinho – como era chamado na repartição – à paralisia. A citação mostra a decepção de Luís:

Ao chegar à Rua do Macena recebi um choque tremendo. Foi a decepção maior que já experimentei. À janela da minha casa, caído para fora, vermelho papudo, Julião Tavares pregava os olhos em Marina, que, da casa vizinha, se derretia para ele, tão embebida que não percebeu a minha chegada. Empurrei a porta brutalmente, o coração estalando de raiva, e fiquei em pé diante de Julião Tavares, sentindo um desejo enorme de apertar-lhes as goelas. (RAMOS, 1986, p.78).

Observemos a palavra *choque*, pois ela é fundamental para compreendermos a paralisia. Basta Luís ver Marina insinuando-se para Julião que a pressuposição de traição já entra em cena e o desejo de assassinar surge. Ao longo do romance, percebemos que essa atenção de Marina foi o motivo do término do noivado. Além de esse fato paralisar Luisinho, outro também fortalece essa impotência, que é a descoberta que a ex noiva está grávida de Julião. O trecho abaixo mostra os sentimentos que do narrador quando descobre a gravidez de Marina:

De costas, as mãos sobre o peito, experimentava relaxar os músculos e não pensar. Através das pálpebras meio cerradas via apenas a brasa do cigarro, que se cobria de cinzas. Tranquilo, tranquilo, nenhum pensamento. Sentia vontade de chorar, tinha um bolo na garganta. – Tranquilo, tranquilo. Esta repetição me exasperava e endoidecia (RAMOS, 1986, p.108).

Atentemo-nos para a expressão “não pensar”. Se o narrador não quer pensar, podemos nos indagar que algo está errado na vida dele, e é um acontecimento sobre o qual não quer refletir. Existe nesse caso uma resistência para não refletir sobre o assunto. Além disso, a repetição da palavra “tranquilo” mostra-nos como o personagem está

perturbado. A última frase dialoga perfeitamente com o raciocínio de Gil, de que em meio a situação que se encontra o sujeito, não existe transformação. E isso é evidente porque Luisinho não aceita o fato de Marina namorar Julião, em razão disso repete palavras que sugerem uma tranquilidade inexistente, visto que o próprio narrador afirma ser capaz de endoidecer.

É possível concluir, com esse fragmento, que o personagem não tem perspectiva de futuro. O que ele quer é não pensar. Esse não pensar é importante para nossos estudos, pois o sujeito paralisado não tem interesse de refletir sobre a sua paralisia e assim propor uma mudança de vida. A superação nesses casos não existe. O que acontece é uma alimentação do passado no presente. A possibilidade de encontrar outra mulher para ocupar o lugar de Marina não é cogitada. O narrador, afirma que conheceu uma datilógrafa em um bonde. Entretanto, o contato fica apenas nisso, pois a datilógrafa, segundo o narrador, admirava uma senhora que era uma prostituta. Quando Luís ouviu tal comentário desistiu de investir na relação, haja vista recordou-se que Marina admirava Dona Mercedes e essa era uma mulher que possuía vários relacionamentos com homens.

Outro fato colabora ainda mais para a paralisia de Luís. Ele descobre ao ouvir do banheiro de seu quarto que Marina está grávida de Julião. A paralisia do narrador é severa a tal ponto que quando ele entra em um bar fica pensando, enquanto bebe, no parto de Marina. E nisso vai elaborando várias hipóteses de como seria a parteira de Marina, dona Albertina.

No livro de Graciliano Ramos ocorrem muitas repetições também do avô do narrador, Trajano Pereira Aquino Cavalcante e Silva. O narrador, em seu monólogo interior recupera a imagem do avô a cada situação vivenciada. “Luisinho” pensa em como seria aquela situação na vida de Trajano.

O narrador, no decorrer do texto, cita várias histórias do avô. Podemos compreender essa repetição como se o avô fosse a referência para Luís de como se deve agir/reagir na cidade, de modo que Trajano seja a representação do homem do campo e Luís a representação do homem da cidade. Esses homens estão em choque na vida de Luís e isso faz com que o sujeito do campo seja invocado a fim de o inspirar na cidade e para orientá-lo na tomada de decisões para resolução de problemas.

Se o narrador recorre à sabedoria do avô é porque, em meio ao movimento das coisas, não sabe responder/resolver a situação pela experiência obtida na cidade. Luís está inerte perante o acontecimento da gravidez de Marina por isso ele não reage, repete constantemente o fato da gravidez. Inserido no presente, Luís está preso ao passado que

o impede de projetar o futuro. Mesmo recorrendo ao passado no presente, o narrador continua impotente frente às adversidades que a vida propõe.

Continuando nossa reflexão sobre o romance de urbanização, proposto por Gil (2001), queremos agora frisar mais um ponto relevante dessa teoria o tipo de personagem que circunda essa visão. É preciso refletir sobre o tipo fracassado de personagem proposto por Mário de Andrade. Em linhas gerais, o personagem em geral de origem rural ou vem de sociedades menos agrárias, encontram-se atrelados à cidade veem-se como impotentes perante os acontecimentos na cidade. Mário de Andrade toma essa impotência do personagem e a define como personagem tipo fracassado. Gil compreende esse “fracasso” como a impossibilidade de se viver o presente. A memória é a força motriz da narrativa que “as vivências anteriores se transformam, deliberadamente, em ponto de partida para uma reflexão da experiência do passado a partir da qual se explicitam as condições de impossibilidade e de inviabilidade do presente e também do futuro” (GIL, 2001, p.84). As experiências do passado impedem que o sujeito viva o presente e projete o futuro. Com isso, o monólogo interior ganha espaço para análise.

Em *Angústia* (1986), Luisinho assassina Julião Tavares e isso faz com que se paralise ainda mais no presente. Após o assassinato, o narrador chega em sua casa, de madrugada, atordoado com o crime cometido, tem febre, vai direto para o quarto e lá começa a alucinar. Vejamos o que é narrado na última página do romance:

Um, dois, um dois... A multidão que fervilhava na parede acompanhava José Baía e vinha deitar-se na minha cama. Quitéria, sinhá Terta, o cego dos bilhetes, o contínuo da repartição, os cangaceiros e os vagabundos, vinham deitar-se na minha cama. Cirilo de Engrácia, esticado, amarrado, marchando nas pontas dos pés mortos que não tocavam o chão, vinha deitar-se na minha cama. As riscas de piche cruzavam-se, formavam-se grades. – “José Baía, meu irmão, há quanto tempo!”. As crianças corriam em torno da barca. – “José Baía, meu irmão, estamos tão velhos!” acomodavam-se todos. 16.384. Um colchão de paina. Milhares de figurinhas insignificantes. Eu era uma figurinha insignificante e mexia-me com cuidado para não molestar as outras. 16.384. Íamos descansar. (RAMOS, 1986, p.235)

Essa atitude de ficar isolado no quarto reflete a incapacidade que o sujeito tem de lidar com o tempo e com as adversidades. Luisinho não conseguiu reagir frente ao assassinato cometido, o que aconteceu foi a paralisia do sujeito à industrialização/modernização. O sujeito da sociedade permanece impotente. Ou seja, as noções de progresso como superação da tradição ou progresso com tradição não permanecem na narrativa.

Analiseemos a obra *A hora dos ruminantes* (1961) de José J. Veiga, haja vista, que apesar de se encontrar em período diferente de quando foi escrita, a incapacidade, paralisia que os personagens têm de resolver os problemas assemelha-se a teoria de Gil (2001). De início, passemos a um olhar do pesquisador Gregório Dantas, sobre esse livro de Veiga:

A cidade, agora nomeada, é Manarairema, que assiste curiosa à chegada de um estranho grupo de homens, que se instalam em uma tapera, do outro lado do rio- portanto separados da cidade por uma ponte, outra imagem recorrente na representação da fronteira entre *lá* e *cá*. São igualmente arrogantes e guardam o segredo de suas vindas. Desta vez, porém, o insólito irrompe de modo ainda mais brusco: a cidade sofre duas invasões, a dos cães e a dos bois. Nos dois casos, os animais surgem misteriosamente, e em número tão grande que se torna quase impossível circular pela cidade, e desaparecem do mesmo modo, sem maiores explicações. Com a partida dos bois, partem também os homens da tapera. Após longo período de privações, a cidade vive a expectativa de um renascimento. (DANTAS, 2002, p. 90)

Vamos tomar alguns aspectos do romance e que fazem jus a industrialização, mas por primeiro passemos a conhecer a origem do nome da cidade protagonista de *A hora dos ruminantes* (1961), Manarairema. De acordo com a pesquisadora Suellen Trevizan “o nome seria formado pelas palavras tupis *manã* (espreitar, vigiar, espiar), *ra'i-ra-ir* (prole, ninhada) e *ram* (sufixo de futuro) ou *rêm-ahi* (apodrecer) ” (TREVIZAN, 2013, p.14). Ou seja, a cidade é marcada pela opressão porque bois, estrangeiros, cachorros quando surgem fazem com que o clima de tranquilidade e coletividade sejam ameaçados por estes. Além disso, o sufixo de futuro *ram* associado ao verbo apodrecer nos dizem muito sobre o enredo da obra de Veiga. A cidade perante o diferente: apodrece.

Manarairema ocupa o lugar de personagem principal, pois nela ocorrem as transformações sociais. Recordamos alguns excertos reforçam essa personificação:

- (1) Manarairema vai sofrer à noite. (p. 1)⁸
- (2) Manarairema esperou impaciente (p.4)
- (3) Manarairema foi dormir pensando nos vizinhos esquivos e fazendo planos para tratar com eles quando chegasse a ocasião. (p.5)
- (4) Manarairema estava no limiar da morte e só um milagre a salvaria

No entendimento de Trevizan, a humanização corresponde a quando a personagem pensa e age como um homem, e não necessariamente é preciso que possua o corpo de um. Justamente isso que acontece na obra de Veiga. Na passagem: “Manarairema estaria se acabando, se perdendo para sempre? ” (VEIGA, 1961, p. 44).

⁸ Citamos apenas a página. Entretanto, todos fragmentos foram retirados da obra *A hora dos ruminantes*, publicada no ano 1961, sendo a edição de 1994. Não aplicamos exatamente às normas da ABNT. Fizemos essa adaptação.

Manarairrema é capaz de pensar e agir, ao contrário de sua população que, perante a invasão de cachorros e bois, fica inerte.

Da mesma forma que em Taitara, onde os muros surgiram de repente sem as pessoas notarem, assim também foi o aparecimento dos cachorros em Manarairrema. Houve “O derrame de cachorros” (p.33). Muitos e muitos cachorros. As pessoas acusavam os homens da tapera. Alguns afirmavam que os animais vinham do inferno. Analisemos alguns fragmentos para representar a incapacidade que os habitantes têm de reagir perante uma adversidade:

- (1) Fechadas em casa, abanando-se contra a fumaça, enervadas com os latidos, as pessoas tapavam os ouvidos, pensavam e não conseguiam compreender aquela inversão da ordem, a cidade entregue aos cachorros e a gente encolhida no escuro, sem saber o que aconteceria a seguir. (p.35)⁹
- (2) A ordem era respeitar os cachorros. (p.36)
- (3) Nas ruas, se um cachorro se aproximava de um chafariz, não faltava quem corresse com as mãos em cumbuca para poupá-lo do incômodo de beber da bica. (p.37)
- (4) Toda a cidade estava praticamente a serviço dos cachorros, tudo o mais parou, ficou adiado, relegado, esquecido. (p.37)

Com esses excertos conseguimos chegar à conclusão de que é a cidade a personagem principal, mas por não apresentar condições humanas é incapaz de fazer planos para lidar os homens na tapera, conforme expomos anteriormente, porém os habitantes não conseguem chegar um consenso para a resolução do problema dos cachorros. Com isso, temos a teoria de Fernando Gil (2001) inserindo-se na narrativa, haja visto que a personagem paralisa em meio aos acontecimentos.

É possível perceber o local de isolamento que as pessoas ficam com a chegada dos cachorros (1). Também encontramos nesse mesmo fragmento o universo limitado de raciocínio dos habitantes de Manarairrema. Eles não entendem o surgimento, tampouco pensam em solução. Isso é nítido na seguinte citação: “Não querendo fazer comentários prematuros, todos se recolheram cedo para absorver no escuro as humilhações desnecessárias e tão prontamente aceitas, quando não procuradas espontaneamente” (VEIGA, 1961, p.38). Ao comentar a incapacidade que o sujeito tem de pensar para resolver o problema, podemos lembrar o personagem Luisinho, de *Angústia* (1986).

E abordando essas humilhações desnecessárias e bem acolhidas, visualizamos os fragmentos (2) e (3) em que as pessoas buscam satisfazer os animais moralmente por meio do respeito, e fisicamente, dando-lhes água para beber em suas mãos. Depreendemos que essas atitudes são frutos de um momento em que “As pessoas ficaram

⁹ Aquilo que foi aplicado sobre formatação na nota número 10 também se aplica a essa.

sem saber o que pensar nem o que fazer...” (p.38) e como já aceitavam essas humilhações assim fizeram. O fragmento (4) mostra que aquilo que prende o sujeito é bem aceito em Manarairema.

Se com a invasão dos cachorros não houve rejeição por parte da sociedade, a chegada dos bois também não causou revolta nos habitantes de Manarairema, pois em ambas as invasões a população não reage. Vejamos alguns enunciados para compreendermos essa nova fase na cidade:

A ocupação foi rápida e sem atropelo e quando, do o povo percebeu o que estava acontecendo já não era possível fazer nada: bois deitados nos caminhos, atrapalhando a passagem, assustando senhoras; as entradas do largo entupidas e mais bois chegando como convocados por uma buzina que só eles ouviam; os que não cabiam mais no largo iam sobrando para as ruas de perto, para os becos e terrenos vazios. (...). Não se podia mais sair de casa, os bois atravancavam as portas e não davam passagem, não podiam; não tinham para onde se mexer. (VEIGA, 1994, p.84)

Em linhas gerais, a sociedade aceita com facilidade a invasão dos bois, respeitosa e não propõe planos a fim de eliminá-los. Tal fenômeno atinge circunstâncias de uma mãe colocar o seu filho, uma criança, dentro de um forno por ser o local mais seguro. Além disso não podemos ignorar o fato de os habitantes de Manarairema estarem incomunicáveis entre si. Para manter a comunicação usavam meninos como correspondentes dos moradores. Dessa forma, para os meninos serem os destinatários era necessário que eles andassem nas costas dos bois e assim fazendo conseguiam chegar a seus destinatários. O fato dos meninos circular em cima dos bois promove momentos de diversão entre eles.

Continuando a refletir sobre *A hora*, com a chegada dos forasteiros que vieram em carroça, os habitantes começam a sofrer as primeiras mudanças. A primeira que podemos destacar que é a curiosidade. Isso fez com que todas as pessoas nos diálogos questionassem entre seus pares o aparecimento de tais estrangeiros. A sociedade em si negava esse interesse e procura disfarçá-lo: “O golpe era não mostrar muito interesse, levantar mais cedo amanhã e sair por aí farejando. Esperteza se vence com esperteza.” (VEIGA, 1994, p.3). Essa nova mudança, novos habitantes, faz com que os vizinhos ao acordarem se deparem com o acampamento feito do outro lado do rio, o qual é descrito pelo narrador como sendo “de se esfregar os olhos”. A pacata cidade, que de acordo com a terminologia de seu nome há de sofrer com a opressão e o apodrecimento, começa a sentir as pequenas alterações. O narrador afirma:

As pessoas acordavam, chegavam à janela para olhar o tempo antes de lavar o rosto e davam com a cena nova. Uns chamavam os outros, mostravam, indagavam, ninguém sabia. Em todas as casas era gente se vestindo às pressas, embaraçando as mangas de paletó, saindo sem tomar café, pisando em cachorros lerdos, cachorros ganindo, gente dando peitada em gente, derrubando chapéu, a algazarra, a correria. Todos deviam ter visto ao mesmo tempo, a parte alta do largo, as janelas dos sobrados, os barrancos estavam tomados de gente olhando, apontando, discutindo. (VEIGA, 1994, p.4)

Por esse fragmento, observamos como a curiosidade movimentou Manarairé. A simples instalação de pessoas próximas a um rio deu significado a suas vidas. Os habitantes deixam de se alimentar e aglutinam-se com o mesmo objetivo: propor hipóteses para a novidade da cidade. No decorrer da narrativa, vemos que muitos habitantes elaboram várias hipóteses para tal presença.

Abrindo um parêntese, não apenas *A hora dos ruminantes* (1961) fornece trechos que mostram a paralisia do sujeito sobre a modernização. A obra *Sombras de Reis Barbudos* (1971) relata que depois que o progresso se instala em uma cidade a saída do mesmo é impossível. E ocorre então a impotência do sujeito. Em um diálogo com seu pai, Lucas aponta que boatos surgem a respeito da saída da Companhia em Taitara e eis que o pai do garoto narrador responde: “- Olhe Lu: é mais fácil um burro voar do que a Companhia acabar. Pare de repetir bobagens” (VEIGA, 1971, p.26) A sociedade torna-se refém do progresso. Mas resiste a ele. Além disso, observamos que o esse progresso leva a sociedade é o autoritarismo. Ao longo da narrativa, Veiga percorre um caminho que vai desde o encantamento pelo progresso, sua adesão e enfim ao encarceramento dessa escolha.

Abaixo alguns fragmentos que mostram literalmente a paralisia do sujeito. A sua paralisia é visível nos trechos abaixo:

(1) De repente os muros, esses muros. Da noite para o dia eles brotaram assim retos, curvos, quebrados, descendo, subindo, dividindo as ruas, ao meio conforme o traçado, separando amigos, tapando vistas, escurecendo, abafando. (p.27)

(2) Outra proibição antipática foi de rir em público. Não que andássemos indo à-toa, faltavam motivos para isso; mas era engraçado ver um fiscal correndo atrás de um urubu na rua (os fiscais tinham ordem de prendê-los), o urubu ora andando apressadinho, ora voando baixo, quebrando cangalha quando estava para ser alcançado(...) (p.47)

(3) Nossa vida voltou à triste rotina de fitar muro, praguejar contra muro- esperar por algum acontecimento indefinido que nos tirasse desse molde. (p.51)

(4) Com isso ficamos isolados do mundo, gente de fora não ia querer entrar sabendo que não podia sair. Nem carta recebíamos porque sabíamos que os carteiros trabalhavam na fiscalização, e ninguém era bobo de buscar correspondência no correio: esperta como era, a Companhia estava vigiado a agência; as cartas que ficassem lá mofando, coisas muito mais importantes tínhamos perdido e estávamos perdendo todo o dia. (p.114)

(5) Hoje ninguém estranha, todo mundo está voando apesar da proibição, só não voa quem não quer ou não pode ou tem medo. (p.131)

Observemos a escolha dos adjetivos que o narrador usa para causar no leitor o sentimento de sofrimento, “Nossa vida voltou à *triste* rotina de fitar muro”, “ficamos *isolados* do mundo”, “ninguém era bobo de buscar correspondência”, o progresso conduziu as pessoas à tristeza, ao isolamento e à prisão. Em linhas gerais o progresso é algo ruim para a sociedade, pois ele a paralisa. A realidade de Taitara não é diferente daquela narrada no conto “A usina atrás do morro”.

Em “A usina atrás do morro” é possível ver os efeitos causados pelos efeitos da instalação de uma usina. Ou seja, a industrialização. Mortes, mudança de vida, curiosidades infantis são os elementos que levam a criança narradora a expressar esses efeitos no texto literário. Como nos textos citados de Veiga, a sedução para o progresso se dá pela curiosidade. O início da narrativa marca a descrição dos forasteiros quando chegaram na pensão de D. Elisa. O fragmento abaixo mostra a reação de D. Elisa e a expectativa da população com a vinda dos hóspedes:

Na pensão, depois do jantar, mandavam buscar cerveja e trancavam-se no quarto até altas horas. D. Elisa olhou pelo buraco da fechadura e disse que eles estavam bebendo, rabiscando papel e discutindo numa língua que ninguém entendia. Todo mundo na cidade andava animado com a presença deles, dizia-se que eram mineralogistas e que tinham vindo fazer estudos para montar uma fábrica e dar trabalho para muita gente, houve até quem fizesse planos para o dinheiro que iria ganhar na fábrica; mas o tempo passava e nada de fábrica, eram só aqueles passeios todos os dias pelos campos, pelos morros, pela beira do rio. Que queriam eles, que faziam afinal? (VEIGA, 1986, p.12)

A curiosidade é tão imensa que a dona observa o que os hóspedes fazem pelo buraco da fechadura e relata ao narrador. Ao contrário de Manaraima, “Todo mundo na cidade andava animado com a presença deles” criou-se uma expectativa positiva, porém ela foi diminuindo na medida em que a fábrica não ia surgindo. Com isso começaram a aumentar as desconfianças: “Não conhecendo os planos daquela gente, e não podendo estabelecer relações com eles, era natural que desconfiássemos de suas intenções e víssemos em sua simples presença uma ameaça a nossa tranquilidade” (VEIGA, 1994, p.12). Mais uma vez temos a falta de interesse de manter contato com o diferente. Temos nesse excerto a possibilidade de a tranquilidade ser ameaçada isso se deve ao medo de o diferente por apresentar um sistema de vida desenvolvido causar transtornos àquela população pacata.

A curiosidade também reina sobre a criança narradora, pois ao visitar D. Elisa, a fim de receber um dinheiro para sua mãe, depara-se com a ausência da devedora e então decide “dar uma olhada nos caixotes empilhados no corredor” (p.14) que pertenciam aos forasteiros. De uma curiosidade chegou a um empurrão violento oriundo do forasteiro, que fez com que o garoto sangrasse:

O puxão foi tão forte que eu bati com a cabeça na parede e senti minar água na boca e nos olhos. Antes que a vista clareasse, um tapa na cabeça do lado esquerdo, apanhando o pescoço e a orelha mandou-me de esguelha pelo corredor até quase a parte da rua. (VEIGA, 1986, p.14)

Como era de se esperar, uma senhora, D. Lorena, que viu todo o ocorrido conta isso a uma vizinha do fundo da casa, que transmite a informação à mãe do narrador. Ao chegar em casa há uma repercussão. Os pais procuram o delegado e o juiz e nenhum deles resolve a situação. Porém, os forasteiros deixam a pensão e vão morar do outro lado rio após comprarem na surdina a fazenda de Estevão, filho de D. Ritinha, que segundo o texto literário é o primeiro àqueles do ‘do outro lado’. Assim como o personagem Amâncio, de *A hora...*, era criticado por ter ideais próximos aos dos homens da tapera, Estevão foi rejeitado pela sociedade por trabalhar para os forasteiros. Primeiro foi ele, depois seu Geraldo Magela.

Quando começaram a construir a usina a população se assustou. O que nos interessa aqui é o agente motivador desse susto, pois ele está relacionado à modernização: “E toda a noite agora era aquele ruído tremido que vinha atrás do morro, parecia o ronronar de muitos gatos. Não dava para incomodar porque não era forte, mas assustava pela *novidade*” (VEIGA, 1959, p.21, grifo nosso). A novidade na cidade causa o incômodo.

Com a usina, algumas mortes acontecem. Acompanhemos a leitura de um fragmento que expressa essa modificação na vida dos sujeitos no ambiente e ao mesmo tempo a morte do pai da criança narradora:

A notícia veio antes do almoço. Uns roceiros que tinham vindo vender mantimentos encontraram o corpo na estrada, a barriga celada no meio pelas rodas da motocicleta. Depois do enterro mamãe mandou esconder as caixas de dinamite num buraco bem fundo no quintal, vendeu tudo o que tínhamos, todas as galinhas pelo preço de duas passagens de caminhão e no mesmo dia embarcamos sem dizer adeus a ninguém, levando só a roupa do corpo e um saquinho de matula, como dois mendigos (VEIGA, 1959, p.26).

Por meio desse trecho do conto podemos entender o sofrimento que vivenciou essa criança ao saber da morte do pai e a mudança de vida que obteve com esse fato.

A fim de justificar a teoria de Gil (2001), tomemos o conto ‘A usina atrás do morro’ como exemplo, pois a chegada do progresso, juntamente com as motocicletas que matam as pessoas da pequena cidade, provocam nos habitantes a sensação de invasão.

Esse sentimento de agressividade, causado pela invasão do progresso, encontrado em contos e novelas do escritor goiano, pode ser também justificado por se tratar de um conflito de culturas: “Por meio desse ‘conflito de culturas’ podemos ler a nova relação do homem (num processo de conhecimento desconfiado e resistente) com as exigências do mundo administrado, que carrega consigo novas relações de trabalho e opressão” (SOUZA, 1990, p.27).

Ou seja, a chegada de pessoas, com atitudes diferentes a fim de instalar uma empresa nunca vista pelos habitantes gera no sujeito um desconforto oriundo de questionamentos sobre as novas expressões de organização. Esse desconforto é o fruto da oposição dicotômica: urbano x rural, em que o primeiro quer se sobrepor ao segundo e esse último, organiza a sua forma de resistência.

Podemos afirmar que outro elemento recorrente nas narrativas veiguanas, derivado do progresso, é a invasão.

É por ele que se vê a inquietude pessoal e coletiva, perante um tipo de peste que assola o espaço de gente do bem, que vivia sossegada, e, de repente, se vê às voltas com um novo sistema, ao qual seu conhecimento não tem acesso. Esse invasor ora é representado simbolicamente por cachorros e bois, ora são estrangeiros que vêm construir uma usina, ora recebe o nome Companhia de melhoramentos. O intruso chega com promessas de emprego, ordenados e melhorias, porém torna a vida dos cidadãos insuportável, fechada, ‘hora mortis’” (SOUZA, 1990, p.30).

Interpretando aquele que chega para trazer o progresso como invasor, Veiga vai tecendo sua narrativa de modo singular. Seu texto é então um veículo de que o autor faz uso para reproduzir os efeitos da industrialização sob um ambiente rural quase idealizado. Em outras palavras,

A invasão do estranho, do estrangeiro, perturba e altera o *modus vivendi*. Os cidadãos deixam de ser donos de seu espaço. As invasões impõem outras normas sociais: não cumprimentam, não conversam, fecham-se em seus mistérios. Escondem suas intenções, ferem os hábitos sociais da população – característica da imposição autoritária (SOUZA, 1990, p.34).

Sobre essa dificuldade de questionar o progresso ou a invasão de sistemas e pessoas estrangeiras, a pesquisadora Priscila Prado traduz bem o porquê de os narradores de Veiga aceitam passivamente essas mudanças:

O espaço rural ou pequeno-urbano, primordial na situação do Brasil, ou ainda, raiz do Brasil, na nomenclatura de Sérgio Buarque de Holanda (1995), é o reino onde a simplicidade esconde seus mistérios. Aliado a isso, temos a invasão da tecnologia e do progresso, aos quais “o homem cordial” brasileiro, forjado pela afetividade, pelo desgosto às relações puramente diplomáticas e polidas, e pelo pensamento patriarcal e rural (1995, p.146-147), acomoda-se, aceitando sem entender, na maioria das vezes (PRADO, 2009, p.12).

Na visão da pesquisadora é esse caráter simples que o homem rural possui que faz com que aceite passivamente as mudanças em seu lugar de habitação. Além disso, a pesquisadora atribui a ignorância do homem simples que o leva acomodar-se e assim concordar com aquilo que o ‘homem cordial’ tem a dizer. Nós concordamos com a estudiosa. A nosso ver, uma das possibilidades de resposta, para essa aceitação, provém da ignorância, afetividade ou simplicidade. Os habitantes das cidades em que Veiga constrói suas narrativas tem dificuldades de compreenderem o que acontecem nas cidades. Isso se deve porque:

O progresso, como parece para os cidadãos dos povoados veiguanos, é uma oposição à liberdade humana, na ótica da voz narrativa. Na perspectiva dos demais, porém oferece-se como fetiche, da técnica e do desenvolvimento. Nessa contradição, o narrador crítico de José J. Veiga se posiciona na resistência, entendendo o progresso como regressão, invasão (SOUZA, 1990, p.71).

Sobre esse tema da origem do nome Manarairêma, não podemos deixar de dar voz àquele que escreveu o romance, José J. Veiga; “A hora dos ruminantes é uma alegoria daquilo que estava acontecendo politicamente no Brasil e que eu pensava não ia durar muito. Então, eu termino o livro com uma nota muito otimista: aquilo vai acabar logo, o pessoal vai embora, os ruminantes vão embora (Veiga *apud* Dantas, 2002, p.134).

Nas narrativas de Veiga, conseguimos visualizar o progresso como algo negativo e essa visão contribui para que o sujeito se sinta paralisado e não tenha forças para reagir. Com isso surge a impotência. O tempo diante da narrativa não passa, permanece inalterado, repete-se o passado no presente. Passemos a uma breve reflexão que Antonio Candido (1989) faz em relação a José J. Veiga.

Antonio Candido, no livro *Educação pela noite* (1989), discute assuntos de relevância para nosso trabalho. Dentre eles, destacamos a presença da literatura brasileira após o golpe de 1964. O que nos interessa em relação a isso é refletir sobre a transformação que a literatura brasileira vivenciou nesse período, pois sabemos que no texto literário houve uma representação da violência e da opressão.

José J. Veiga por meio de sua obra *Os cavalinhos de Platiplanto*, mais especificamente o conto que dá título à obra, colabora para um processo de ruptura com o pacto realista. Ruptura essa que já fora iniciada por Murilo Rubião e que em Veiga temos a continuidade. Segundo Candido (1989), Veiga instaura em seu conto uma tranquilidade catastrófica que pode ser lida como a violência, que dialoga com a morte em cenário onírico. Os personagens que analisaremos passam por sofrimentos, mortes, apanham, são abandonados pela família; em outras palavras, passam por essa tranquilidade catastrófica, que aparece inserida no realismo maravilhoso por meio do sonho.

A ruptura de Veiga com esse pacto realista acontece: “graças à injeção de um insólito que de recessivo passou a predominante e, como vimos, teve nos contos do absurdo de Murilo Rubião o seu precursor. Com certeza foi a voga da ficção hispano-americana que levou para este rumo o gosto dos autores e do público” (CANDIDO, 1989, p.210). E a esse insólito encontramos o realismo maravilhoso camuflando a tranquilidade catastrófica, de modo que a catástrofe – violência, morte, abandono – insere-se no espanto da tranquilidade – sonho – a fim de expressar uma realidade da literatura brasileira.

Considerando esse cenário de ruptura com o pacto realista que prevaleceu na literatura por mais de duzentos anos, alguns contos do escritor mineiro João Guimarães Rosa dialogam com a linha narrativa de José J. Veiga. No próximo tópico, destacaremos as aproximações literárias entre esses escritores.

2.3. José J. Veiga e aproximações literárias

Para início de reflexão começemos destacando quais seriam pontos que aproximam os escritores, fora a amizade que ambos cultivaram. Tendo em objeto de análise o livro *Primeira estórias* (1962), de Guimarães Rosa, mais especificamente os contos “As margens da Alegria” e “Os cimos”, podemos citar que o primeiro aspecto de aproximação está nos personagens que são crianças, de modo que em Veiga as crianças são personagens narradoras e em Rosa o narrador está em terceira pessoa. Um segundo fator é que as crianças vivenciam um processo de amadurecimento que se dá pelo realismo maravilhoso. E por último, Rosa e Veiga, abordam os efeitos do romance da modernização em suas respectivas narrativas. Discutamos cada um desses pontos

agregando três contos de Guimarães Rosa, sendo os dois já citados e “A terceira margem do rio”.

Sobre a proximidade em relação aos personagens infantis podemos destacar que as crianças narradoras personagens de Veiga e as personagens crianças de Rosa participam de um processo de amadurecimento calcado em adversidades, sejam elas; mortes, doença da mãe, violência física... semelhanças que não apenas canalizam para o amadurecimento, mas também para o encontro com a maravilha.

Podemos afirmar que em José J. Veiga o encontro com o realismo maravilhoso se dá de forma mais nítida, haja vista que os personagens vivenciam as adversidades no plano real e em seguida essas são projetadas para o realismo maravilhoso por meio do sonho. Enquanto Guimarães Rosa leva o realismo maravilhoso para o plano real do personagem sem a necessidade de que a maravilha aconteça no sonho. Ou seja, adversidade acontece concomitante ao insólito.

Para ilustrar essa reflexão, vamos comentar os contos “As margens da alegria” e “Os cimos”. Esses dois contos representam respectivamente o conto de abertura e encerramento do livro *Primeiras estórias* (1962). Ambos mostram a beleza e a criatividade de Guimarães Rosa, que entrelaçam os contos e nos conduzem a uma bela obra.

O conto “As margens da alegria” narra um momento ímpar na vida de um menino: a primeira viagem de avião, um narrador que viaja da cidade grande rumo à casa dos tios em um ambiente rural. Esses momentos são, por sua vez, marcados por uma dicotomia de alegria/tristeza que caracteriza todo o conto. Os momentos de alegria podem ser citados como o voo e o contato com a natureza. Já como um momento de tristeza destacamos a morte de um peru. Essa alternância de alegria e tristeza levam o menino a uma ascensão que, na opinião do teórico Dácio de Castro (1993), o conduz ao equilíbrio. Vejamos: “A trajetória da ascensão do menino lembra também a noção de harmonia superlativa entre os contrários: na alma da protagonista, os opostos se conciliam, trazendo o equilíbrio que possibilita a continuidade da vida” (CASTRO, 1993, p.26).

Vamos destacar um trecho que mostra que em meio às adversidades o menino tem o encontro com a maravilha, que é o componente substancial do realismo maravilhoso e que norteia o curso desse trabalho. Acompanhemos:

Senhor! Quando avistou o peru, no centro do terreiro, entre a casa e as árvores da mata. O peru, imperial, dava-lhe as costas, para receber sua admiração. Estalara a cauda, e se entufou, fazendo roda: o rapar das asas no chão brusco, rijo se proclamara. Grugulejou, sacudindo o abotoado grosso de bagas rubras; e a cabeça possuía laivos de um azul-claro, raro, de céu e sanhaços; e ele,

completo, torneado, redondoso, todo em esferas e planos, com reflexos de verdes metais em azul-e-preto — o peru para sempre. *Belo, belo!* (ROSA, 1962, p. 28, grifos nossos)

O encanto, a contemplação, admiração, o fitar componentes que traduzem a maravilha, por meio da interpretação de Irlemar Chiampi (1980), a qual com mais exatidão veremos no capítulo 3, está por sua vez, instaurada nesse trecho. Após chegar à casa dos tios, ir ao quintal e deparar-se com o peru, visualizamos o encontro do personagem com a maravilha.

A exaltação “Senhor!” e os adjetivos representam para nós, por meio do narrador em terceira pessoa, a tradução do efeito da maravilha fora incorporado o menino personagem. O narrador não apenas descreve o que vê no espaço físico, mas penetra na consciência do personagem para destacar a beleza que estava sendo apreciada por aquele menino. Essa contemplação do personagem é o que o aproxima do realismo maravilhoso sem a necessidade de entrar no espaço onírico.

Conforme já relatado, o conto “Os cimos” completa o rito de iniciação do menino personagem do conto “As margens da alegria”. A narrativa inicia com uma viagem a qual o personagem faz novamente para a casa dos tios. Dessa vez o motivo está no fato de sua mãe estar doente. Ou seja, o conto já destaca que o garoto personagem está frente a um sofrimento/adversidade que por sua vez representa um rito de iniciação. Fragmentos tais como: “Entrara aturdido no avião, a esmo tropeçante, enrolava-o de por dentro um estufo como cansaço; fingia apenas que sorria, quando lhe falavam” (ROSA, 1962, p. 151), transmitem a nós o sentimento de sofrimento vivenciado pelo personagem que permanece em silêncio ao longo da viagem. ‘Entrara aturdido’, ‘tropeçante’, ‘cansaço’ são adjetivos que destacam o estado mental do menino.

Sendo influenciado por tais sentimentos negativos, a única coisa que é capaz de acalmar esse personagem é ver um tucano que todas as manhãs, às seis horas e quinze minutos, aproxima-se da mata que fica em frente à casa dos tios para comer frutas. No momento em que o personagem contempla o tucano ele se dá conta do encontro com a maravilha; vejamos:

Mas, esperava; *pelo belo*. Havia o tucano — sem jaça — em voo e pouso e voo. De novo, de manhã, se endereçando só àquela árvore de copa alta, de espécie chamada mesmo tucaneira. E dando-se o raiar do dia, seu fôlego dourado. Cada madrugada, à horínha, o tucano, gentil, rumoroso: ... chégochéghégo... — em voo direto, jazido, rente, traçado macio no ar, que nem um naviozinho vermelho sacudindo devagar as velas, puxado; tão certo na plana como se fosse um marrequinho deslizando para a frente, por sobre a luz de dourada água. Depois do *encanto*, a gente entrava no vulgar inteiro do dia. (ROSA, 1962, p. 155, grifos nossos)

Conforme grifamos, o tucano exerce sobre o personagem o efeito da maravilha, pois somente após encontrar e contemplar o animal é que o menino poderá continuar às atividades diárias. O tucano é o responsável por raiar o dia do personagem. Em outros momentos encontramos o destaque para esse animal, que consolava o personagem, conforme lemos: “De repente, ouviu que, para *consolá-lo*, combinavam maneira de pegar o tucano: com alçapão, pedrada no bico, tiro de espingardinha na asa. Não e não — *zangou-se, aflito*.” (ROSA, 1962, p. 156, grifos nossos).

O contato com a maravilha, mais uma vez presente sem a interferência do sonho, permanece no menino como uma ferramenta para conduzi-lo a uma iniciação à vida adulta marcada pela magia, transcendência. No término do conto dá-se a notícia ao menino que a mãe fora curada. Antes de se dar a notícia, o personagem afirma: “que a mãe nem nunca tinha estado doente, nascera sempre sã e salva! O voo do pássaro habitava-o mais” (ROSA, 1962, p. 156). Isso nos leva a compreender com mais ênfase o caráter transcendente que o tucano ocupa na vida do personagem, que está em um processo de iniciação.

Pensando a teoria do romance de urbanização proposta por Fernando Gil (2001) comparada ao livro *Primeiras estórias* (1961), em específico o conto ‘A terceira margem do rio’, e analisarmos o comportamento do pai do narrador - distanciar-se da cidade para exilar-se no meio do rio, muito se assemelha à paralização do sujeito frente à urbanização. Discutamos melhor esse assunto.

‘A terceira margem do rio’ conta a história de um velho homem denominado “nosso pai” que resolve renunciar à vida, à sociedade, à família a fim de construir uma canoa e isolar-se no meio do rio, sem motivos. Vejamos:

Mas se deu que, certo dia, nosso pai mandou fazer para si uma canoa. Era a sério. Encomendou a canoa especial, de pau de vinhático, pequena, mal com a tabuinha da popa, como para caber justo o remador. Mas teve de ser toda fabricada, escolhida forte e arqueada em riço, própria para dever durar na água por uns 20 ou 30 anos. Nossa mãe jurou muito contra a idéia (ROSA, 1962, p.49)

Ao comprar essa canoa com madeira específica, podemos compreender que o exílio se faz de maneira planejada, com o intuito de durar 30 anos no máximo. Construída a canoa dá-se o exílio, esse que gera várias repercussões, dentre elas a visita de jornalistas, parentes todos com um único propósito entrevistar e convencer o velho a voltar para sua casa, porém todas as tentativas foram em vão.

Próximo ao término do conto, lemos um momento singular da narrativa. Depois de muito tempo de perceberem que o velho não se encontrava mais no rio, o filho narrador decide mais uma vez aproximar-se do rio e chamar o pai. Dessa vez, um fato diferente acontece. O pai vai ao encontro do filho:

Estava ali, sentado à popa. Estava ali, de grito. Chamei, umas quantas vezes. E falei, o que me urgem, jurado e declarado, tive que reforçar a voz: — "Pai, o senhor está velho, já fez o seu to...Agora, o senhor vem, não carece mais... O senhor vem, e eu, agora mesmo, quando que seja, a ambas vontades, eu tomo o seu lugar, do senhor, na canoa!..." E, assim dizendo, meu coração bateu no compasso do mais certo. Ele me escutou. Ficou em pé. Manejou remo n'água, proava para cá, concordado. E eu tremi, profundo, de repente: porque, antes, ele tinha levantado o braço e feito um saudar de gesto — o primeiro, depois de tamanhos anos decorridos! E eu não a... Por pavor, arrepiados os cabelos, corri, fugi, me tirei de lá, num procedimento desatinado (ROSA, 1962, p.55).

Essa fuga do narrador mostra-nos o motivo do arrependimento do filho que não teve a coragem de substituir o pai no comando da canoa, mas o que nos interessa é a motivação do velho em construir a canoa. Podemos afirmar pelo ano que fora publicado o livro, 1962, próximo ao golpe, que o sujeito está imbuído de sentimentos que o levam a abandonar o barco e esses não são apresentados ao leitor. Devido a essa ausência de especificidade, nós podemos abrir um leque de possibilidades para compreender esses sentimentos que o motivam a abandonar a vida. Para nosso trabalho, usaremos a perspectiva de que o velho pai não aceitou o processo de urbanização a qual vivenciava a sua cidade e por isso decidiu exilar-se.

Se considerarmos o fato de que o enredo do conto se dá em uma cidade pequena, não urbana e que está em vias de urbanização, podemos deduzir que o pai do narrador não sabe como reagir a essa situação. Dessa forma, decide, então, construir uma canoa, ir para o rio e assim exilar-se. Em linhas gerais, a solução que o velho homem encontra é ser a terceira margem do rio diante do problema da industrialização.

Retomando os contos 'Os cimos' e 'As margens da alegria' e estabelecendo um paralelo com alguns contos de José J. Veiga, podemos determinar considerações muito sólidas para o nosso trabalho. Enquanto Veiga leva para o seu conto uma criança narradora menos transcendental, mais centralizada no real da adversidade mesmo que mesclado no realismo maravilhoso, Guimarães Rosa, por sua vez, traz para o texto uma criança, que não é narradora, mais espiritualizada e concentrada na transcendência.

A criança em Rosa é marcada por rituais de iniciação, que são caminhos a serem percorridos em busca de uma evolução. Esses caminhos estão preenchidos por uma espiritualidade. A magia representa o elemento que marca os personagens quanto à

adversidade: morte do peru e doença da mãe, pois é encontrando o elemento maravilhoso/mágico no texto que os personagens conseguem superar e resolver os problemas existentes.

O peru, por exemplo, é caracterizado por uma beleza extraordinária, capaz de influenciar no cotidiano do menino. Quando esse peru morre a carga da maravilha presente nele é transferida a outro peru, conforme podemos depreender no fragmento: “Mas foi, depois do jantar. E — a nem *espetaculosa surpresa* — viu-o, suave inesperado: o peru, ali estava! Oh, não. Não era o mesmo. Menor, menos muito” (ROSA, 1962, p. 30, grifos nossos). O adjetivo ‘espetaculosa’ reforça a ideia de contemplação da maravilha. Apesar desse segundo peru ser menor, não exclui do olhar do narrador a admiração do menino que observa e transfere a maravilha para esse novo peru, que assim como o anterior é capaz de o consolar; vejamos: “Sua chegada e presença, em todo o caso, um pouco consolavam” (ROSA, 1962, p. 30).

Quando ocorre essa transferência, podemos afirmar que o elemento espiritual imbuído já no personagem faz com que o menino dê vida a outro ser a fim de não quebrar a corrente de espiritualidade que marca o amadurecimento. Em linhas gerais, o menino personagem devido a seus poderes inatos de transcendência restaura a vida, a maravilha a ouro peru, com o objetivo de não interromper a sua própria evolução.

Em Veiga, as crianças não possuem essa capacidade de dar vida a seres por meio de uma espiritualidade latente. Por exemplo, quando lemos sobre a morte do cavalo balão em ‘A Invernada...’ ou a perda da possibilidade de ganhar um cavalo em ‘Os Cavalinhos...’ a reação da criança é a de lamentar-se a morte e, em seguida, canalizar essa adversidade compensando-a no realismo maravilhoso por meio do universo onírico. O resgate ou transcendência se dão pelo sonho. Entretanto, por mais que se resgate a vida desses animais pelo sonho, esses narradores personagens têm consciência de que o sonho não será capaz de ressuscitar os animais na vida real.

Os personagens em Veiga têm consciência da perda, da despedida, algo que em Rosa pelos contos analisados não foi possível verificar. Além disso, não podemos esquecer que os contos de Guimarães Rosa são narrados em terceira pessoa, já os de Veiga a qual analisaremos foram narrados em primeira pessoa.

Capítulo 3

OS CONTOS

3.1. Os cavalinhos de Platiplanto

O conto “Os cavalinhos de Platiplanto” relata um episódio na vida de uma criança narradora que, ao descobrir que não poderá ter o cavalo que ganhara de presente do avô, refugia-se no universo onírico. A história começa com uma cena comum, a personagem está com um ferimento no pé e precisa ser lancetado, mas o garoto não aceita. No dia em que acontece tal episódio, o avô, Rubem, chega à residência e faz uma proposta ao neto: se ele deixasse lancetar o pé, o avô daria um cavalo para uma festa tradicional. Com essa proposta, a criança aceita e permite que o farmacêutico faça o devido tratamento.

Alguns elementos, até o presente momento do conto, precisam ser colocados em questão. Primeiro, o conto é o retrato de uma memória do narrador, já em fase adulta. Assis Brasil (1973) aponta que essa estrutura de narrar o conto em primeira pessoa é algo a ser analisado, pois em meio a essa ação há um elemento que precisa ser mencionado: “Mas o essencial é que essa ‘primeira pessoa’ nunca é o autor contando uma história, é sempre um personagem dizendo de sua experiência, de seus sonhos, de suas alucinações” (BRASIL, 1973, p.92). Ou seja, é um personagem adulto que narra recordando a sua infância e por isso conta a história pela perspectiva infantil. Isso é perfeitamente visível no conto “Os cavalinhos de Platiplanto”.

Assim inicia o conto: “O meu primeiro contato com essas simpáticas criaturinhas deu-se quando eu era *muito* criança” (VEIGA, 1959, p.27, grifo nosso). O narrador está assumindo a perspectiva infantil: “eu era muito criança” por meio disso compreendemos que se deixa a bagagem acumulada do sujeito adulto marcado por suas experiências e assume-se uma visão da época em que aconteceu tais fatos, a infância.

Além disso, podemos ver como esse advérbio de intensidade como um silenciamento - devido ao fato de não revelar com clareza sobre a idade - de modo que o narrador está nos contando a história em uma fase que viveu na qual não se considerava tão criança, que nesse conto leremos como adolescência. Ele está em um nível superior, ao tempo em que teve em contato com essas criaturas, que mais adiante descobriremos, serem os cavalos de Platiplanto.

Outro ponto relevante é a afetividade que o adolescente narrador usa para se referir aos animais, “simpáticas criaturinhas”: lemos nesse fragmento a subjetividade que o narrador agrega ao objeto, a ponto de adjectiva-las como ‘simpáticas’. O uso dos

substantivos também pode representar essa afetividade, como por exemplo as palavras “cavalinho”, “menino alegrinho”, “pedrinhas” e “tristinho”.

Por meio desse breve comentário, é possível estabelecer algumas conclusões: o narrador deixa plenamente a sua condição de narrador adulto e relembra a sua infância, fazendo-se criança, narrador por essa perspectiva. Essa criança é imatura, não consegue aceitar que lancetem o seu pé e faz disso um motivo para chantagear. Por isso, a criança narradora afirma, em meio as tentativas de tratar de seu ferimento com ajuda do farmacêutico Osmúcio, “Eu sabia bem que espécie de conversa seria; e aproveitando a vantagem da doença, mal ele encaminhou para a cama eu comecei novamente a chorar e gritar, esperando atrair a simpatia de minha mãe e se possível de algum vizinho para reforçar” (VEIGA, 1959, p.27).

Por essa citação podemos compreender a que a criança é capaz de aproveitar da enfermidade para angariar público, obter a simpatia da mãe e vizinhos. É possível afirmar que essa imaturidade vai sendo reduzida à medida que vão surgindo as adversidades da vida. Retomando ao conto, podemos inferir que o pai já havia apresentado ao filho a importância de ele se submeter ao tratamento para se livrar da dor e retornar às atividades. Mas a criança não aceitou. Entretanto, uma figura entra na narrativa e seu valor é de relevância, pois o posicionamento dessa personagem permite um novo direcionamento ao texto; essa figura é Rubem, avô da personagem narradora.

Rubem é descrito pela criança narradora como aquele tem a facilidade de explicar tudo:

Meu avô era um homem que sabia explicar tudo com clareza, sem ralhar, sem tirar a razão da gente. Foi ele mesmo que chamou seu Osmúcio, mas deixou que eu desse a ordem. Naturalmente eu chorei um pouco, não de dor, mas de conveniência, porque seu mostrasse que não estava sentindo nada eles poderiam rir de mim depois (VEIGA, 1959, p.29).

Relembrando Walter Benjamin, podemos afirmar que Veiga traz por meio da personagem do avô a importância daquele narrador que é velho e que, devido a sua experiência, tem muito a contar, ‘um homem que sabe explicar tudo com clareza’ (VEIGA, 1959, p.29).

O garoto tem o pé lancetado, e ansiosamente aguarda para ficar bom e receber o cavalo prometido. Entretanto, isso não acontece no plano físico, pois o avô adoece e a fazenda fica sob o comando de seu tio Torim, antipático e treteiro. Ele afirma que enquanto fosse o responsável pela fazenda de seu pai, nenhum cavalo seria retirado dali.

O narrador pensa em escrever uma carta para o avô contando a atitude do tio, mas é proibido pela mãe, pois tal carta poderia piorar o seu estado de saúde.

No decorrer do conto, antes da entrada do maravilhoso, é possível perceber que o narrador fica alimentando a esperança de o avô se recuperar e ao mesmo também projeta-se andando no cavalo que ganhará. Em determinado dia, o garoto percebe uma cena de tristeza da mãe, que muito a entender o processo de amadurecimento do narrador,

Depois chegou outra carta, e eu vi mamãe chorando no quarto. Quando entrei lá com a desculpa de procurar um brinquedo ela me chamou e disse que eu não ficasse triste, mas vovô não ia mais voltar. Perguntei se ele tinha morrido, ela disse que não, mas era como se estivesse. Perguntei se a gente não ia poder vê-lo nunca mais, ela disse que podia, mas não convinha. – Seu avô está muito mudado, meu filho. Nem parece o mesmo homem- e caiu no choro de novo (VEIGA, 1959 p.30)

Nesse fragmento é possível observar que a criança está perante um novo estágio de sua vida: a perda de um ente querido, aquela pessoa que sabia explicar tudo com clareza, e que, a partir dessa cena, não será mais vista pelo narrador personagem. Mesmo o avô não estando morto, a criança está envolvida em uma atmosfera da morte, essa que é uma das fases naturais da vida do homem. Com a morte do avô, a esperança de possuir o cavalo prometido é diluída nas lágrimas de sua mãe.

Esperanças eliminadas, a observação da mãe que chora e o tio que compra a fazenda do avô sem o consentimento dos demais parentes, fomentam na criança uma nova percepção da realidade: a vida é difícil. Tendo essa percepção, e a partir dela iniciando um processo de amadurecimento, a criança relata que chorou pelo avô: “Foi a única vez que eu chorei por causa dele, não havia consolo que me distraísse” (VEIGA, 1959, p.31).

Nenhum consolo é capaz de distrair a criança, de tirar de sua mentalidade o sofrimento da perda do avô e de outros que, de certo modo, influenciaram a percepção da criança, tais como: a mãe que chora desesperadamente, o cavalo que não existirá mais... todos esses fatores levam-nos a lembrar Myazaki e a concluir que, na percepção da criança, a vida adulta é violenta, a separação é difícil, por isso, é preciso distanciar-se desse mundo real e embarcar em um outro universo, imaginário. E nesse universo insere-se o realismo maravilhoso.

O realismo maravilhoso compreende a descontinuidade entre causa e efeito como natural. Os escritores desse subgênero literário visam introduzir o leitor a um ambiente que não exista valores unitários ou hierarquizados. De modo que as relações entre causa e efeito das práticas sociais não sejam exatas, ou seja, diferenciadas. Esse universo

literário, realismo maravilhoso, por não ser equiparado à racionalidade, procura tocar a sensibilidade do leitor, encantando-o.

Com base em Irlemar Chiampi, abordaremos duas perspectivas para se chegar ao realismo maravilhoso. Com base nela, analisaremos os contos de José J. Veiga. O realismo maravilhoso acontece quando: a) existe o encantamento do leitor aonde buscase o ‘extraordinário’, ‘o insólito’ sem contradizê-los com o natural; b) ocorre a intervenção de seres sobrenaturais fazendo com que aconteça a contradição natural e não natural. Explanaremos cada uma dessas acepções.

A primeira diz respeito quando ocorre o encantamento do leitor. Para entender essa visão é preciso trazer para análise a estrutura literária das narrativas fantásticas. É sabido que o realismo maravilhoso apresenta muitas semelhanças com a narrativa fantástica. Um dos pontos é a presença do sobrenatural. No estilo literário fantástico acontece a problematização da racionalidade.

A fim de explicar esse fator relembremos o conto “A Vênus de Ille”. Quando o narrador personagem encontra o filho do monsenhor assassinado, na cama. Abre a camisa do cadáver e se depara com as marcas de tortura, fazendo-o deduzir que o sujeito assassinado fora abraçado por um círculo de ferro, aludindo-o a estátua. O leitor, por sua vez, é convidado a se indagar: será que a estátua de Ille veio à noite assassiná-lo? Algum morador da casa o assassinou?

Várias perguntas emergem perante tal fato, porém algo é inegável: o leitor tem o seu senso de racionalidade problematizado. Isso acontece porque não há certeza sobre aquilo que se presencia/conta. Sobre essa dúvida dentro da narrativa fantástica, Irlemar Chiampi a denomina como ‘Poética da incerteza’.

A poética da incerteza é algo inexistente no realismo maravilhoso, conforme aponta Chiampi:

O contrário da “poética da incerteza”, calculada para obter o estranhamento do leitor, o realismo maravilhoso desaloja qualquer efeito emotivo de calafrio, medo ou terror sobre o evento insólito. No seu lugar, coloca o encantamento como um efeito discursivo pertinente à interpretação não-antitética dos componentes diegéticos. O insólito, em óptica racional, deixa de ser o “o outro lado”, o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é(está) (n)a realidade (CHIAMPI, 1980, p. 59).

Em outras palavras, aquilo que deveria ser interpretado como absurdo, estranho, aterrorizante passa a ser visto como natural. Isso acontece no enredo do texto, não havendo dessa forma espaço para a dúvida. O leitor tem consciência de que a personagem está sonhando ou contemplando algo. Não há, portanto, problematização do racional, a

qual os sistemas hierarquizados obedecem determinadas ordens ocorre o encantamento do leitor. No realismo maravilhoso o sobrenatural faz parte da realidade, conforme explicou-nos Roas.

Outro ponto que destacamos que é o realismo maravilhoso acontece quando se busca o “extraordinário”, “o insólito” sem contradizer a ordem natural. Em outras palavras:

Maravilhoso é o “extraordinário”, o “insólito”, o que se escapa ao curso ordinário das coisas e do humano. Maravilhoso é o que contem a *maravilha*, do latim *mirabilia*, ou seja, coisas admiráveis (belas ou execráveis, boas ou horríveis) contrapostas às *naturalias*. Em *mirabilia* está presente o “mirar”: olhar com intensidade, ver com atenção ou ainda *ver através*. (CHIAMPI, 1980, p.48, grifos do autor).

O realismo maravilhoso nesse caso está no âmbito da personagem a qual olha com intensidade e encontra o extraordinário, o insólito, o admirável. Esse olhar é resultado de “um grau *exagerado ou inabitual do humano, uma dimensão de beleza, força ou riqueza, em suma, de perfeição que pode ser mirada pelos homens*” (CHIAMPI, 1980, p.48, grifos nossos). Portanto a compreensão desse realismo maravilhoso ultrapassa a apreciação humana sem que o sujeito que a aprecie deixe de ser humano. É nessa busca do maravilhoso que se encontra a o seu caráter extraordinário.

Como o realismo maravilhoso está em um grau inabitual ou exagerado e na esfera da beleza, convém explicar que independente se o objeto é uma ilha, um sonho, uma terra para aquele que vivencia essa experiência ele angaria outro sentido, sem escapar da realidade, ou seja, não deixa de ser uma ilha, um sonho, uma terra. Passa a receber uma dimensão a mais de significação, a qual foge dos limites racionais do objeto. Explicando melhor: o sonho expressão legítima, normal, natural dos seres humanos com o realismo maravilhoso torna-se o reino de Platiplanto, ou a Invernada do Sossego, ambientes que pela sua beleza, riqueza, perfeição, intensidade como são representadas tornam-se a maravilha. De modo que possa apreciada pelos homens e não seja, essa apreciação, uma condição restrita aos deuses.

A última acepção do realismo maravilhoso está calcada sobre a presença da intervenção de seres sobrenaturais. A presença desses seres que são de ordem não natural, não humana e que não possuem explicação racional contribuem para o afastamento da racionalidade humana. De acordo com Chiampi, tradicionalmente o maravilhoso tem o caráter de intervenção sobrenatural na ação narrativa a fim de causar no ouvinte, no leitor a admiração, espanto, surpresa, entre outras. Para justificar sua tese, a pesquisadora usa

as obras *Odisséia, Ilíada...* E podemos acrescentar que dentro dessa perspectiva existem os sonhos.

E no terreno desse novo mundo que a criança narradora vai sonhar e este desprenderá do universo real e o transportará a Platiplanto. E, nesse novo reino imaginário, a criança não apenas compensar a dor da perda, mas também encontrar o seu cavalo prometido. Ela descobrirá, em Platiplanto, que seu avô não lhe deu apenas um cavalo e sim vários, de diferentes tipos.

Vejamos como acontece essa transição do real para o imaginário por meio do universo onírico,

Não sei se foi nesse dia mesmo, ou poucos dias depois, eu fui sozinho numa fazenda nova e muito imponente, de um senhor que tratavam de major. A gente chegava lá indo por uma ponte, mas não era ponte de atravessar, era de subir. Tinha uns homens trabalhando nela, miudinhos lá no alto, no meio de uma porçoeira de vigas de tábuas soltas. Eu subi até uma certa altura, e desmaiei quando olhei para cima e vi o tantão que faltava. Comecei a descer devagarzinho para não falsear o pé, mas um dos homens me viu e pediu-me para que o ajudasse. Era um serviço que eles precisavam acabar quentes que o sol entrasse, porque se os buracos ficassem abertos de noite muita gente ia chorar lágrimas de sangue, não sei por que era assim, mas foi o que ele me disse (VEIGA,1959 p.31).

O fragmento citado precisa de várias considerações. Pela estrutura, a transição do real para o imaginário onírico se dá sem fronteiras. Pois de uma frase que relata as lágrimas derramadas pelo narrador, imediatamente salta-se para o sonho. Outro ponto a ser destacado que mostra a entrada no sonho e, por sua vez, a presença do maravilhoso, é a organização da fazenda em muito semelhante a Chove-chuva, a fazenda de seu avô, bem como o Major pode ser compreendido como uma versão de seu avô.

Ao longo do excerto essa fazenda muito imponente se tornando mais nítida para o leitor. A ponte que existe nessa fazenda não é para atravessar e sim para subir, algo que faz com que o narrador personagem desmaie, quando vê o muito que ainda precisa subir. Percebe-se que, no sonho, a criança tem preocupação em ‘falsear o pé’, algo que pode-se interpretar que se caso machucasse o pé, seria necessário novamente lancetá-lo e, dessa vez, seu avô não estaria presente para conduzir uma explicação a fim de o convencer, tampouco de prometer cavalos. O medo de se machucar está presente no conto.

Mais elementos são apresentados nesse fragmento, dentre eles, o trabalho que os funcionários da fazenda realizam. Caso os buracos não fossem fechados, lágrimas de sangue surgiriam à noite. A criança não compreende o serviço, mas no decorrer do conto é explicado como se faz para tampar os buracos.

Outros fatos maravilhosos acontecem na narrativa, como o caso do menino triste que tem medo de tocar bandolim e, de repente, esse medo é dissipado pelo conselho do narrador personagem. Após essa cena, o major é apresentado à criança. O major, que não possui nome específico, agradece a Deus pela criança estar viva e não ter sido capturada pelos homens de Nestor Gurgel, esse que no conto é a encarnação do tio Torim. O major afirma que os cavalos dados à personagem são raros que só existiam no reino de Platiplanto e caso alguém os quisesse retirar o cavalo se tornaria mosquito e voltaria ao reino voando.

Depois do major apontar as singularidades desses cavalos, a criança fica ainda mais curiosa e resolve vê-los imediatamente. Então o major e o narrador entram em um espaço que na narrativa é apresentado como uma arquibancada e que “(...) no meio, em vez de gramado, tinha uma piscina de ladrilhos de água muito limpa. Quando chegamos no pátio estava deserto, não se via cavalo nem gente” (VEIGA, 1959, p.34). É possível notar nessa descrição para se ver os cavalos, traços do maravilhoso, entretanto a cena descrita abaixo, lança o realismo maravilhoso, em um sonho, com mais nitidez,

- Agora escute o sinal. Um clarim tocou não sei onde e logo começou a aparecer gente saída detrás de umas árvores baixinhas que cercavam todo o pátio. Num instante as arquibancadas estavam tomadas de mulheres com crianças no colo, damas de chapéus de pluma, senhores de cartolas e botina de pelica, meninos 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 cavaleiros 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 bonita figura que estavam fazendo. Quando chegaram a beira da piscina estancaram todos ao mesmo tempo como soldados na parada. Depois um deles, um vermelhinho, empinou-se, rinchou-se e começou um trote dançado que os outros imitaram, parando de vez em quando para fazer medidas à assistência (VEIGA, 1959, p.34).

É nítido observar a presença realismo maravilhoso nesse excerto. Em um ambiente onírico, ao som de um clarim a narrativa tornam irreal, em real. Pessoas surgem de pequenas árvores, mulheres com crianças no colo, a arquibancada fica lotada de pessoas, algo que surpreende o narrador. Além disso, do mesmo lugar saíram as pessoas aparecem os cavaleiros raros prometidos pelo major em sonho. Esses cavalos eram de todas as cores e marchavam.

Tais animais possuem comportamentos humanos de valorização aqueles que os assistem. Os cavalos faziam apresentações às pessoas e isso provoca a agitação. Outro espetáculo que também denota o maravilhoso é o banho dos animais, “O banho foi outro espetáculo que ninguém enjoaria de ver” (VEIGA, 1959, p.34). Mas em linhas gerais é

possível compreender que quando a criança se envereda para o mundo imaginário, suas dificuldades de compreensão e aceitação da vida difícil do mundo adulto senão é suprimida, ao menos, é consolada pelo universo maravilhoso.

Nesses fragmentos e no uso da expressão “espetáculo que ninguém enjoaria de ver” temos a presença daquilo que possui uma beleza extraordinária, capaz de levar o sujeito a apreciar sem entediar-se. Também visualizamos nesse fragmento como a perfeição está em ver o espetáculo, como ele se organiza para causar o efeito da maravilha.

É possível perceber como o sobrenatural acontece no reino de Platiplanto sem que o sujeito o questione, tenha medo ou hesite. Vemos que a arquibancada se encontra inicialmente vazia, de repente lota-se de senhoras com crianças no colo, damas, senhoras com cartolas e não há por parte do personagem questionamentos, ou a hesitação. Da mesma forma acontecem os gritos que acontecem na arquibancada e o narrador não tem medo do que vivencia. Ou seja, ele está diante do realismo maravilhoso.

De acordo com Prado,

O insólito está ligado à relação entre o eu que vivencia e os outros que não o fazem, de modo que se pode entender que as experiências, os sonhos e os desejos de um indivíduo só recebem plena dimensão por aquele que os prova. O estranhamento se dá numa perspectiva freudiana, na qual algo considerado imaginário surge na realidade, de modo que de tanto idealizar o cavalinho, este lhe surgiu acompanhado de outros, com dimensões ainda mais mágicas que as antes imaginadas (PRADO, 2009, p.9).

O que nos faz crer, que a presença do maravilhoso abriu espaço para um cenário compensador. O crítico Dantas reforça que, “Na ficção veiguiana, a realidade (cotidiano) e a irrealidade (insólito) confundem-se, não obedecendo aos critérios de verossimilhança realistas, mas compondo sua própria verossimilhança interna (DANTAS, 2002, p.78)”. Em outras palavras, a margem entre realidade e fantasia não existem, de modo que a passagem entre os planos não gera conflitos.

Se tomarmos a segunda acepção de Chiampi, a qual o realismo maravilhoso se dá pela presença de sobrenatural compreenderemos que o conto em análise pertence a categoria continua pertencendo realismo maravilhoso sobre a intervenção de seres sobrenaturais, pois sabemos que a criança narradora está sonhando e que acorda já no quarto: “ Devo ter caído no sono em algum lugar e não vi quando me levaram para casa (p.35)”. Por esse enunciado compreendemos mais uma vez que o narrador estava sonhando, portanto, os elementos que surgiram em seu sonho correspondem a ordem do sobrenatural.

Podemos tomar como justificativa dessa tese a presença dos bichos feras que aparecem a um personagem na medida em que toca o bandolim. Vejamos o diálogo entre o narrador e este personagem que tem medo de tocar o bandolim em virtude do surgimento desses bichos feras:

Ele estava tristonho encostado numa lobeira olhando o bandolim, parecia querer tocar mais nunca começava. –Por que você não toca? – perguntei. – Eu queria, mas tenho medo. – Medo do que? –Dos bichos-feras. –Que bichos fera? – Aqueles que a gente vê quando toca. Eles vêm correndo, sopram um bafo quente na gente, ninguém aguenta (VEIGA, 1959, p.32)

Os bichos-feras são produtos do sobrenatural que está instalado na mentalidade do narrador. Além desse elemento sobrenatural temos os cavalos que se transformam em mosquitos caso sejam retirados do reino de Platiplanto.

Esse fato acontece porque os cavalos dados pelo avô Rubem à criança narradora personagem são animais muito raros e por isso devem viver em Platiplanto e se forem eles se transformariam em mosquitos e assim voltariam ao reino voando: “Se alguém algum dia conseguisse levar um para outro lugar, ele virava mosquito e voltava voando” (p.33).

Podemos destacar que nesse universo onírico existem elementos que configuram a busca pelo extraordinário, insólito, porém, contradizendo às leis da ordem natural. Isso é nítido no fragmento a qual admirasse a beleza do show dos cavalinhos na piscina de Platiplanto. O sonho que o personagem narrador vivenciou representa também a segunda acepção de realismo maravilhoso citada por nós.

Em relação ao romance de urbanização foi possível perceber que os personagens não passaram por nenhum momento de paralisia em relação ao tempo. Ou seja, as adversidades enfrentadas não levaram os personagens a ficarem impotentes em relação ai que aconteciam, ou seja, eles reagiram.

3.2. A invernada do sossego

No conto “A invernada do Sossego”, Veiga reflete sobre o sofrimento causado pela perda de um cavalo narrado por um menino. O texto nos leva a refletir sobre a dificuldade que as personagens têm de aceitar a morte do cavalo e, por isso, recorrem, assim como em “Os cavalinhos de Platiplanto” ao plano onírico surge a fim de encontrar

a solução para seus problemas. E mais uma vez nesse plano onírico temos a presença do realismo maravilhoso.

A história começa com um fato inesperado: Balão, cavalo que pertence ao personagem narrador, não aparece na fazenda. Isso faz com que os personagens fiquem apreensivos perante o sumiço do cavalo. A primeira atitude das personagens está em alertar o pai sobre a ausência do animal. O pai, na visão da criança narradora, mostra-se indiferente e alega ao narrador que Balão poderia estar em outra fazenda e quando sentir fome retornaria. A posição da mãe do narrador perante o desespero do filho é a de aceitação, pois a mãe preocupava-se com os filhos andando com o cavalo.

Dias passam e nada de o cavalo aparecer. Aumenta-se a ansiedade do narrador que “De manhã a primeira coisa que fazíamos [o narrador e seu irmão, Benício] era olhar se o Balão estava na porteira; e à noite acordávamos cismando ter ouvido o rincho dele, ou o galope dele no descampado ” (VEIGA, 1959, p.87). Essa atitude mostra-nos mais do que preocupação, revela-nos que o narrador tem dificuldade de lidar com a morte: “Não podíamos imaginar o Balão morto” (VEIGA, 1959, p.87). O narrador nega a possibilidade da morte do cavalo, pois pensar na morte o leva ao sentimento de tristeza, decepção, angústia.... Mas, ao mesmo tempo, permite à criança estabelecer um rito de passagem da fase infantil a uma mais amadurecida, conforme Myazaki (1988) nos alertou. O cavalo, na visão do narrador, não está morto. Por isso, ao acordar, verifica se o cavalo está na porteira. Espera-se pela volta do animal a noite. Não se consegue enxergar Balão sem vida.

Fazem promessa a São Nunguinho para encontrar o estimado animal e ele não surge. Então o narrador conclui: “(...) ele não está vivo” (p.87). Quando se chega a essa conclusão, a criança narradora descobre veridicamente que o cavalo fora encontrado morto em um açude e quem dá essa informação é o pai por intermédio do personagem Abel. O pai anuncia a má notícia e ao mesmo tempo consola o filho, afirmando-lhe o a necessidade de entender que ele, o narrador, estava crescendo e que era preciso compreender o rito de separação, a morte.

A iniciativa do narrador e Benício, por primeiro, deixar o que se estava fazendo e ver o falecido cavalo. Abel, o empregado da família, afirma que só poderia trazer o animal se fosse arrastado. A criança narradora hesita entre dois comportamentos: xingar ou chorar. Mais uma vez, temos a dificuldade de aceitar a morte. Ou chora-se para aliviar as tensões e angustias da separação de um animal, que poderíamos ler como um ente muito

querido; ou xinga-se o empregado, por tratar com deslegância e frieza o cadáver que seria arrastado até a fazenda.

Ao aproximar-se do açude, o narrador descreve,

Só depois que vimos que acreditamos. O Balão estava morto, morto para sempre. Tombado no açude, com o corpo dentro da água, o rabo boiando como ninho desmanchado, o pescoço entortado no barranco, decerto num último esforço para preservar a respiração, a barriga esticada como bolha que vai estourar, nem parecia o nosso cavalo. Olhei para Benício, bem no momento em que ele também me olhava, e desconfiei que estávamos pensando a mesma coisa. Precisava a morte tê-lo mudado daquele jeito? Não podia ter morrido como era, bonito e limpo? Quando Abel chegou com outros homens, trazendo dois laços para arrastarem o cadáver, e um dos homens pisou com brutalidade na barriga de Balão, e uma gosma amarela esguichou da boca dele, nem eu nem Benício quisemos olhar mais. (VEIGA, 1959, p.88)

É preciso pensar alguns pontos desse excerto. O narrador consegue acreditar na morte quando vê a situação que se encontra o cavalo. Até então, as palavras não eram suficientes para levá-lo a compreender que o estimado animal havia morrido. Era necessário ver, sentir a experiência do luto pela visão. O garoto percebe que a morte é capaz de levar o objeto a transfiguração. Balão havia mudado a sua fisionomia e não parecia o animal de que eles cuidavam: estava sujo, barriga inchada, rabo boiando. E então questiona-se o porquê Balão não morreu bonito e limpo. Isso nos faz pensar que essa é a primeira vez que o narrador enfrenta uma situação de sofrimento de morte. Ele é incapaz de pensar criticamente sobre o tema. Não consegue entender os fenômenos naturais da decomposição, tampouco visualizar aquela experiência como uma passagem para o amadurecimento.

Outro ponto a ser refletido é a forma como autor aborda a chegada dos homens a fim de retirar o cavalo. O adjetivo 'brutalidade' denota a afetividade que o narrador tem pelo animal morto que, por sua vez, merece ser tratado com respeito. Quando esguicha um líquido da boca de Balão, o narrador considera-se incapaz de assistir o término da retirada do cavalo. Poderíamos ler essa incapacidade de continuar vendo o cavalo ser arrastado como a sensação de tortura, advinda dos humanos, pois ainda não se consegue compreender o sentido da morte. Isso é observado na continuidade do conto, pois o garoto narrador questiona Benício acerca da possibilidade daquele cavalo morto não ser o Balão.

O pai tenta consolar o filho pedindo para que ele fique com o cavalo do avô. Entretanto, o filho não concorda. A mãe tenta atenuar a tristeza pedindo para que passe uns dias na fazenda do tio. Também não aceita. O que vai levar o garoto narrador a

despertar do sentimento de luto será o retorno de seu estimado cavalo Balão. E isso ocorre pelo sonho a partir do realismo maravilhoso.

Sem estabelecer fronteiras entre o real e o irreal, mais uma vez, conforme apontou-nos Dantas (2002), Veiga conduz seus personagens narradores a conseguir o difícil. Aquilo que antes lhe fora prometido devido a causalidades não lhe é concretizado, mas alcança-se no plano do maravilhoso.

O narrador acorda tarde da noite pensando ter ouvido o bater de cascos de cavalo. Ao abrir a janela, vê Benício que o convida para uma cavalhada, a qual os dois iriam montados em Balão,

- Anda, moleza! Quer perder a cavalhada? De jeito nenhum eu queria perder a cavalhada, todo ano nós íamos, papai já tinha comprado roupa nova e botina para nós dois. – Tem cavalo pra nós? – perguntei. –Nós vamos no Balão. Eu ainda estava como se o Balão ainda não estivesse voltado, mas isso era compreensível considerando o tempo que ele levou sumido (VEIGA, 1959, p.90).

O garoto calça a botina apressadamente e vai montar no cavalo Balão. Percebe o narrador que o cavalo estava bom de sela e que andava depressa. As terras por onde o garoto e seu irmão passam são estranhas, muito diferentes, de modo que nem o narrador sabe explicar que lugares são aqueles. É então que se lembra de uma conversa que teve com Abel, quando ainda estava à procura de Balão. O empregado havia pedido ao narrador que não se preocupasse com o sumiço do cavalo, pois o animal estaria na Invernada do Sossego. Lugar em que se encontrava os animais desaparecidos e que esse lugar ficava atrás do morro:

Era um lugar onde não havia cobra nem erva nem mutuca, a vida deles era só pastar e comer quando tinham vontade, quando dava sono caíam e dormiam onde estivessem, nem a chuva os incomodava, se duvidar até não chovia. Como podia haver capim verde sem chuva, ele não explicou nem me lembrei de perguntar. Agora, vendo aqueles cavaleiros gordos e lustrosos lambendo-se uns aos outros, rinchando-se à toa, perseguindo-se em volta de árvores, fazendo todo o barulho que queriam sem medo de serem espantados, compreendi que Abel não havia inventado nada, A invernada do Sossego existia, qualquer pessoa podia ir lá se não ficasse aflito para chegar (VEIGA, 1959, p.91, grifos nossos).

Precisamos compreender esse fragmento, pois ele marca a construção do realismo maravilhoso, haja vista, quando o garoto narrador sonha ele vai para as terras da Invernada do Sossego. Mais uma vez, um lugar é apresentado para o encontro da maravilha e um motivo contribui para que surja esse espaço maravilhoso. De início temos que existe o lugar o qual Abel relatou para o narrador. Nesse espaço há uma beleza, uma força extraordinária que é apreciada pelo irmão de Benício.

Não há erva, mutuca, chuva que impeça a alegria e contentamento dos cavalos que ali habitam. É o espaço maravilhoso, em que não chove o capim não acaba, permanecendo sempre verde e alimentando todos os cavalos. Vemos por esse relato que não há questionamento daquilo que se observa, apenas contemplação e constatação. Ver cavalos gordos e lustrosos contribui para que o narrador construa um *ver através* que lhe consola, pois não se restringe ao reencontrar o cavalo Balão, mas também de ver que o animal de estimação está bem e fez amizades.

Há uma perfeição, coisas admiráveis na Invernada que se estendem ao fato de que os cavalos podem fazer “todo o barulho sem serem espantados”; ou seja, o barulho de inúmeros cavalos não ocasiona o incomodo ao ser humano porque esses ruídos, podemos interpretar, estão no plano da perfeição, que nesse conto é acessível ao olhar humano, conforme Chiampi (1980) já nos explicou acima e constatamos novamente.

Essa terra admirável, bela e extraordinária carrega consigo um problema, os capadócius. Esses que serão responsáveis pelo término do realismo maravilhoso no conto, conforme veremos adiante.

Após lembrar-se dessa conversa, o narrador percebe que os cavalos daquelas terras eram alegres, gordos e lustrosos e que Balão deveria ter feito muitos amigos naquele lugar. Benício e o narrador encontram o garoto Zeno, que afirma que na Invernada os cavalos são de todos os habitantes. Anuncia Zeno sobre os capadócius aos personagens, informando-lhes que eles não gostam de cavalos, fedem e quando aparecem fazem um trabalho terrível, pois matam os cavalos. De repente, Zeno sente um cheiro forte e avisa que os capadócius estão chegando e é necessário enterrar o Balão,

- Vamos enterrá-lo! Me ajudem! - gritou Zeno, já de cócoras e furando a terra com as mãozinhas. Ajoelhamos ao lado dele e começamos a furar também, mas o trabalho não rendia porque o Balão escolheu brincar, dava cabeçadas e nos derrubava, as vezes de lado, às vezes de costas, até dava raiva. (...) Quando afinal conseguimos abrir um buraco de bom tamanho, já não encontramos o Balão ao nosso lado. Zeno culpou o Benício, Benício caiu no choro, eu tive raiva dos dois por armarem confusão naquela hora” (VEIGA, 1959, p.93).

O narrador procura Balão, entretanto devido a correria perde a direção e cai dentro do buraco que cavou e, antes de sair, um capadócio cai por cima do narrador e esse se vê em situação de sofrimento, pois estava sendo esmagado assim como uma barata, morrendo, assim, humilhantemente. “O ar não alcançava mais o fundo do meu peito, meus olhos doíam por fora, os ouvidos chiavam e ninguém por perto para me dar a mão. Eu estava sozinho no escuro, sozinho, sozinho” (VEIGA, 1959, p.94).

O que era alegria de ter reencontrado o cavalo torna-se no final do conto um pesadelo. A situação em que o narrador se encontra, sendo morto asfixiado por inimigos de cavalos desaparecidos, mostra-nos que nem sempre o realismo maravilhoso de J. J. Veiga se converte em espaços de consolação e resolução de problemas da vida adulta.

Críticos como Fabianna Carneiro e Alexander Silva (2012) afirmam que durante o passeio na Invernada do Sossego ocorre uma lembrança dos bons momentos vividos com o cavalo, em que a passagem do real para a fantasia não causa estranhamento

Esta mudança de espaço, do corriqueiro para o encantado, permite aos meninos reviverem os bons momentos que tiveram com Balão quando o cavalo era vivo. Importante destacar que neste espaço mágico, não se fala em morte ou cavalo que havia ressuscitado. Os meninos simplesmente vivem aquela situação de forma corriqueira, sem se preocuparem em buscar explicações para o inaudito que se instalara (CARNEIRO; SILVA, 2012, p.54).

Essa interpretação de inaudito é fruto do medo da morte e de sua aceitação. Na visão dos autores, o inaudito faz parte do universo infantil e, na medida que a criança cresce, essa condição vai se dissipando, pois para Carneiro e Silva (2012), não há infância sem ficção. No universo da ficção a criança fantasia as realidades sem preocupações. As crianças narradoras de Veiga passam por preocupações e angústias do mundo adulto e não são protegidas pelos pais devido a essas experiências que devem passar.

No conto ‘A invernada do Sossego’ o pai, em postura rígida, pede para que as crianças compreendam o assunto da morte e assim amadureçam. O assunto não é atenuado. “Esta postura rígida do pai advém do fato de que a vida que eles têm apresenta-se também rígida e difícil. Os afazeres da roça, o trabalho no campo e a preservação da lavoura fazem com que as crianças sejam solicitadas ao trabalho ainda muito cedo, perdendo a infância precocemente (CARNEIRO; SILVA, 2012, p.54).

Os mesmos autores também analisam a postura das personagens e equiparam às práticas das sociedades tradicionais, pois as crianças matam a solidariedade e o afeto, como práticas importantes,

O narrador e seu irmão, na simplicidade e pureza de duas crianças reproduzem certas práticas das sociedades tradicionais e relacionais. Através de um discurso ficcional e metafóricamente construído, as crianças brincam com Balão, abraçam-no e nele se aconchegam. Assim eles mantêm a memória de um cavalo a eles muito querido e valioso – uma atitude que vai na contramão do que acontece em nossas sociedades individualistas (CARNEIRO; SILVA, 2012, p.57).

Tieko Myazaki (1988) analisa esse conto a partir das diferenças que possui com ‘Os cavalinhos de Platiplanto’. O primeiro não possui um vilão real, ao contrário do último, em que o personagem Torim era o responsável pelas frustrações no mundo real. O vilão, a nosso ver, é interpretado como a morte. Ela é a responsável pela dor dos personagens.

Em relação ao pesadelo que a personagem vivencia, Myazaki afirma:

A sepultura comum do garoto e do cavalo – do sujeito e do objeto de desejo- é a expressão de retorno do mágico para o real, configurando antes como um pesadelo em que o sentimento de degradação remete a conhecida imagem da literatura do absurdo” (MIYAZAKI, 1988, p.14).

Ou seja, o pesadelo leva o garoto narrador a acordar, fazendo-o retornar ao real e encarar a vida sem o cavalo de estimação. Celso Sisto alega que o pesadelo contribui para um ritual de passagem, “levar ao alívio momentâneo, mas também à dor de umas tantas outras descobertas, principalmente a da passagem ritual, que é sempre única e solitária, mesmo quando coletiva” (SISTO, p.161). A morte e a adolescência são únicas mesmo quando passadas por vários grupos.

Dantas (2002), ao tomar outros contos de Veiga em análise, chega à conclusão de que a fuga quando os narradores personagens têm, seja em sonho ou não, resulta de um processo breve, e não perfeito,

O insólito consolador nunca é perfeito, o sonho nunca se realiza plenamente. Como os capadócijs acabaram com o sonho da Invernada, a ilha dos gatos pingados também é descoberta e invadida, os cavalinhos de Platiplanto não podem deixar o seu lugar de origem. Nestes casos, o insólito, fuga do cotidiano opressor, não é totalmente escapista, porque não isenta a personagem da decepção advinda do choque, inevitável, com o cotidiano (DANTAS, 2002, p.80).

O que o estudioso afirma é que o sonho pode consolar por um período, entretanto, o garoto narrador vai acordar e perceber que o avô morreu e não vai receber o cavalo. Balão morreu e não existe a Invernada do Sossego. O choque com a realidade é inevitável.

O realismo maravilhoso também se encontra quando tentam cavar os buracos para fugir dos capadócijs, o narrador e outro personagem tentam cavar, mas o cavalo balão os impede: “já de cócoras e furando a terra com as mãozinhas. Ajoelhamos ao lado dele e começamos a furar também, mas o trabalho não rendia porque o Balão escolheu brincar, dava cabeçadas”. Observamos um pouco do universo do realismo maravilhoso, pois a

criança com as mãos vai furando a terra a fim de esconder o cavalo dos inimigos. Porém quando consegue fazer o buraco não encontra mais balão e vai em busca deste.

Depois de tantas procuras e não o encontrando, o garoto narrador tropeça e cai dentro de um buraco. Aquilo que era um sonho de encontro do cavalo passa a ser um pesadelo, pois ao cair um capadócio o segura impedindo-o de sair.

O conto “A invernada do sossego” simboliza a presença do realismo maravilhoso sobre a intervenção de seres sobrenaturais. Mais uma vez o sonho surge como elemento compensador de fuga e refúgio diante da morte do cavalo. Ao contrário do conto “Os cavalinhos...”, não se há interesse de preservar a invernada na memória da personagem, haja vista, o sonho termina sendo um pesadelo.

A presença dos seres sobrenaturais acontecem quando surgem os Capadócius, esses que causam brigas e matam cavalos: “ – E não sai briga? perguntei. - Com gente daqui, não. Quem briga são os Capadócius, que aparecem de repente armados de garrucha e fazem um estrago medonho. – Eles não gostam de cavalo? – Perguntou Benício. Gostam muito, mas é pra matar. (VEIGA, 1959, p.92). Por esse motivo na invernada a criança narradora precisa esconder o cavalo Balão. Se em “A invernada...” um pesadelo leva o menino a acordar, em ‘Roupa no Coradouro’ a morte da mãe acontece na realidade e é fruto de uma brincadeira causada pelo menino narrador, conforme refletiremos brevemente, apenas à título de exemplo¹⁰.

Esse conto narra a vida de uma criança que na ausência do pai precisa cuidar da mãe e assumir as responsabilidades da casa. Devido a uma imprudência causada pela imaturidade do narrador personagem, sua mãe acaba vindo a óbito. Esse erro leva a criança ao sofrimento da culpa.

A narrativa inicia com a criança ajudando o pai a levar cargas que serviriam para mascatear pelo sertão. Enquanto o narrador descreve essa tarefa, o pai do garoto vai dando as ordens ao filho: obedecer a mãe, tomar cuidado ao partir a lenha, não demorar na rua. O narrador ouve e admite não sentir tristeza pela ausência do pai, ao contrário, o que sente é a expectativa de descobrir como vai ser a vida dele sem o pai para fiscalizá-lo. Esse fato é verídico, a tal ponto, que o garoto afirma que espera que o pai chegue à noite, pois assim daria tempo de brincar na rua.

¹⁰ Resolvemos citar esse conto, mesmo que em sua superficialidade, para apontar que no livro “Os cavalinhos de Platiplanto” o tema morte ou perda não acontece apenas a animais mas também aos seres humanos, conforme será visto. Por conta de uma brincadeira, uma irresponsabilidade, o menino prejudica a saúde da mãe que no término do conto morrerá. Nesse conto não há a presença do realismo maravilhoso.

As primeiras tarefas dadas pela mãe logo são desobedecidas pelo filho que alega ficar brincando na rua: “Quando eu chegava em casa à noite, cansado de lutar ou simplesmente ficar sentado no patamar da igreja ouvindo histórias, encontrava a porta encostada, com uma pedra escorando” (VEIGA, 1959, p. 97). Nesse trecho é observado como a própria criança admite não estar interessada em obedecer às instruções feitas pelo pai. Com a chegada do circo, as tarefas de casa do garoto narrador foram se tornando cada vez menos obedecidas, pois o personagem trabalhava na divulgação do circo a fim de ganhar ingressos para os espetáculos.

A mãe do narrador adoece e pede a ele que compre remédios, entretanto o garoto deixa-se envolver por uma brincadeira de pião e esquece-se do compromisso, fazendo-o chegar atrasado em casa. Por sorte, a personagem D. Ana encontra-se já na residência ajudando a mãe. D. Ana dá uma bronca no narrador, que o deixa irritado. Inconformado com atitude da senhora, o garoto decide subir em uma mangueira e, de lá, observar o cotidiano de vizinhos e também refletir sobre a vida. Com isso chega à conclusão de que é necessário ver a mãe novamente, pois a havia deixado sozinha.

Ao chegar no quarto percebe-se que a mãe queima de febre e então decide procurar novamente D. Ana. Essa, por sua vez, pede ao narrador que chame o médico, Dr. Vergílio, urgentemente. E mais uma vez, o garoto narrador não se preocupa com a saúde da mãe,

Se eu não tivesse parado na porta da venda para ver o mico comer amendoim eu teria alcançado o Dr. Vergílio ainda em casa. Tinha muita gente em volta olhando e rindo, eu quis ver também, o dono jogava um amendoim o mico pegava, descascava e comia e punha as cascas na cabeça e ficava balançando o corpo como se dançasse. Enquanto eu estava rindo como todo mundo alguém tirou o meu boné e jogou para o mico. Primeiro ele examinou o boné de todo o jeito, virou do avesso, esfregou no corpo como se fosse sabão, depois botou na cabeça com o bico para trás. Eu quis tomar o boné, mas o mico não deixava, eu esticava a mão ele gritava e ameaçava morder, e isso foi o que o povo achava mais engraçado, só eu que não ria, eu queria meu boné para chamar o Dr Vergílio, minha mãe estava doente e não podia esperar, comecei a chorar e as risadas não paravam, apanhei uma pedra pra jogar no mico muitas mãos me seguraram, o dono do mico apanhou o boné e jogou para mim (VEIGA, 1959, p.101)

É possível observar como, em uma cena, Veiga é capaz de levar a personagem a uma transição da ingenuidade a maturidade. Vejamos, por primeiro, a curiosidade de verificar o que estava acontecendo em determinado local que levava as pessoas a se reunirem: um mico que come amendoim. De repente, alguém tira o boné do personagem narrador e joga para o mico que faz travessuras. São feitas diversas tentativas de obter o boné de volta, todas sem sucesso. Após essas tentativas, o narrador atinge a fase da maturidade quando começa a chorar e lembrar-se que a mãe está doente. Quando isso

acontece, o dono do mico devolve o boné. O personagem lembra da enfermidade da mãe quando a diversão acaba e o narrador atribui ao mico a culpa de não ter encontrado o médico em casa.

Quando chega em casa e informa a D. Ana a ausência do médico, a senhora se desespera e pede ao garoto retornar à farmácia, pois o médico já poderia ter chegado. Sem resultados positivos ao voltar o garoto observa que algo diferente acontecia em sua casa: “Aos poucos a casa foi enchendo de gente, mulheres mais, umas com filhos pequenos, outras com meninos já grandinhos que ficavam me amolando para brincar”.

No outro dia, tarde da noite, o médico chega, examina a enferma, recomenda remédios e pede para que avise o marido, entretanto as pessoas não sabiam onde estava o esposo, pois havia saído para tentar a vida de mascate.

Após essa cena de tristeza, o narrador vivencia outras: como a chegada do padre com o livro de orações, que o faz sair do quarto. O garoto sai do quarto e começa a chorar e só para quando percebe que todas as pessoas estavam chorando. Dona Ana consola-o, até leva-lo a dormir. Quando amanhece, recebe a visita do pai e ambos vão ver a mãe doente:

Quando acordei eu estava sozinho na rede, meu pai ajoelhado na minha frente, com as mãos nos meus joelhos. Abracei o pescoço dele, ele levantou abraçado comigo e ficamos os dois chorando. Depois ele me soltou no chão e disse que devíamos ir ao quarto despedir de mamãe e pedir perdão a ela. Ela estava com os cabelos soltos no travesseiro, e tão corada e bonita que pensei que não estava mais doente e que ia se levantar quando nos visse; mas chegamos bem perto da cama e parece que não nos viu porque continuou alisando a bainha do lençol e falando palavras que não entendi. Chamei-a duas vezes e ela nem me olhou, e quando segurei a mão dela para beijar ela disse: - Não, não! Chamem meu filho! Coitado do meu filho, vai ficar sozinho... (VEIGA, 1959, p.104).

Nessa triste cena é possível observar como foi difícil para o filho perceber que a mãe não o reconhece mais como tal. Nela encontramos um momento forte em que o garoto começa a lidar com a morte de alguém que ama, tenta pedir o perdão, mas não é perdoado porque a mãe não o identifica como filho.

Assim como no conto anterior, não encontramos traços de comportamento de paralisia do personagem em relação ao tempo. Em linhas gerais, os personagens nesse conto não estavam paralisados diante das adversidades, conforme propõe o romance de urbanização.

Em relação ao conto “A invernada...”, sobre os capadócios que invadem o sonho do narrador, eles causam o espanto no personagem. No conto: “Onde andam os Didangos?”, a criança quando sonha tem acesso aos didangos que andam pela fazenda a

noite. Destacamos que assim com “ Os cavalinhos...” com os bichos fera, e em “A invernada...” com os capadócius, representam seres estranhos.

3.3. Onde andam os didangos?

O segundo livro de contos de Veiga *A estranha máquina extraviada* (1968), composto pelos seguintes contos: “Acidente em Sumaúma”, “Domingo de festa”, “A viagem de dez léguas”, “Uma pedrinha na ponte”, “Diálogo da relativa grandeza”, “Onde andam os didangos?”, “Os noivos”, “O lago de Mestrevinte”, “Os cascamorros”, “O galo impertinente”, “O cachorro canibal”, “A máquina extraviada”, “Tarde de sábado, manhã de domingo” e “Na estrada do amanhece”. São belas histórias que traduzem reflexões sobre o enfrentamento de adversidades. Dentre essas narrativas, pertencente a esse livro, escolhemos o conto: “Onde andam os didangos?” tendo em vista a história ser mais adequada às propostas desse trabalho.

Em um rancho surge uma amizade entre o filho do fazendeiro e um indígena, Venâncio. Esse último é explorado pelo pai do garoto narrador, até o dia em que um senhor resolve buscar o indígena para sua propriedade. Então, o garoto em meio a situação de apreensão do amigo Venâncio decide invocar os didangos para que impedissem tal ato.

Essa narrativa que escolhemos dialoga com a proposta que buscamos discorrer nesse trabalho, haja vista, que nos contos em que os narradores infantis são personagens não consegue-se estabelecer a fronteira entre o real e o imaginário. Isso já é possível ser observado no início do conto:

A noite era feia perigosa no rancho, muitos bichos lá fora, alguns conhecidos, outros inventados, deduzidos dos barulhos que vinham da mata; mas encostado no corpo sadio da mãe ele não tinha medo de nada, os bichos ficavam mansos, distantes, incapazes de fazer o mal. Mas não deixavam de existir. (VEIGA, 1968, p.45)

O que torna o rancho perigoso na visão do narrador é a presença dos bichos que ficam lá fora, que alguns são conhecidos e outros inventados. Saber que entre os bichos alguns são inventados, mostra-nos a representação da imaginação, que é por sua vez, enaltecida pela dedução do barulho que vem da mata. Assim sendo, a mata, próxima ao rancho é a força motriz que a imaginação gerar interpretações. É importante destacar ainda nesse fragmento que não existem fronteiras entre o que real e fantasia. O garoto não sabe distinguir. Outro aspecto interessante desse excerto é aquilo que o narrador

caracteriza como o “colo sadio da mãe” que em outras palavras, referem-se a resolução dos problemas.

Agora, passemos a refletir sobre esse animal chamado didango

Era um bicho sem pés nem cabeça, só um corpo comprido em forma de canudo grosso e mole, as vezes liso, as vezes cabeludo (essa parte ainda não esclarecida), largo nas pontas, fino no meio. As pontas eram os pés e também as bocas, o bicho andava firmando uma ponta no chão, levantando a outra, esticando o corpo e jogando a ponta levantada para diante, depois buscava para a frente a ponta que tinha ficado para trás, isso depressa, sem parar nem perder tempo. Ele custou para achar um nome para esse bicho, acabou chamando de didango. Sendo o bicho mais esquisito de toda a mata, e vai ver que de todo o mundo, o didango tinha que ser também o bicho mais perigoso. (VEIGA, 1968, p. 45).

Importante destacar como o narrador assume a perspectiva infantil e descreve com detalhes os didangos, além de reforçar que em sonhos os animais pareciam bem visíveis. Assim como os capadócios, os didangos são muito perigosos. O que precisamos compreender é que o susto, o perigo e a tensão estão relacionadas à possibilidade de morte que, conforme destaca Myazaki (1988), é assunto que se destaca na literatura de Veiga. Nesse conto não há o realismo maravilhoso, pois o personagem não se encontra com a maravilha. Entretanto temos o sobrenatural.

Um dia o menino estava dentro de casa e passa a perceber que esta está sendo observado e então resolve chorar. A mãe vem ao seu socorro e então ouvi do filho que viu um índio. A mãe não acredita inicialmente. Passa-se um tempo, o pai vem da roça e após os desabafos da mulher e do filho decidi verificar o que estava sendo relatado e conclui: no rancho tem um índio.

Esse índio é Venâncio, magro, aproximadamente catorze anos e está muito assustado e com fome, A mãe do menino serve comida ao indígena e observa que há um ferimento grave no pé do esfomeado garoto. A família resolve que o intruso merece que o seu pé seja tratado, curado.

Com o passar do tempo forma-se uma sólida amizade entre Venâncio e a família que o acolhe. O indígena passa a ser funcionário e amigo do menino. Vejamos:

Além de ajudar na roça Venâncio estava sempre inventando novidades para fazer, principalmente brinquedos para o menino. Fez uma tropa de cavalinhos de pau lavrados a canivete, com fiapos de penas de galinha para imitar rabo de crina, escolhendo madeiras diferentes para todos não saírem de uma só cor só; fez uma gangorra para ele e o menino brincarem aos domingos, com uma grande encaixada numa ponta para compensar a diferença de pesa [...] (VEIGA, 1968, p.49).

Essa amizade é destruída quando surge um homem em busca de Venâncio.

Devido ao seu caráter de perigoso/ruim, os didangos são evocados no término do conto pela criança personagem com o intuito de resolver o problema que surgiu na família. Após levarem o amigo Venâncio, que é indígena e funcionário da família, o narrador afirma: “Venâncio levado no laço, e os grilos cantando no mato, e a água correndo na grotta, e os vagalumes traçando na noite, tudo como antes, e tão diferente... E os didangos, onde estavam que não tinham vindo?” (VEIGA, 1968, p.51).

Ao contrário do término do conto “Os cavalinhos...”, o personagem de “Onde andam...” deseja que os didangos venham a realidade a fim de que ele vingue o homem que leva Venâncio para fora da fazenda. Enquanto isso o reino de Platiplanto é maravilhoso e o narrador criança deseja preservar esse ambiente e não o usa com o intuito de vingar qualquer adversidade.

O teórico Gregório Dantas (2002) defende que a criança personagem não tem consciência daquilo que é real ou imaginado, não sabe distinguir. Vejamos: “O menino, embora tenha noção de duas regiões diversas, a diurna, familiar e segura, e a noturna, em que monstros existem, não faz entre elas a distinção essencial, separar a realidade da fantasia. (DANTAS, 2002, p. 72). E podemos acrescentar que a criança narradora de “Os cavalinhos...” também não sabe fazer essa separação. Outro conto de relevância é o conto: “A ilha dos gatos pingados”

Da violência ao refúgio. Do refúgio ao realismo maravilhoso. “A ilha...” é o conto de José J. Veiga que tece a relação da violência física infantil como instrumento para ter acesso ao realismo maravilhoso. Nos contos anteriores não havíamos comentado sobre a motivação para a busca do maravilhoso ser a violência. Tínhamos fatores negativos, a perda de um presente, como em “Os cavalinhos...”, ou a morte de um cavalo que resulta após a experiência da maravilha em pesadelo; porém será em “A ilha...” que o personagem Cedil sofrerá sobre o poder de seu cunhado Zoaldo, de modo que esse primeiro viva em espaço maravilhoso que é a ilha.

O início do conto já nos traz um questionamento sobre esse personagem que o narrador insiste em relembrar:

Já sei o que vou fazer. Se Cedil não voltar até o fim do ano, vou me embora para o sitio de minha avó. Lá eu vou ter uma bezerra pra tirar cria, um cavalinho pra montar e muitas coisas pra fazer o dia inteiro. É melhor do que ficar aqui que nem bobo, pensando toda a vida na ilha, nos brinquedos que a gente brincava, nas coisas que Cedil e Tenisão diziam, e até nos sustos que passávamos como no dia que a jangada quase afundou com nós três. (VEIGA, 1959, p.1)

Esse excerto aponta-nos um pouco das características desse narrador que se preocupa com Cedil. O narrador espera por Cedil e pensa nos momentos vividos na ilha. O primeiro parágrafo abre-nos um leque de questões sobre aquele que lê. De início temos o narrador dizendo: “Já sei o que vou fazer”. Isso remete-nos a pensar que ele estava em dúvida. Podemos traçar um diálogo entre essa fase da dúvida dele com o romance de urbanização e afirmar que aquele que narra estava paralisado, diante de uma situação e em meio a sua inércia, rompe com sua inércia, ou seja, sua paralisia. E a sua decisão acentua-se em uma condição: “Se Cedil não voltar até o fim do ano”. O leitor não tem acesso a esse personagem, o que se sabe é que ele é a motivação para que o narrador não viaje para a casa da avó. Em linhas gerais, pode-se pressupor que ele é muito importante.

Outro ponto importante é perceber o sentimento de paralisia enfrentado que faz com que o narrador se compare a um bobo, isso nos faz refletir que ele está tomando consciência de sua inércia e se preparando para romper com ela. Ou seja, esse excerto apresenta o início de um processo de ruptura.

Cedil é para o narrador alguém de muita importância assim como a ilha, razões de se passar a maior parte do tempo pensando. Ao longo do texto o leitor vai percebendo que Cedil, Tenisão, Camilinho e o narrador são amigos e que apenas Cedil sofre violência física e quem a pratica sobre o menino é Zoaldo, namorado de Milila, que é irmã de Cedil. Para fazer com que o amigo deixe de sofrer violência física, os amigos, exceto Camilinho, vão para ilha, a fim de se refugiarem, brincarem e penetrar no universo do realismo maravilhoso.

O texto apresenta um laço de amizade muito próximo entre o narrador, que não sabemos o nome, Tenisão e Cedil. É possível perceber que as dores sofridas pelo irmão de Milila são sentidas por esses dois primeiros. Camilinho é apontado no texto como chorão, inocente e também como suspeito, no término do conto, conforme veremos mais adiante. Tenisão é considerado amigo de confiança e bate em Camilinho. Porém esse sofre violência física do amigo, mas não é convidado para vivenciar a maravilha na ilha.

O narrador descreve-nos que A ilha dos gatos pingados surge após verificarem o sofrimento de Cedil, vejamos:

A ideia de brincar na ilha começou um dia que Cedil andou fugido de casa por causa do namorado da irmã. Cedil sofria muito, todo rapaz que namorava Milila achava de mandar nele, ele nem podia brincar direito, vivia vigiado. Quando Milila começou a namorar Zoaldo a vida de Cedil piorou. Zoaldo era muito bruto, só falava gritando. (...) Nos primeiros dias do namoro Zoaldo deu uma surra em Cedil por uma malcriação que ele fez para Milila. (VEIGA, 1959, p.3)

Nesse excerto temos a razão do surgimento da ilha. Cedil chega foragido de casa devido os sofrimentos causados pelo cunhado, Zoaldo. Portanto, ele decide fugir. Inicialmente podemos apreender a falta de diálogo da família, a desobediência aos direitos da criança e negligência da irmã frente aos sofrimentos. Esse cenário vivenciado pela criança personagem faz com que surja a necessidade de refúgio. Vemos que o diálogo familiar não existe e as únicas pessoas que a compreendem são os amigos.

Zoaldo, agressor de Cedil, é descrito como uma péssima pessoa na sociedade, causador de brigas e desordens. Em meio a esse cenário, o leitor pode questionar-se “e a mãe da criança agredida?” “E o pai?” “Que papéis ocupam nessa narrativa?”. Cedil não tem pai e não há no texto uma especificidade de não o ter. Entretanto, a mãe ocupa um papel passivo no texto. Zoaldo bate em Cedil e a mãe não reage às agressões, conforme podemos ler: “Aí Cedil contou com muita tristeza que a mãe dele estava na cozinha moendo café quando ouviu a zoeira; veio ver, ficou olhando e não fez nada, só dizia meu filho, meu filho, coitadinho do meu filho” (p.4). Podemos compreender que Zoaldo ocupa o papel do pai/padrasto de Cedil, pois a mãe não reage às atitudes do namorado de Milila.

Observamos nesse fragmento que Cedil “conta com muita tristeza”, isso nos remete que o menino esperava da mãe outra ação que não fosse apenas ficar olhando e dizendo “meu filho, meu filho, coitadinho do meu filho”. A inércia da mãe acarreta em uma maior decepção para o garoto que sofre agressão. Esse fragmento também nos mostra que a mãe, da mesma forma, sofre no poder de Zoaldo.

Resgatando para nossa análise o romance de urbanização, é possível compreender que a mãe está paralisada diante dos acontecimentos. Zoaldo ocupa o papel de chefe da família e a mãe de Milila e Cedil não sabe como resolver esse problema. Em outros momentos do texto o narrador volta a reforçar esse sentimento de impotência. Depois que Cedil ficou encarregado de buscar o cavalo do cunhado no pasto e lá verificou que o cavalo havia sumido com uma égua que pertence a um forasteiro, Cedil leva uma surra do namorado de Milila e a mãe dele “(...) correu para o quarto, fechou a porta e ficou rezando tão alto que de fora se ouvia”. (p.5).

O desespero de Cedil é tão imenso que o garoto pensa em fugir em caminhão com destino a outra região ou suicidar-se, afogando-se. Relatando esses desejos ao narrador chega Tenisão, que os escuta e decide então levar o amigo sofredor à ilha, pois naquele lugar haveria refúgio lugar onde ninguém ia, “(...) pois o mato era fechado na beira da água, mas varando o mato o resto era limpo, dava muito cará e sangue de Cristo” (p.6).

Então os amigos passam a habitar a ilha. E assim eles não têm mais interesse de almoçar e quando almoçam fazem rapidamente, pois estão com o objetivo de logo irem à ilha a fim de brincar. Nessa ilha encontramos o espaço do realismo maravilhoso, pois nela está contida a maravilha que é capaz de converter sentimentos de sofrimento, ódio, rancor e suicídio e levar a paz por meio do encantamento, conforme vemos: “Eu gostava bem da ilha, mas acho que gostava mais era por causa do Cedil. Ele tinha deixado de falar em afogar ou fugir, decerto porque Zoaldo estava viajando ajudando seu Zaco no serviço de guarda-fio” (VEIGA, 1958, p.9).

Observamos que o narrador traz o realismo maravilhoso por meio da experiência de ver que Cedil deixou de pensar na própria morte ou de fugir. É necessário relembrar Chiampi para compreender que a maravilha está no ver através. O espaço físico da ilha representa esse ver através que leva o sujeito ao encantamento que por sua vez produz a mudança de estado mental. Por mais que o narrador levante a hipótese de que Cedil deixou de pensar em suicídio devido à ausência de Zoaldo, a nosso ver, o mais importante é que o personagem sofredor não deixou paralisar durante a ausência do cunhado.

Aquela realidade vivenciada na ilha leva o personagem ao extraordinário que lhe é capaz de mudar-lhe de rumo diante da vida. Destacamos que nessa ilha não há nenhum poder sobrenatural a algum ser, portanto esse realismo maravilhoso pertence a primeira acepção, de acordo com Chiampi (1980).

Outro ponto que queremos destacar é sobre o nome que se dá ao ambiente físico ‘gatos pingados’. Por ser um ambiente singular e tão importante para aqueles que ali vivem, que é necessário que o nome da ilha seja atribuído com base em um animal raro. No universo infantil das personagens o gato pingado de ouro, já visto por Tenisão, possui o caráter raro, extraordinário e belo, haja vista, ele é o “bichinho mais bonito do mundo inteiro”. Observemos os adjetivos utilizados para se referir ao animal. Tais adjetivos consagram o animal como o mais belo entre todos e em seguida temos a dificuldade de encontra-lo devido a sua extraordinariedade. A ilha recebe tal nome devido a maravilha de tê-lo. “De longe ela parecia mais bonita, mais importante” (p.8). Atentemo-nos para a maravilha atribuída a essa ilha, que faz com que os personagens se encantem por ela ao observá-la e ao habitá-la; porém, esse espaço maravilhoso é destruído:

Quando vimos o fumaceiro corremos lá eu e Cedil, Tenisão ainda não podia. Estava tudo espondongado, a casa, a usina, os postes arrancados, o monjolinho revirado. Cedil chorava de soluço, corria pra cima e pra baixo mostrando os estragos, chamando a ruindade. Eu quase chorei também só de ver a tristeza dele. Para nós a ilha era só brinquedo, para ele consolo. (VEIGA, 1958, p.9)

O que nos chama a atenção é o choro de Cedil. Esse choro mostra o fim da maravilha, a destruição da ilha, marca o retorno do sofrimento. Para o narrador e Tenisão a ilha é espaço de brincadeiras, mas para o irmão de Milila é o encontro da maravilha para qual o personagem ver através de um espaço físico o encantamento capaz de dar um ânimo a sua vida sofrida.

Em comparação aos outros a qual analisamos apenas em “A ilha...” o choro representa o fim da experiência do realismo maravilhoso. “Os cavalinhos...” o fim da experiência marca uma impressão positiva sobre o que foi vivenciado, algo que o garoto narrador pretende guardar aquele ambiente; já em “A invernada...” o fim do pesadelo é o narrador acordar e assim ter o alívio. Não há violência física em nenhum dos contos.

Tendo o sonho como refúgio e ao mesmo tempo espaço para a entrada do realismo maravilhoso, nos três contos a maravilha consola os personagens perante à adversidade, apenas no último conto o fim da maravilha traz o sofrimento. Conforme vemos que a ilha é destruída, um dos suspeitos mencionados anteriormente é Camilinho. Vejamos:

Quando voltamos, acho que um mês depois, todo mundo falava em Cedil – tinha fugido de madrugada ninguém sabia para onde. Deixou o canivete corneta pra mim, sabia que ia gostar de possuir. Eu sei que ele quis me agradar, mas foi porque eu passava o dia inteiro pensando nele. Mamãe ralhava, dizia que era melhor eu ir tratando de esquecer. Ouvindo todo dia sempre a mesma coisa eu ficava mais triste ainda. Qual era a vantagem de esquecer? Pois eu até tinha medo de acordar um dia e perceber que eu tinha esquecido Cedil completamente, ele tão menino e já sofrendo longe no mundo. Eu acho que de certas coisas que a gente não deve esquecer, é como uma obrigação. Se depender de mim, eu nunca hei de esquecer a ilha dos Gatos pingados. (VEIGA, 1959, p.9)

Conforme vemos, lembrar-se da ilha é uma obrigação. Ela é o lugar de encontro com a maravilha e também de lembrança do amigo que fugiu após a destruição da ilha. Cedil foge porque compreende que o sofrimento em casa sob o poder de Zoaldo é imenso e o encontro com a maravilha é capaz de produzir um novo olhar para a vida.

Podemos destacar em relação a esse conto que o leitor percebe que a experiência do maravilhoso se dá por meio do narrador que a descreve. O realismo maravilhoso é traduzido pelo amigo de Cedil. É ele que nos conta a mudança de estado que a ilha causou no cunhado de Zoaldo. Queremos chamar a atenção para o fato de que, quando isso acontece, temos a percepção consciência de acordo com o pensamento de Todorov (1992).

Sobre isso, explica Todorov que: “É uma relação relativamente estática, no sentido de que não implica relações particulares, mas antes uma posição; uma posição do mundo de referência a uma interação com ele” (TODOROV, 1992, p. 128). Isso é evidente porque o narrador descreve a ilha como um brinquedo, mas para Cedil ela era um consolo. E é por meio da percepção de consciência daquele que narra que descobrimos no choro de Cedil e na sua mudança de estado mental, o encantamento, o extraordinário que consta na substância do realismo maravilhoso.

Um outro exemplo dessa percepção de consciência é o conto “Floresta em sua casa” de Maria Judite Carvalho. Nesse conto vemos que após uma família comprar um quadro de um pintor famoso, o encontro pela maravilha pintada no quadro é transmitido pela perspectiva de crianças. As crianças, filhos do casal, que narram a maravilha, com o insólito. De acordo com Todorov: “A visão pura e simples descobre-nos um mundo plano, sem mistérios. A visão indireta é a única via para o maravilhoso” (TODOROV, 1992, p. 128). E é por meio de uma visão indireta traduzida pelo olhar infantil que analisamos esses contos.

Conforme já discutimos em outros momentos, a primeira concepção de realismo maravilhoso a qual o obtém por meio do encontro da maravilha. E isso se alcança por meio de um olhar com intensidade, que é capaz de escapar ao curso ordinário das coisas e do humano. Por isso, em meio aos contos que analisamos procuramos mostrar aspectos da interação com a maravilha.

Nesses contos, percebemos e reconhecemos como as leis físicas exorbitam a ordem humana. Expliquemos melhor. Como um sonho é capaz de fazer com que haja a não contradição com o real após ter sonhado. Isso acontece porque o sonho deixa de ser uma condição de descanso natural do ser humano e passa a herdar conotações sobrenaturais, de encontro com a maravilha, de modo que sonhar permite ao personagem o acesso à maravilha quantas vezes ele desejar. Foi o que mostramos nos dois primeiros contos, em que “Os cavalinhos..” o personagem deseja guardar aquele espaço em sua imaginação e retornar a ele, nem que fosse em pensamento. No conto “A invernoada...” o personagem afirma que é possível chegar a esse maravilhoso sempre que não tiver pressa.

O menino narrador de “Os cavalinhos...” sonha e isso é visível para o leitor; quando o narrador acorda ele não consegue se fixar no término do realismo maravilhoso, em outras palavras, não compreende que acabou o sonho, as realidades de causa e efeito são inexistentes, por isso ele quer preservar aquele mundo maravilhoso para que possa voltar sempre que desejar.

Nosso trabalho caminhará nesse momento para a segunda concepção de realismo maravilhoso, pautada por Irlemar Chiampi (1980). Nas primeiras análises, trabalhamos superficialmente essa segunda aceção e classificamos os contos sem muito explicar, agora meditaremos um pouco mais dessa significação. É válido que a nossa intenção desde o início é dedicarmos nossos olhares à primeira concepção. Portanto, as reflexões que serão apresentadas nessa última parte do capítulo serão mais breves e superficiais. Nosso intuito é mostrar como o realismo maravilhoso dialoga com o sobrenatural de maneiras diferentes daquela exposta na literatura fantástica.

Sobre o realismo maravilhoso Chiampi afirma:

Em sua segunda aceção, o maravilhoso difere radicalmente do humano: é tudo o que é produzido pela intervenção dos seres sobrenaturais. Aqui já não se trata da ordem de afastamento, da ordem normal mas da própria natureza dos fatos e dos objetos. Pertencem a outra esfera (não humana, não natural) e não têm explicação racional. (CHIAMPI, 1980, p.48)

Para entendermos essa segunda concepção, é necessário recorrermos a literatura fantástica explicada no capítulo 1. Se na primeira concepção havia a essência humana, na segunda, a diferença é radical: tudo o que difere do humano. Conforme observamos o maravilhoso está associado a interferência de seres sobrenaturais. Porém, precisamos compreender que ação do sobrenatural no realismo maravilhoso é diferente da ação na literatura fantástica.

O sobrenatural nessa última exige o medo, como elemento norteador:

O ponto chave para a definição do fantástico é dado pelo princípio psicológico que lhe garante a percepção do estético: a fantasticidade é, fundamentalmente, um modo de produzir no leitor uma inquietação física (medo e variantes), através de uma inquietação intelectual (dúvida). (CHIAMPI, 1980, 53)

A insegurança provoca o medo e a inquietação é o elemento que faz com que o personagem leitor seja confrontado com uma situação capaz de leva-lo a hesitação entre o natural e o sobrenatural, entre o racional e o irracional. Medo fruto do desconhecido, do imaginário e da falta de certeza.

Podemos afirmar da mesma forma em “ O capitão Mendonça”. O término do conto reflete o sentimento de inquietação da possibilidade do sonho do personagem se realizar após a saída do teatro onde aconteceu o sonho. Possibilidades que fazem com que o leitor seja ameaçado pelo sobrenatural e surja um “pode vir a ser” conforme destaca Chiampi (1980).

Chiampi ainda afirma que o medo é o fruto de uma “outridade”, “O medo aos monstros, fantasmas e demônios; o pressentimento de que os personagens, objetos e situações pertencem à “outra” ordem; a problematização do nosso real pelas ameaças da “outridade” são privilegiadas (...) no discurso fantástico” (CHIAMPI, 1980, 55, destaque do autor). Essa outridade que faz com que o leitor personagem vacile entre uma explicação racional – é um sonho e ele está no teatro – e uma explicação irracional – vai acontecer tudo o que foi previsto no sonho. Essa movimentação entre o racional e o irracional, natural/sobrenatural movimenta o discurso fantástico traz como consequência do medo a poética da incerteza.

Não existe no realismo maravilhoso a concepção do medo, pois ele é neutralizado no discurso em virtude da não hesitação. Os personagens ao se depararem com a maravilha – sobrenatural – não questionam se tal fato é real ou irreal. O contato com aquilo que é extraordinário, exuberante, sobrenatural provoca no leitor o encantamento que o insere em ambiente de coletividade.

É o que acontece nos contos de Veiga que analisamos, como por exemplo, “A ilha..” estar na ilha é compartilhar de um sentimento coletivo de beleza e profundidade e maravilha que somente as pessoas que ali habitam são capazes de vivenciar. Em “Os cavalinhos...” e “A invernada...” acontece que apreciar o reino de Platiplanto ou A Invernada do Sossego produz um sentimento de maravilha partilhada que não apenas os narradores vivem, como também o público que os acompanham no universo onírico.

Dessa forma, com base na segunda acepção em relação aos dois primeiros contos, podemos compreender e ler o sonho como um elemento sobrenatural que pertence a outra esfera e está afastado de sua natureza: descanso. A ilha construída pelos meninos do conto que lhe dá o título corresponde ao elemento sobrenatural, pois ela deixa de ser espaço brincadeira e passa a ser um espaço extraordinário que se encontra o consolo e a substituição do ambiente familiar.

Queremos destacar, por fim, que esses ambientes de afastamento da natureza de suas coisas recebe o sobrenatural como constituinte; é preciso atentar-se para o fato de que esse sobrenatural não causa medo, inquietação ou dúvida. Os personagens/leitores ao interagirem com ele encontram a renovação de suas forças para darem continuidade à vida e para resolverem seus problemas pessoais. Nessa segunda acepção, o realismo maravilhoso conduz o indivíduo à confiança e aceitação dos fatos, sem questionamentos.

Conforme já citamos, a insegurança provoca o medo. Agora refletiremos uma característica da literatura do realismo maravilhoso que difere em grande medida da

literatura fantástica, que é a não presença do medo. Se não existe medo, não existe a poética da incerteza, segundo Chiampi. Vejamos:

Ao contrário da “poética da incerteza”, calculada para obter o estranhamento do leitor, o realismo maravilhoso desajola qualquer efeito emotivo de calafrio, medo ou terror sobre o evento insólito. No seu lugar coloca o encantamento como um efeito discursivo pertinente à interpretação não antitética dos componentes diegéticos. O insólito em óptica racional, deixa de ser “outro lado”, o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é (está) (n) a realidade (CHIAMPI, 1980, p.59)

Ou seja, os personagens deparam-se com o insólito, extraordinário, belo, admirável e não apresentam sentimentos de dúvida, medo ou terror. Isso se deve porque o sobrenatural está na realidade e é aceito como tal. E isso acontece devido o seu encantamento. O medo é substituído pelo encantamento de se olhar com intensidade o objeto.

Ao contemplar, olhar com intensidade um espetáculo, sejam terras distantes ou uma ilha criada pelos personagens, os sujeitos não se encontram diante de algo estranho, irreal, os personagens estão diante de um fenômeno que produz um encantamento e os leva à maravilha. Estão diante do maravilhoso.

Precisamos diferenciar, com base em Chiampi (1980), que o maravilhoso que estamos buscando é diferente do (s) maravilhoso (os) apontados no capítulo primeiro desse trabalho. O realismo maravilhoso não foge da realidade, enquanto no maravilhoso a noção de realidade é ausente, ou seja, tudo pode acontecer. Leiamos: “(...) na narrativa maravilhosa, ela é simplesmente ausente (realidade): tudo pode acontecer, sem que se justifique ou se remeta aos *realia*.. O realismo maravilhoso ao contrário não foge aos *realia* pela indeterminação espaço-temporal; tampouco explicita ou questiona a causalidade para eliminá-la (CHIAMPI, 1980, p.60). É por essa razão que no realismo maravilhoso, em relação aos contos estudados, não temos fragmentos em que gatos falam ou tapetes voam por diversos países. O realismo maravilhoso não foge do que é real, e quando o sobrenatural surge há em si um acréscimo de sentido e não uma fuga de significado perante o real.

Assim sendo, o sobrenatural não gera à incerta, ou o medo, também não propicia o surgimento do real; conforme afirmamos, o realismo maravilhoso em sua construção textual literária conduz o encantamento: “O leitor lê o prodígio, reconhecendo na regência da supracausalidade descontínua (o narrador não aprecia tal regência), a probabilidade de uma explicação transcendente, que se inscreve no bojo do real, a ordem da mitologia” (CHIAMPI, 1980, p. 63).

Por fim, queremos comentar que o termo maravilha e o encontro com a mesma tem um histórico. A palavra maravilha é relatada em textos desde o período do descobrimento e conquista da América. Nas narrativas epistolares já havia referências à maravilha. De acordo com Chiampi (1980), era comum o uso de expressões tais como: “não sei como contar”, “faltam-me palavras”... que na opinião da pesquisadora denotam o assombro natural diante do desconhecido, refletem também a falta de referência para o que observavam.

Chamamos a atenção para esse aspecto espetacular que não pode ser descrito em muitas palavras, ou não se tem palavras para descrever. Isso é o contato com a maravilha. Ao se deparar com a maravilha, o extraordinário, o insólito o sujeito se vê encantado e se sente incapaz de traduzir em palavras aquilo que contempla. Vejamos: “A significação eufórica da América para o homem europeu, que vai desde o espetacular impacto do Descobrimento até pelo menos os fins do século XVIII, faz-se pela incorporação de mitos e lendas dos testemunhos narrados dos primeiros viajantes” (CHIAMPI, 1980, p.99). Com base nessa citação, a maravilha inaugura a América como um mundo ao contrário e livre das leis físicas.

Nos contos analisados, o termo “maravilha” não é citado, porém a contemplação, o olhar com intensidade, interage com um universo, seja ele onírico ou não, que é capaz de nos levar a interpretar que o estágio que o sujeito vivencia é a maravilha.

A mudança de estado mental, a perspectiva pela qual os fatos são narrados, o exagero nos detalhes, encantamento que é descrito, relato do sobrenatural leva-nos a afirmar que ali está o realismo maravilhoso. Em qualquer uma de suas acepções, a maravilha está na realidade. E assim, mediante a essas explicações encontramos o realismo maravilhosos nos contos analisados.

Os estudiosos Fabiana Carneiro e Alexander Silva, em relação a esse conto, comentam sobre o lugar da ilha, que os pesquisadores consideram relevante, não apenas por permitir a Cedil o consolo frente à violência, mas também por ser um local lúdico:

Espaço do lúdico e das leis criadas por crianças, uma nova sociedade floresce não mais de acordo com os ditames e regras do mundo adulto. Na ilha não há espaço para surras ou desmandos, muito embora prevaleçam algumas regras, como limpar a casa, organizar os brinquedos e buscar comida. (...) Na narrativa de Veiga, a ilha promove uma experiência relativizadora no sentido de oferecer a Cedil um lugar onde ele possa ser o que é- uma criança que, como tal, não aceita as normas do mundo adulto regido por horários e regras muitas vezes incompreensíveis e contraditórios. (CARNEIRO; SILVA, 2013)

Essa citação vem para reforçar que o conto “A ilha...” possui um caráter relativizador. Aquele espaço criado sob as leis das crianças amigas de Cedil representa para esse último o espaço da maravilha. E para melhor compreendermos a linguagem relativizadora dos contos de Veiga, passemos a refletir sobre o conto: “Diálogo de relativa grandeza”.

Se em “A ilha...” o personagem Cedil via na ilha o espaço que o levava ao encantamento, produzindo assim o efeito do realismo maravilhoso, em “Diálogo de relativa grandeza”, conto pertencente ao livro *A estranha máquina extraviada* de José J. Veiga, veremos que o personagem Doril assemelha-se a Cedil no que tange a capacidade de relativizar o sentido das coisas. Tendo as coisas já hierarquizadas, com seus respectivos significados, a criança nesse conto de “*A estranha máquina...*” modifica e agrega outros significados às coisas.

O conto “Diálogo de relativa grandeza” tem dois personagens, Doril e Diana, ambos são irmãos. Os irmãos mantêm um diálogo em que são questionadas e apresentadas novas significações às coisas pertencentes ao lugar em que moram. Essas novas significações refletem um processo de relativização, de modo que no ponto de vista infantil é dado um novo sentido. O que difere esse conto de “A ilha...” está no fato de que os personagens de “Diálogo...” não estão vivenciando qualquer situação de adversidade, violência física, verbal, abandono ou morte. Os irmãos relativizam as coisas com o intuito de nessas novas descobertas encontrar uma forma de brincar.

Já se inicia o conto “Diálogo...” com Doril examinando minuciosamente um louva-deus que está em suas mãos. Doril examina o animal detalhadamente e não percebe a chegada da irmã. Ambos têm um conflito inicial causado por erros gramaticais. Após tal fato, surgem inúmeras perguntas que cada personagem faz em relação ao mundo, local em que vivem, animais. Perguntas sem respostas. Depois disso, o irmão tenta mostrar a Diana que eles são bem pequenos iguais a insetos. E isso influencia a irmã, que pensa sobre o que fora dito pelo irmão. Nesse conto, temos vários elementos que correspondem à relativização; vejamos:

O mundo é muito pequeno. – Olhou em volta procurando uma ilustração. – Está vendo aquela jaca? Sabe o tamanho dela? – Sei sim. Regula como uma melancia. – Pronto. Não sabe. É do tamanho de cajá. Diana olhou a já jaca madura, em ponto de cair, qualquer dia caía. Ah, não pode Doril. Comparar jaca com cajá? – Mas é porque você não sabe que cajá não é cajá. – O que é então? – É bago de arroz. Diana olhou em volta aflita, procurando uma prova de que Doril estava errado. – E coqueiro o que é? – Coqueiro é pé de salsa. E eu? – Você é uma formiga de dois pés. – Se eu sou uma forma como é que eu pulo rego d’água? – Que rego d’água? – Esse nosso ai. Doril sacudiu a cabeça

sorrindo. – Aquilo não é rego d’água. É um risquinho no chão, da grossura de um fio de linha. – E... aquele morro lá longe? – Não é morro. Você pensa que é morro porque você é uma formiga. Aquilo é um montinho de terra que cabe num carrinho de mão. (VEIGA, 1968, p.43)

Conforme é citado no fragmento, a criança modifica elementos já hierarquizados para atribuir sentido, conforme desejar-se. Daí surgem novos sentidos para: jaca, cajá, riacho, morro... O que podemos concluir é que se a criança é capaz de estabelecer essa relativização, Cedil, personagem de “A ilha...” relativizou o sentido da ilha e atribuiu o caráter maravilhoso àquele ambiente. Enquanto que para o narrador a ilha é apenas um brinquedo, para Cedil ela foi relativizada e recebeu a maravilha.

Podemos também estabelecer outra leitura possível com base em Chiampi (1980). Se a ilha é o lugar da maravilha para Cedil, em “Diálogo...” o campo da fazenda em que habitam Doril e Diana pode ser lido como o lugar da maravilha, pois é nesse ambiente em que coisas extraordinárias acontecem. É no lugar em que vivem que jaca vira cajá, criança vira formiga, riacho torna-se linha.

É possível também compreender que a definição de gato pingado pode ser uma relativização do ponto de vista infantil. Pode-se ler que a criança atribui a um gato comum o caráter de pingado para assim estabelecer a sua extraordinariedade.

Por fim, após ser feita uma aposta entre os irmãos, encerra-se o conto relativizando as coisas:

Diana correu também, mais para não ficar sozinha do que para competir. Pularam uma bacia velha, simples tampa de cerveja emborcada no chão. Pularam o fio de linha que Diana tinha pensado que era rego d’água. Doril tropeçou num balde furado (isto é, um dedal com asa), subiu de um fôlego os dentes de um pente que servia de escada para a varanda e entrou no caixotinho de giz onde moravam. A mãe, uma formiguinha severa de pano amarrado na cabeça estava esperando na porta com uma simples colher e um vidro de xarope nas mãos, a colher uma simples casquinha de arroz. Doril abriu a boca, fechou os olhos e engoliu, o borrifo de xarope desceu queimando a garganta da formiga. (VEIGA, 1968, p.44)

Assim, compreendemos que o narrador dessa história usou do processo de relativização para encerrar o conto.

Outro ponto relevante e que nos ajudou nessa reflexão foi pensar que o sonho é fundamental para entrar no realismo maravilhoso. Assim diz, Dantas (2002), “Fugindo do cotidiano, eles embrenham-se em um insólito como o sonho de Platiplanto, a existência dos didangos na floresta (ao final do conto preferíveis aos perigos diurnos), ou a “Invernada do Sossego”, onde é possível reencontrar um amigo perdido, o cavalo de

estimação. (DANTAS, 2002, p. 74). As crianças personagens enfrentando adversidades penetram no maravilhoso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerações finais

Gosto de que todos os objetos e situações sejam visualizados por quem lê. Procuo dar o máximo de informações para que o leitor possa ver o objeto. E também olho muito para fixar a imagem dele e para tentar reproduzi-lo depois com palavras, de modo que o leitor o veja. (AZOUGUE, 2000, p.3)

Nas palavras finais desse trabalho é necessário retomamos a entrevista de Veiga. Por meio dessa citação, podemos mostrar a atenção que o escritor goiano dá ao *olhar* ao escrever seus contos. Olhar esse que o escritor se preocupa em traduzi-lo para que seja real para o seu leitor. O objeto, ou as situações a qual vivenciam os personagens precisam ser tecidas a gerar no leitor o efeito do encantamento. O leitor precisa ver objeto e se for necessário relativizar junto com a criança aquele objeto, transformar jaca em cajá, montanha em montinho de terra e nessa relativização, descobrir que em uma ilha está a maravilha, o extraordinário.

Com essas palavras de Veiga e ao som de um clarim, surge-se um Reino chamado Platiplanto. E nesse reino espetáculo de cavalinhos é apresentado ao leitor em uma riqueza de detalhes, cores que são capazes de fazer com que aquele aprecia não se canse. O reino de Platiplanto encanta aquele que lê e permite ao garoto narrador o segredo de poder retornar a esse lugar sempre por meio do sonho.

Ao longo de nosso trabalho foi possível constatar que o sonho é um espaço de resistência. Na medida que o personagem está infiltrado no universo onírico ele rompe as barreiras da paralisia e ensaia uma tomada de decisão com o propósito de romper com a realidade que a vivencia.

O trabalho *O realismo maravilhoso em José J. Veiga* mostrou-nos que diante da biografia de José J. Veiga é possível concluir que a representação que se faz de Veiga nos contos é de um escritor urbano e não de um indivíduo rural. Ou seja, temos um escritor urbano narrando sobre um espaço fictício rural.

No estudo que fizemos desse trabalho, mostramos que os personagens em Veiga têm o contato com a maravilha e com isso permanecem encantados. Entretanto, constatamos que Veiga rompe em parte com o realismo maravilhoso proposto por Irlemar Chiampi (1980). E a ruptura que o escritor goiano estabelece está no âmbito da descontinuidade entre causa e efeito.

Para o realismo maravilhoso proposto por Irlemar Chiampi (1980), existe uma descontinuidade entre causa e efeito, pois nesse fenômeno ambos são vistos como naturais. Para que os personagens dos contos analisados chegassem ao realismo maravilhoso, foi necessário que houvesse uma causa e, justamente essa, é a adversidade enfrentada, seja ela a morte, a perda de cavalo ou a violência física, de modo que o narrador vivencia esse problema e entra por causa dele no realismo maravilhoso. Além disso, é visível a adversidade para o leitor.

O que percebemos também em nossa análise é que a “maravilha” modifica a reação do personagem frente à adversidade, pois ela acarreta nesses sentimentos de compensação, conforto e consolo. Ademais, o personagem não tem consciência de que está sob efeito da maravilha.

Também constatamos que a “maravilha”, elemento fundamental do realismo maravilhoso, -primeira acepção- produz um *ver através* que atravessa e expande o ato de enxergar. O *ver através* em nossas análises, foi concluído que é amplo, pois não se restringe ao acréscimo de significados ao objeto, tais como belo, admirável, extraordinário, perfeito...

O *ver através* pelas nossas análises é a solução para os problemas enfrentados pela criança narradora personagem, ou apenas personagem como no caso do conto “Onde andam os Didangos”. Por meio das adversidades e do encontro com a maravilha, os personagens têm o encantamento que renova as suas forças para enfrentar a vida.

Em resumo, a adversidade vivida conduz o indivíduo ao realismo maravilhoso que, por meio do encontro com a maravilha, produz no sujeito um *ver através* que lhe dá a segurança para continuar. Não há apenas o encantamento, há também uma renovação individual não calcada no medo, hesitação, terror ou dúvida.

Isso é nítido nos três contos. Quando se encerra a experiência do realismo maravilhoso, os personagens sentem o desejo de continuar vivenciando aquele olhar perfeito. Por isso, nos dois primeiros contos os personagens podem voltar à experiência do maravilhoso por meio do sonho.

Mostramos também que alguns personagens da obra de Veiga dialogam com o sentimento de paralisia defendido pelo estudioso Fernando Gil (2001). Diante das adversidades, da mudança e do desconhecido, a reação é permanecer inerte ao acontecimento. Isso foi presente no conto “A ilha...” e na obra “A hora dos ruminantes” e com isso concluímos que Veiga não está ausente do momento histórico que escreveu os contos: 1958. Outro ponto interessante é o da tranquilidade catastrófica vivenciada nos

contos veiguanos, pois os personagens estão diante das adversidades e antes e após a experiência da maravilha não se desesperam.

Também observamos nesse estudo que a amizade literária pode ter influenciado a obra de José J. Veiga. No sentido de que as crianças da obra do escritor mineiro são mais espiritualizadas diante das adversidades, enquanto as de Veiga permanecem centralizadas no problema e na realidade, não buscam por sua vez atitudes positivas.

O trabalho apontou que o mundo adulto, pela perspectiva infantil, é muitas vezes injusto, cruel, violento quanto as necessidades de uma criança. Porém, a criança busca um método a fim de que se encontre a consolação necessária para se enfrentar os obstáculos que aparecem em sua vida.

O presente trabalho não teve como propósito exaurir o assunto, mas refleti-lo, lançar questões, contribuir para a pesquisa científica e, mais ainda, fazer ecoar a literatura de José J. Veiga por meio do realismo maravilhoso.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, J.T.B. Alice no país das maravilhas: Trabalho de conclusão de curso. Universidade Estadual da Paraíba, Centro de humanidades. 2014.

ASSIS, M. O capitão Mendonça. 1870. Disponível em: <<http://www.machadodeassis.ufsc.br/obras/contos/avulsos/CONTO,%20O%20capitao%20Mendonca,%201870.htm>> Acesso em: 23 ago 2015

BRASIL, A. A nova literatura II – O conto. Rio de Janeiro: Americana/MEC, 1975.

GAULTIER, T. A morte amorosa. In: CALVINO, I. (Org). Contos fantásticos do século XIX (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CANDIDO, A. A Educação pela noite & Outros ensaios. São Paulo: Ática. 1989.

CARONE, M. O parasita da família: sobre a metamorfose de Kafka. 1996. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002008000100013 Acesso em: 12 ago 2015

CARVALHAL, T.F. A tradição discursiva na América Latina e a prática comparativa. In: BITTENCOURT, G. Literatura Comparada: teoria e prática. Porto Alegre: Sagra –D.C Luzzatto, 1996.

CARPENTIER, A. A literatura do maravilhoso. São Paulo: Editora Revista dos tribunais, vértice, 1987.

CARNEIRO, F. S. B; SILVA, A.M. O espaço da alteridade no conto *A ilha dos gatos pingados*, de José J. Veiga. In: FILHO, U. R ; SILVA, A. M. Travessias literárias: olhares sobre cultura e identidade. Goiânia: Gráfica e editora América, 2013.

CARNEIRO, F. S. B; SILVA, A.M. Breves reflexões sobre morte, memória e luto nos contos “A invernada do sossego” e “Roupa na coradouro”, de José J. Veiga. Revista Entreletras. V. 3. Araguaína, 2012.

CASTRO, D. Primeiras Estórias. São Paulo, Ática, 1993.

COUTO, M. Vozes anoitecidas. São Paulo: Companhia das letras, 2013.

_____. **O outro pé da sereia. São Paulo: Companhia das letras, 2006.**

_____. **A varanda do frangipani. São Paulo: companhia das letras, 2007.**

COHN, S; WEINTRAUB, F; PROENÇA, R. A última entrevista de José J. Veiga. 1999. Publicado na Folha de São Paulo, 2000.

CHIAMPI, I. O realismo maravilhoso. São Paulo, Perspectiva, 1980.

DANTAS, G. F. **O insólito na ficção de José J. Veiga**. 2002. 189 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária). Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas.

GIL, F. C. **O romance da urbanização: a modernidade a contrapelo**. 2001. Disponível em: < <http://seer.ufrgs.br/organon/article/viewFile/29715/18372>> Acesso em 15 mar 2016.

HÜBNER, B. **Franz Kafka, a metamorfose: possíveis leituras**. Disponível em: < http://www.filologia.org.br/iiijnlflp/textos_completos/pdf/Franz%20kafka,%20a%20metamorfose%20%E2%80%93%20poss%C3%ADveis%20leituras%20-%20BEATRIZ.pdf> Acesso em: 12 ago 2015.

KAFKA, F. **A metamorfose**. Brasília: Brasiliense, 1994.

MARQUEZ, G.M. **Cem anos de solidão**. Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1967.

MERRIME, P. A Vênus de Ille. In: CALVINO, I. (Org). **Contos fantásticos do século XIX (org.)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

MYAZAKI, T. Y. **José J Veiga: de Platiplanto ao Torvelinho**. 1ª ed. São Paulo: Atual. 1988.

PERRAULT, C. **O gato de botas**. 1697. In: ABREU, A. R. Alfabetização: livro do aluno. Brasília: FUNDESCOLA/SEF-MEC, 2007. 4v. 2007

POE, E. **Histórias extraordinárias**. Tradução de Breno Silveira e outros. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

PRADO, P.F. **O absurdo no limiar do cotidiano: melhores contos de José J. Veiga**. 2009. Disponível em: < <http://www.seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/viewFile/7899/5788>> Acesso em: 23 ago 2015.

RAMOS, G. **Angústia**. Rio de Janeiro: Record, 1986.

ROAS, D. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. São Paulo: Unesp, 2014.

RODRIGUES, S. C. **O fantástico**. São Paulo, Ática, 1988.

ROSA, J. G. **Primeiras Estórias**. 1962. Disponível em: < static.recantodasletras.com.br/arquivos/5206036.pdf?1430610030> Acesso: 16 mar 2016.

SANTIAGO, S. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre a dependência cultural**. Perspectiva: secretaria da cultura ciência e tecnologia do estado de São Paulo, 1978.

SISTO, C. **Um outro lugar para estar: o espaço mágico dos meninos de José J. Veiga**. Disponível em: <http://www.unioeste.br/prppg/mestrados/letras/revistas/travessias/>

[ed_007/ARTEECOMUNICACAO/UM%20OUTRO%20LUGAR.pdf](#) Acesso em 23 ago 2015.

SOUZA, A. P. **Um olhar crítico sobre o nosso tempo: uma leitura da obra de José J Veiga.** Campinas. Ed. Unicamp.1990.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica.** Tradução de Maria Clara Castello. São Paulo, Perspectiva, 1992.

TREVIZAN, S. **Três visitas a Manaraiema: Forma e Ideologia em *A hora dos ruminantes* de José J. Veiga.** 142 f. 2013. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Paraná.

VEIGA, J.J. **Os cavalinhos de Platiplanto.** São Paulo: Difel, 1986.

_____. **Sombras de reis barbudos.** São Paulo: Difel,1982.

_____. **A hora dos ruminantes.** Rio de Janeiro: Bertrand, 1994.

_____. **A estranha máquina extraviada.** Rio de Janeiro: BCD, 1997.