

4

A releitura

Metodologia

Após este longo percurso, finalmente é possível propor uma nova compreensão da obra de José J. Veiga. Creio, no entanto, que esse percurso foi absolutamente necessário para essa nova compreensão da obra de Veiga de maneira a não trair a antiga regra que dita que a natureza do objeto deve determinar o método de investigação.

Por isso, procurou-se ao longo desse trabalho uma definição de realidade. Por meio dela é possível alcançar uma delimitação do fantástico, reconhecendo as principais possibilidades desse elemento aparecer em relação ao real e aproximando, então, uma dessas possibilidades da literatura de Veiga, de forma que isso não venha a negar a presença de outros elementos — ainda que, na minha opinião, os demais elementos sejam apenas secundários em relação ao elemento fantástico. Portanto, somente com algum entendimento do real, reconhece-se o terreno da fantasia.

Paul Ricoeur entende o real como a *mimesis I*, ou a pré-compreensão narrativa. Esse conceito seria algo próximo ao conceito de identidade (ou ser) de Cláudio Veloso¹¹⁹. A grande novidade de Veloso, porém, seria de dividir a representação, compreendida como *mimesis II* para Paul Ricoeur, entre emulação (ou linguagem cotidiana) e simulação (linguagem metafórica).

A emulação seria a tentativa de ser alguma realidade, a simulação apenas carregaria uma semelhança com alguma realidade. Vê-se aqui que uma literatura realista ficaria mais próxima da emulação, enquanto uma literatura fantasiosa ficaria mais próxima da simulação.

Mas Todorov define o fantástico — e Christine Brooke-Rose o segue, apenas entendendo o fantástico como um elemento e não um gênero — como uma hesitação entre uma explicação real e uma fantástica da narrativa. Nesse caso,

¹¹⁹ Essa aproximação conceitual parte de minhas próprias idéias sobre o assunto e não é autorizada por nenhum dos dois autores. Entretanto, fica muito claro que são conceitos bem próximos pois ambos se referem ao mundo atual da ação.

acredito que o elemento fantástico se dá justamente na tensão entre a emulação e a simulação, ainda que em planos diferentes, conforme a visão de Christine Brooke-Rose, que divide as possibilidades do fantástico tanto em termos de conteúdo, quanto em termos de elementos discursivos.

Quando Edgar Allan Poe escreveu seus primeiros contos fantásticos, ele usava uma linguagem objetiva, jornalística e científica (ou emulativa — mais ligada ao sentido, ao *lógos*) para expressar um conteúdo fabuloso e imaginoso (ou simulativo). Aí subsistiria o fantástico em sua obra: na tensão entre uma linguagem emulativa e um conteúdo simulativo.

Já Kafka, em algumas de suas obras, faz exatamente o processo inverso: usa uma linguagem extremamente poética, metafórica e simbólica (ou simulativa — mais ligada aos jogos de nomeação, ao *ónoma*) para expressar um conteúdo extremamente prosaico, banal e cotidiano (ou emulativo). O fantástico em Kafka, então, seria a tensão entre uma linguagem simulativa e um conteúdo emulativo. Há, porém, alguns casos, como em “A Metamorfose”, em que Kafka cai na pura simulação, a não ser que se interprete a transformação de Gregor Samsa em barata como símbolo de alguma outra coisa habitual do nosso dia-a-dia.

Cito esses dois como os primeiros autores — e seguidos por muitos outros — em que essas duas possibilidades de tensão aparecem claramente como projetos literários, mesmo que em direções opostas, e nunca negando a presença de diversos outros elementos na obra de ambos.

Finalmente chego à minha própria definição de fantástico: *o fantástico é uma tensão entre ciência e poesia*. Essa definição é puramente retórica e pode ser substituída por qualquer outra semelhante mais conveniente a cada caso¹²⁰. Ela simplesmente expressa o conteúdo de uma tensão narrativa entre emulação e simulação em relação a uma realidade dada, segundo a conceituação de narrativa como apropriação humana do tempo de Paul Ricoeur e de realidade como identidade de Cláudio Veloso.

O melhor dessa definição é que ela é aplicável a qualquer autor em qualquer momento no tempo e espaço mas é aberta a releituras e reinterpretações.

¹²⁰ Por exemplo: *o fantástico é uma tensão entre essência e aparência*, ou *o fantástico é uma tensão entre percepção e imaginação*, ou *o fantástico é uma tensão entre a função referencial e a poética*, ou *o fantástico é uma tensão entre história e ficção* etc.

“A Ilíada” de Homero, se interpretada como uma emulação poética da guerra de Tróia¹²¹, é tão fantástica quanto o “O Senhor dos Anéis” de J. R. R. Tolkien, se interpretado como uma emulação simbólica da Segunda Guerra Mundial, o que os diferencia é o contexto, o momento histórico, a realidade que estão imitando (no âmbito da *mimesis I*, mundo real da ação). Ao mesmo tempo em que o elemento fantástico, como descrito por Todorov, continua sendo evanescente por ser dependente do leitor (no âmbito da *mimesis III*, ou da interpretação do texto) e pode ocorrer de características emulativas (realistas) de uma narrativa passarem a ser simulativas e vice-versa. Por exemplo, se fosse descoberta a existência de seres extraterrestres, a interpretação de uma parte das novelas de ficção científica poderia, automaticamente, deixar de ser fantástica, porque passaria a ser emulativa e não mais simulativa.

Além disso, tal definição e toda essa metodologia não estão restritas somente à literatura, sendo aplicáveis a todas as demais artes produtivas e à própria imaginação humana, conforme a concepção clássica original. Inclusive seria possível fazer uma revisão bem interessante da pintura e do cinema no século XX com as idéias apresentadas. Esta dissertação, entretanto, tratará apenas da releitura da obra de José J. Veiga com os conceitos citados.

Sob o prisma da representação, a análise da obra de vários escritores da América Latina e do mundo¹²² revelaria, na maioria dos casos, a combinação de uma linguagem metafórica com um conteúdo realista. Da mesma forma, a maior parte da literatura de Veiga associa esse mesmo tipo de construção do fantástico, conciliando uma visão crítica da realidade — em relação aos fatos concretos da ditadura brasileira — com uma linguagem simbólica¹²³, através da qual a crítica aparece e se revela. Por isso, como já mencionado, a literatura de Veiga aproxima-se do projeto kafkiano.

¹²¹ Embora “A Ilíada” só trate de um episódio do nono ano da guerra de Tróia. O que não muda nada para a validade dessa argumentação.

¹²² Por mais que cada um trate de seu próprio contexto e de sua própria esfera de interesse na realidade dos fatos, seja ela política, social, econômica, filosófica, psicológica etc.

¹²³ Ainda havendo também os casos de pura simulação, de histórias sem qualquer relação com a realidade da ditadura.

O autor

Seguindo a idéia inicial desta dissertação de revisitar a obra esquecida de José J. Veiga, torna-se necessária, antes de partir para minha análise, uma apresentação do autor e de sua obra.

José Jacintho Pereira Veiga nasceu em 2 de fevereiro de 1915 em um sítio entre Corumbá e Pirenópolis (GO). Ele perde a mãe ainda criança e vai para Goiás morar com parentes e continuar seus estudos. No Liceu de Goiás, na antiga província que era capital do estado, Veiga estudou humanidades e mudou-se, com 20 anos, para o Rio de Janeiro. No Rio, ele trabalhou no comércio (como propagandista de laboratórios farmacêuticos). Em 1936, Veiga começou a trabalhar como locutor na Rádio Guanabara, experiência que ele conta ter mudado sua vida. Como seu horário na rádio ia apenas de 8 até às 10 da manhã, Veiga teve tempo para fazer o curso jurídico na Faculdade Nacional de Direito.

Em 1940, após um acordo com a embaixada alemã que proibia na rádio discussões sobre a Segunda Guerra Mundial, Veiga abandonou seu emprego e passou no concurso de redator da Revista do Serviço Público. Em 1945, ele foi contratado pela BBC de Londres para trabalhar como comentarista e tradutor de programas para o português. Ele retorna ao Brasil em 1949, trabalhando como jornalista para *O Globo*, depois para a *Tribuna da Imprensa* e, após, nas *Seleções do Reader's Digest*. Nas *Seleções do Reader's Digest*, onde ficou até 1971, ele ocupava o cargo de supervisor, organizador e revisor das obras condensadas traduzidas do inglês para o português e ele próprio traduziu do inglês obras de Rudyard Kipling e de Ernest Hemingway. Depois disso, coordenou o Departamento Editorial da Fundação Getúlio Vargas.

Veiga conta ter sido um leitor assíduo desde criança:

A literatura me perseguia desde os tempos de estudante, ainda em Goiás. Havia uma biblioteca, o Gabinete Literário Goiano, que promovia saraus, palestras, declamações e de que eu era um freqüentador assíduo. E passei a ler Camilo Castelo Branco, Machado, Aluísio Azevedo, José de Alencar. Mas minha primeira grande descoberta literária aconteceu no Rio, no dia em que li pela primeira vez um romance de Eça de Queirós.¹²⁴

¹²⁴ CASTELLO, 1997.

Veiga tinha uma vida cultural intensa, convivendo com Graciliano Ramos, Manuel Bandeira e José Lins do Rego, embora admitisse que não tinha coragem de falar com eles, mas ele era amigo pessoal e teve muitas histórias relacionadas com Guimarães Rosa. Em suas obras e entrevistas, ele costuma citar os mais diversos autores — Cervantes, Melville, Balzac, Papini, Maulraux, M. Delly, Henri Ardel, Machado de Assis, Lima Barreto, Euclides da Cunha, Mário de Andrade, Guimarães Rosa, Ortega y Gasset, Thomas Mann, Amok, Stefan Zweig, Edgar Wallace, Rex Stout, Conan Doyle, Agatha Christie, H. G. Wells, George Bernard Shaw, Joseph Conrad, Rudyard Kipling, Edgar Allan Poe¹²⁵, entre outros. Veiga conta que sempre se sentiu atraído pela leitura:

A trama começa atraindo a pessoa para a leitura. Quando ela já está viciada, não conseguindo mais passar um dia sem ler, começa a entrar na fase da crítica. Discute com ela mesma os motivos que a levaram a gostar desse livro e a não gostar daquele. Depois vem a fase da insatisfação: a pessoa se afasta dos livros por algum tempo por não encontrar neles nada que o prenda. Aí vem a loucura final. Se ninguém está escrevendo os livros que ele gostaria de ler, por que não os escreve ele mesmo? Foi assim que caí na armadilha.¹²⁶

Sendo desde jovem um leitor assíduo, ele confessa em uma entrevista¹²⁷ que escrevia secretamente já com seus “25, 26 anos”. Ele ainda conta que nos anos 1940 encontrou seu verdadeiro estilo, após ler “Clarissa”, de Érico Veríssimo:

Encontrei um texto muito próximo da linguagem falada, sem literatices, sem palavras difíceis. E passei a escrever do mesmo modo, a imitar essa liberdade. Nessa mesma época, comecei a estudar inglês e passei a ter acesso à literatura estrangeira, o que me abriu muitos horizontes.¹²⁸

Entretanto, seu primeiro livro, “Os Cavalinhos de Platiplanto”, foi publicado somente em 1959, quando o autor tinha 44 anos¹²⁹. Veiga decidiu abreviar o “J” de seu segundo nome na assinatura do livro por sugestão de

¹²⁵ Ainda que disfarçadamente, como o detetive “Edgar Pahl”, do livro “Relógio Belisário”.

¹²⁶ Em entrevista no prefácio do livro “O Trono do Morro”. VEIGA, 1988, pg. 4.

¹²⁷ CASTELLO, 1997.

¹²⁸ CASTELLO, 1997.

¹²⁹ Ainda que sua estréia tenha realmente se dado no ano anterior, com alguns contos publicados no *Suplemento Dominical* do *Jornal do Brasil*.

Guimarães Rosa, que estudava numerologia e lhe afirmou que o “J” lhe traria muita sorte:

[Guimarães Rosa] Estudava a astrologia ou até mesmo a numerologia, como atesta a história que envolve o amigo José J. Veiga. Conta-se que foi Joãozinho quem aconselhou Veiga a publicar sob o nome J. J. Veiga depois de fazer cálculos numerológicos: ‘Vai te dar muita sorte!’, teria avisado ele.¹³⁰

O livro recebeu o Prêmio Fábio Prado e foi distinguido com menção honrosa pela Comissão Julgadora do Prêmio Monteiro Lobato, mas demorou algum tempo para “Os Cavalinhos de Platiplanto” alcançarem algum sucesso entre o público, tendo uma segunda edição em somente em 1969 — quando o autor já havia publicado “A Hora dos Ruminantes” e “A Máquina Extraviada”. É na década de 1970 que o autor alcança realmente a fama, tendo quatro edições de seu primeiro livro publicadas¹³¹, três em 1974, ano em que também foi publicada a segunda edição de “A Máquina Extraviada”.

Todos os seus livros foram e são até hoje publicados pela editora Civilização Brasileira/Bertrand Brasil, e venderam mais de 500 mil exemplares, sendo que o mais vendido é “Sombras de Reis Barbudos”, com mais de 150 mil cópias, logo seguido por “Os Cavalinhos de Platiplanto” e “A Hora dos Ruminantes”, que ultrapassaram 100 mil. Suas histórias também foram além do Brasil sendo exportadas para os Estados Unidos¹³², Inglaterra, México¹³³, Portugal¹³⁴, Espanha¹³⁵, Dinamarca¹³⁶, Suécia¹³⁷ e Noruega¹³⁸.

Seus livros entre as décadas de 1970 e 1980 se tornaram moda entre os jovens e foram adotados, em diversas regiões do Brasil, pelas Secretarias de

¹³⁰ COSTA, 2006, pg. 32.

¹³¹ Pelo menos até 1977. Vide GOMES, 1977, pg. 507. Hoje o livro já possui mais de 20 edições, inclusive uma ilustrada do conto.

¹³² Nas edições “The Misplaced Machine and Other Stories”, de 1970, e “The Three Trials of Manirema” de 1970 e 1979.

¹³³ Na edição “Los Caballitos de Platiplanto”, de 1972.

¹³⁴ Na edição “Sombras de Reis Barbudos”, de 1976.

¹³⁵ Na edição “Sombras de Reyes Barbudo”, de 1978.

¹³⁶ Na edição “Drøvtyggertimen”, de 1979.

¹³⁷ Na edição “Idisslarnas Timme”, de 1979.

¹³⁸ Na edição “Drøvtyggernes Time”, de 1979.

Educação das diversas redes de ensino municipais e estaduais e também por muitas universidades.

Na década de 1990, uma seleção de seus melhores contos, publicada pela primeira vez em 1989, foi três vezes republicada, mas os seus demais livros já não mantinham o mesmo fôlego nas vendas¹³⁹ e nem o mesmo reconhecimento por parte dos leitores.

Em 1997, um ano antes da publicação de “Objetos Turbulentos”, seu último livro, Veiga recebeu da Academia Brasileira de Letras o Prêmio Machado de Assis pelo conjunto de sua obra¹⁴⁰. Ele morreu dois anos depois, em 1999, tendo um câncer no pâncreas, por complicações causadas por uma anemia. Hoje, a rodovia que liga Corumbá a Goiânia tem o seu nome. Sobre sua obra, Veiga afirma que não escreveu nada de que tenha se arrependido:

Acho que fiz bem em não ter pressa para publicar. (...) Assim não tenho livros de que deva arrepender-me.¹⁴¹

Sua obra ainda é muito importante e reconhecida, mas se tornou praticamente esquecida depois do ano 2000, com edições escassas e escondidas nas estantes de livrarias e sebos e com um desconhecimento quase total por parte de estudantes e leitores em geral. Acredito que esse esquecimento se deve em grande parte ao fato de ele ter sido envolvido no conjunto dos grandes escritores deixados de lado após cumprirem bem o seu papel de desmascarar o regime ditatorial. Com isso, ficou relegada ao segundo plano uma obra de alto nível de qualidade da literatura fantástica no Brasil.

¹³⁹ Exceto talvez por “Sombras de Reis Barbudos”.

¹⁴⁰ Veiga também ganhou o prêmio Jabuti pelos livros “De Jogos e Festas”, “Aquele mundo de Vasabarro” e “O risonho cavalo do príncipe”, além de, em 1973, a menção honrosa pelo Concurso Nacional de Literatura com “Sombras de reis barbudos”.

¹⁴¹ CASTELLO, 1997.

A obra

- **Os Cavalinhos de Platiplanto** (1959)

Esta foi a primeira obra e é uma das mais famosas de José J. Veiga. O livro reúne doze contos que podem ser classificados como fantásticos porque sustentam a tensão entre o “real” e o “imaginário”. O conto que dá título ao livro será analisado em profundidade mais à frente, juntamente com o conto “A Estranha Máquina Extraviada” por serem bem representativos da obra do autor, no sentido de darem um bom alcance às suas histórias segundo a releitura aqui tentada. O primeiro — o conto “Os Cavalinhos de Platiplanto” — por estar mais próximo da simulação e o segundo, por estar mais próximo da emulação. Esses seriam duas demarcações dos limites em que se define a obra de Veiga, de maneira que todo o restante estaria inscrito nessas duas extremidades. A pura simulação seria algo próximo do “maravilhoso” de Todorov e a pura emulação estaria próxima do “estranho” e, dessa forma, toda a obra de Veiga seria fantástica, pois esses dois limites não estariam nem na pura simulação e nem na pura emulação, mas sustentariam a tensão entre as duas instâncias, necessária ao fantástico. Desde a epígrafe de Pablo Neruda, Veiga já revela esse caráter de sua obra: “*Hablo de cosas que existen. Dios me libre inventar cosas cuando estoy cantando!*”¹⁴²

Mesmo sendo escrito antes da ditadura e da censura, há contos desse livro que contêm críticas sociais (como o já citado “A usina atrás do morro”) e que portanto se aproximariam mais da emulação, entretanto, em geral, os contos aqui se aproximam mais da simulação e costumam deixar o final em aberto, chegando até a casos extremos, como o do conto “Professor Pulquério”, em que não se sabe o motivo do desaparecimento do professor no fim do conto.

- **A Hora dos Ruminantes** (1966)

Neste livro, o tema da invasão estrangeira (como o de “A usina atrás do morro”) é retomado. Como foi escrito depois de 1964, possivelmente ele pode ser entendido como uma crítica à ditadura ou uma alegoria das preocupações que ela causava na época. Entretanto, a simulação imaginária — e portanto o fantástico da

¹⁴² VEIGA, 1972, abertura.

obra — permanece na visão do narrador sobre os estrangeiros e sobre os fatos ali ocorridos naqueles tempos. O relógio da igreja aparece como um símbolo do real, uma espécie de contraponto a essa visão simulativa dos estrangeiros por parte do narrador e dos personagens; o livro termina:

O relógio da igreja rangeu as engrenagens, bateu horas, lerdo, desregulado. Já estavam erguendo o pêso, acertando os ponteiros. As horas voltavam, tôdas elas, as boas, as más, como deve ser.¹⁴³

- **A Máquina Extraviada (1968)**

Segundo livro de contos do autor. Dessa vez ele faz a reunião de catorze contos que misturam emulação e simulação. Mas, possivelmente por influências da ditadura, aqui a emulação tende a se tornar mais forte, havendo referências mais claras e específicas, como talvez à Transamazônica no já mencionado conto “O Galo Impertinente” e ao soldado no conto “Uma pedrinha na ponte”. Ainda assim, a simulação ainda permanece forte em contos como “Onde andam os didangos?” e “Os Cascamorros”.

De uma forma bem interessante, o conto “Diálogo da relativa grandeza” pode ser interpretado como uma metáfora do próprio fantástico, ou de uma visão imaginária contraposta ao reconhecimento do real. Isso será visto em detalhes na análise posterior do conto.

- **Sombras de Reis Barbudos (1972)**

Este é o mais famoso livro de Veiga e seu primeiro romance narrado em primeira pessoa. O tipo de narrativa é importante para destacar a visão infantil dos fatos, que será ressaltada mais profundamente na análise de “Os Cavalinhos de Platiplanto”. No livro, a Companhia aparece como, novamente, um invasor estrangeiro que muda a rotina dos habitantes de uma cidade. Ela pode ser interpretada como uma referência à CIA ou à ditadura, o que traria o aspecto emulativo da obra. O aspecto simulativo ficaria na visão e linguagem do narrador, de como explica e como apresenta os fatos:

¹⁴³ VEIGA, 1966, pg. 101.

Nossa vida voltou à triste rotina de fitar muro, contornar muro, praguejar contra muro — e esperar por algum acontecimento indefinido que nos tirasse desse molde. Os dias se emendavam iguais, de tão iguais se confundiam e pareciam um só. Tínhamos caído em um desvio onde a idéia de tempo não entrava, a vida era uma estrada comprida sem margens nem marcos, estar aqui era o mesmo que estar ali, o hoje se confundia com o ontem e o amanhã não existia nem em sonho; nós esperávamos qualquer coisa, mas já nem sabíamos se era para adiante ou para trás. A única novidade que notávamos em volta era um cheiro cada vez mais forte de mato, de planta, e as pessoas também iam apanhando uma cor esverdeada, víamos isso em nossas mãos e braços, e no rosto quando olhávamos em espelho. Mamãe dizia que estávamos virando capim, e um dia seríamos comidos por bois e cavalos.¹⁴⁴

- **Os Pecados da Tribo (1976)**

Neste livro, Veiga se aproxima mais da alegoria, com referências muito mais claras à situação política, ao exército e às drogas, por exemplo. Entretanto nunca são símbolos muito exatos para representar uma alegoria, de maneira que ainda há um grau enorme de simulação, o que segundo a classificação aqui seguida, tornaria esse um romance fantástico, ainda que mais próximo da emulação do que os demais. Há aqui também muita ironia e o uso de certas caricaturas, possivelmente para ridicularizar o novo regime, a mudança dos tempos e a visão do povo sobre isso tudo:

Não falei de minha suspeita a ninguém porque ultimamente ando muito cauteloso. Se me perguntarem por que tanta cautela, não saberei responder. Talvez seja faro, sexto sentido. A grande maioria do povo está como que enfeitada pelo Umahla, para eles é o Sol no céu e o Umahla na terra, julgam-no incapaz de transgredir qualquer dos Quatrocentos Princípios, baixados por ele mesmo quando tomou as rédeas depois de evaporar o Umahla antigo. Por isso acho melhor fazer de conta que penso como todo mundo, para poder continuar pescando e comendo o bom pacu, que felizmente ainda pula em nossos rios e lagos; o que não me impede de tomar precauções para não ser confundido com os bate-caixa de hoje; e na medida do possível pretendo ir anotando certas coisinhas que talvez interessem ao novo Umahla que há de vir, se eu gostar do jeito dele; mas vou fazer isso devagar, sem afobação nem imprudências, e sem alterar o meu sistema de vida.¹⁴⁵

Outra novidade, ou pelo menos algo que aparece bem mais explícito nesse romance, é a noção de um final esperançoso, ou de uma esperança no futuro,

¹⁴⁴ VEIGA, 1972, pgs. 51-52.

¹⁴⁵ VEIGA, 1976, pg. 2.

provavelmente esperança compartilhada pelo próprio Veiga na época de haver um fim da ditadura ou mudanças políticas e sociais no Brasil:

Isso aconteceu ontem, e ainda me sinto como se o sonho continuasse. Entendo que o encantamento que baixou ontem sobre o território, espontaneamente e sem aviso, foi uma amostra do que poderemos ter sempre — quando merecemos.¹⁴⁶

- **O Professor Burrim e as quatro calamidades (1978)**

O livro faz parte da obra infantil de Veiga e, ainda que tenha elementos de emulação de conteúdo e simulação de linguagem, está fora de minha análise, tendendo mais a ser uma fábula moral do que uma história de tensão entre elementos contrários, que induziria ao fantástico.

- **De Jogos e Festas (1980)**

O livro contém duas novelas e um conto:

- **De Jogos e Festas**

De novo surge a idéia da emulação de uma realidade segundo a visão de um certo narrador que os apresenta metaforicamente ou, aqui nesse caso, de forma suspeita. Os fatos não são apresentados por completo e o narrador não tem pleno conhecimento deles, apresentando-os de uma maneira tensional, possível de ser reconhecida pelo leitor. De qualquer maneira, essa novela, embora envolva questões sociais, sai dos problemas políticos dos quais Veiga parecia vir tratando.

- **Quando a terra era redonda**

Aqui parece haver um retorno aos problemas políticos com uma linguagem que simula a jornalística, sendo justamente um conto fantástico. Volta-se também à ironia e ao ridículo, quando se trata das mudanças que supostamente ocorreram na cabeça das pessoas quando a terra se tornou quadrada:

O Professor Santiago, especialista em psicobiologia, propõe a tese arrojada de que a Terra nunca deixou de ser redonda. (Por favor, não riam enquanto não conhecerem a tese do Professor Santiago.) Segundo ele, a Terra continua redonda

¹⁴⁶ Idem, pg. 122.

como sempre foi. O que aconteceu foi que as pessoas, geração após geração, foram condicionadas desde pequenas a aceitar o dogma de que vivem numa Terra chata; e como só viam formas chatas por toda parte, acabaram se convencendo.¹⁴⁷

➤ **O trono do morro**

Esta novela foi depois republicada em 1988, em uma edição própria. Na segunda edição, há no prefácio uma entrevista de Veiga em que ele admite fazer em “O trono do morro” uma sátira social em linguagem metafórica:

Essa história vinha freqüentando minha mente há muito tempo, como que pedindo apra (sic.) ser escrita. Mas eu achava o tema remoto, filosófico, frio, em suma. Um dia, pensando na realidade política que vivemos, o modelo se encaixou. Era o espetáculo bufo-trágico do exercício do poder no Brasil nos últimos decênios. O tema portanto nada tinha de remoto, era até muito atual. E de que trata “O trono do morro”? Muito resumidamente, trata de uma delusão humana muito comum, principalmente no mundo subdesenvolvido: a das pessoas que pensam que são importantes só porque conseguiram sentar-se numa cadeira alta.¹⁴⁸

- **Aquele mundo de Vasabarro** (1982)

Este romance, junto com “Os Pecados da Tribo”, possivelmente é o mais próximo de uma alegoria que José J. Veiga escreveu. Como afirma PARKER [1983], há claras referências à situação social do Brasil e à situação política da época¹⁴⁹. Há também, novamente, o uso da sátira e da ironia usados quase certamente como forma de criticar o quadro político e social. Porém, na minha opinião, ao contrário de “Os Pecados da Tribo”, em que a crítica parece ser bem mais política, a crítica aqui é bem mais social, tratando do Brasil como um todo, não apenas na época da ditadura. Ainda assim, ambos saem da alegoria por possuírem muitas referências sem correspondente exato na realidade brasileira, havendo ainda, nos dois casos, grandes doses de simulação. De qualquer forma, claramente é possível reconhecer no romance a visão de Veiga sobre o Brasil e, de novo, suas esperanças no futuro:

¹⁴⁷ VEIGA, 1980, pg. 78.

¹⁴⁸ VEIGA, 1988, pg. 5.

¹⁴⁹ Inclusive a referência à tortura e ao seqüestro, que aparecera anteriormente em “Os Pecados da Tribo”, por exemplo, aqui aparece de forma bem contundente.

Aprenda uma coisa, Mogui. Este lugar tem uma maldição, e quem nos diz que não a levamos se sumirmos? O melhor é ficar e tentar decifrar a maldição, assim quem sabe a gente consegue desmanchá-la para os nossos netos ou bisnetos? Eu não fui capaz, tudo o que fiz dessorou. Mas enquanto eu viver, ajudo você.¹⁵⁰

- **Torvelinho Dia e Noite (1985)**

Nesta história, publicada na época de redemocratização, há uma invasão de uma cidade, chamada Torvelinho, por fantasmas “bons” que se organizam para se livrar dos “maus” fantasmas. É um romance muito importante e interessante, que carrega bem menos da carga política e social dos anteriores. Esse tenderia mais à simulação, embora ainda tenha muito de emulação, pois os fantasmas, ou pelo menos os “bons”, não se diferenciam em nada dos demais personagens.

Acredito que Veiga, nesse romance, também oferece uma importante chave de leitura de sua obra:

O Sr. Abreuciano, que estava encostado no balcão, de pernas cruzadas, cruzou os braços também, e disse pensadamente que a maioria das pessoas se contenta com ver só a parte do mundo que lhes é imediata. Outras, mais curiosas, olham mais longe e mais fundo e assim ampliam o campo de conhecimento e conseguem perceber coisas que a maioria não percebe. Ele achava que nem sempre foi assim: os homens antigos viam o mundo em sua totalidade e participavam dele totalmente. A partir de certa época, alguns homens foram se embaraçando em assuntos menores e com isso perdendo em capacidade de visão. Como o domínio desses assuntos menores davam aos que se concentravam neles uma ilusão de poder, essas pessoas passaram a ser invejadas, e conseqüentemente imitadas, e se tornaram maioria. Os poucos que recusaram a ilusão de poder e se mantiveram ligados, conseguiram transmitir a alguns o interesse pelo mundo total, mas aí já eram uma minoria excêntrica e marginalizada. Até hoje esses excêntricos, também chamados de místicos, isto é, os que freqüentam as zonas do mundo onde a maioria não se aventura, seja por medo ou por não saber como, são olhados com uma mistura de desprezo e inveja, racionalizada na velha filosofia de poder, que foi a causadora da separação inicial.¹⁵¹

- **Tajá e sua gente (1986)**

Segundo livro infantil de Veiga que também não será analisado pelos mesmos motivos, embora pareça bem fantástica a idéia de um menino paralítico que anda em um carro levado por um carneiro e enriquece negociando objetos.

¹⁵⁰ VEIGA, 1983, pg. 143.

¹⁵¹ VEIGA, 1993, pg. 162.

- **A Casca da Serpente** (1989)

O caso deste romance, que alcançou enorme fama em sete edições, é o de recontar a narrativa de Canudos, a partir de seu fim, como se Antônio Conselheiro não tivesse morrido. Talvez Veiga atinja aqui a perfeição de sua linguagem simulativa e carregada de regionalismos. A mistura entre o documental (ou emulação) e imaginário (ou simulativo), confere a presença do fantástico no romance:

Alegria é como gravatá, uma fruta gostosa encastoadada num arranjo cercado de folhas espinhentas. O Conselheiro ficara alegre ao saber que o estrategema de passar por morto tinha pegado; mas saber o fim final dos derradeiros defensores da praça o deixara consternado. Que a resistência desesperada foi bonita, foi; mas teria sido útil a morte dos guerreiros? É verdade que eles ficaram porque quiseram, e contra a vontade do Conselheiro. O consolo então era reconhecer que foi bonito. E se tivesse chegado até ele o relato do repórter Pimenta da Cunha, na correspondência que mandou para o seu jornal, mais consolado ficaria ao saber que Canudos não se entregou; precisou ser tomado palmo a palmo pelos atacantes, e que os últimos guerreiros a tombar foram três homens, um deles já idoso, e um menino. Pena que não se ficou conhecendo os nomes deles.¹⁵²

- **Melhores Contos** (1989)

Reunião dos mais famosos contos publicados nos livros “Os Cavalinhos de Platiplanto” e “A Máquina Extraviada”, com nove contos do primeiro e onze do segundo.

- **O Risonho Caval do Príncipe** (1992)

Um dos últimos romances de Veiga que começa fazendo uma brincadeira com nomes e trazendo um universo infantil, para depois a história se transformar em uma simulação de uma tradução feita pelas mãos de três personagens, aonde um deles resolve fazer críticas sociais ao Brasil. A brincadeira com os nomes permanece mesmo na tradução, usando a dimensão do *ônoma* para dar sentido, analisar e compreender melhor a realidade em que vivemos. O romance termina:

— Outra coisa, tia. Esses reinos existiram mesmo? Galimátias, Morivene, Chapaqua? — perguntou Mem. — Nunca li nada sobre eles. Na parte que eu fiz, eu não dei nome ao reino.

— Bem, vocês não me contrataram para rever, corrigir, dar uns retoques? Colaborei nisso. Dentro da história eles existem. O País das Maravilhas de Alice

¹⁵² VEIGA, 2003, pg. 48.

existiu? Agora existe. No livro. E digo mais. Os nomes desses reinos não entraram aí por acaso. Entraram pelo som das palavras e também por malícia. Sem muito esforço vocês vão perceber.

— Eu é que não vou esquentar a cabeça. Gostei dos nomes, e basta — disse César.

Basília e Mem concordaram. Afinal, um livro é apenas um livro; e por melhor que seja, a vida tem preferência, e César e Mem tinham muito o que fazer, tinham a escola, as brincadeiras e a vida os chamando para que eles a descobrissem, cada um à sua maneira. E tinha muitos livros para ler nos intervalos.¹⁵³

- **Relógio Belisário** (1995)

O último romance de Veiga se aproxima do anterior por haver uma ruptura na narrativa, mas também mostra semelhanças com seu último livro de contos — “Objetos Turbulentos” — por usar um relógio como elemento tensional do fantástico. O relógio carrega, exteriormente, uma fama e um requinte, ou seja, um nome sustentado por documentos e pessoas que realmente existiram (por emulação) e carrega, dentro de si, uma narrativa fantástica que simula a realidade e envolve o detetive Sherlock Holmes no Brasil em uma investigação com personagens reais do passado e fatos de época.

- **Objetos Turbulentos** (1997)

Último livro de José J. Veiga, que inclui contos com objetos que são fantásticos normalmente por possuírem um poder sobrenatural, o que não nega, entretanto, sua presença no mundo e nos fatos reais.

“Eles só existem aqui em Platiplanto”

“Os Cavalinhos de Platiplanto” é um conto do livro de mesmo título, primeiro da obra de José J. Veiga. A idéia de uma voz de menino, infantil, atravessada pela linguagem de adultos está presente no conto inteiro. A história é narrada por um menino que nem sempre compreende o que se passa à sua volta e propõe respostas que trazem as palavras e o discurso dos adultos, mas permeadas por sua própria visão e imaginação.

¹⁵³ VEIGA, 1998, pgs. 120-121.

Christine Brooke-Rose, falando do conto “The Turn of the Screw”, faz uma longa análise dessa tensão entre texto e narrador:

But in all this art, this duty as narrator to convince, to keep up the suspense, to lead and mislead, does she not (in the fiction of character as narrator) ‘arrange things?’ Alternatively, with the fictional time elapsed, does she not, in ‘arranging things’, make the odd slip, or contradict herself?¹⁵⁴

O caso de “Os Cavalinhos de Platiplanto” é um pouco diferente, pois o que está em jogo é o preenchimento da realidade por parte do menino diante de uma linguagem inadequada — porque é a dos adultos e não a sua — para expressar o que se passa. Reconhece-se aí, na minha interpretação, a tensão que sustenta o elemento fantástico no conto: uma linguagem que simula a voz dos adultos contra uma visão infantil que emula a realidade¹⁵⁵.

Isso aparece desde o início do conto:

O meu primeiro contato com essas simpáticas criaturinhas deu-se quando eu era muito criança. O meu avô Rubém havia me prometido um cavalinho de sua fazenda do Chove-Chuva se eu deixasse lancetarem o meu pé, arruinado com uma estrepada no brinquedo de pique. Por duas vezes o farmacêutico Osmúcio estivera lá em casa com sua faixa de ferrinhos para o serviço, mas eu fiz tamanho escarcéu que ele não chegou a passar da porta do quarto. Da segunda vez meu pai pediu a Seu Osmúcio que esperasse na varanda enquanto ele ia ter uma conversa comigo. Eu sabia bem que espécie de conversa seria; e aproveitando a vantagem da doença, mal ele caminhou para a cama eu comecei novamente a chorar e gritar, esperando atrair a simpatia de minha mãe e, se possível, também a de algum vizinho para reforçar. Por sorte vovô Rubém ia chegando justamente naquela hora. Quando vi a barba dele apontar na porta, compreendi que estava salvo pelo menos por aquela vez; era uma regra assentada lá em casa que ninguém devia contrariar o vovô Rubém. Em todo caso chorei um pouco mais para consolidar minha vitória, e só sosseguei quando ele intimou meu pai a sair do quarto.¹⁵⁶

Desde o princípio a voz do menino é atravessada pela linguagem do vovô Rubém, do farmacêutico Osmúcio, do pai e das regras assentadas na casa. Sua visão dos fatos, porém, é única, o que está claramente expresso na primeira e nas duas últimas frases dessa passagem.

¹⁵⁴ BROOKE-ROSE, 1983, pg. 201.

¹⁵⁵ Embora o conto também possa ser interpretado como pura simulação se a visão do menino for considerada demasiado fantasiosa e exagerada, ou simulativa.

¹⁵⁶ VEIGA, 1972, pgs. 27-28.

De maneira muito interessante também, Veiga se utiliza de um advérbio de intensidade para falar do passado em um tempo quase mítico em que ele era “muito criança”. Aí nota-se claramente que a sua maneira de se apropriar do tempo — o que para Paul Ricoeur significa narrar — não é cronológica, mas baseada em critérios subjetivos segundo sua própria visão e experiência pessoal de mudança e amadurecimento.

Finalmente, há o uso de regionalismos, como, neste primeiro parágrafo, “estrepada” e “assentada”, que refletem igualmente um discurso marcado por palavras alheias de realidades bem brasileiras, com as quais o narrador não se identifica totalmente porque pertencem à cultura e não ao indivíduo. O discurso desliza da voz do adulto para a infantil, do momento presente do narrador para o seu passado, do discurso formulado para o íntimo, da emulação para a simulação, e isso ocorre muitas vezes na mesma frase, como na terceira frase do texto que usa um título: “farmacêutico Osmúcio”, seguido de uma descrição pessoal: “com sua caixa de ferrinhos”.

A sutileza desse mecanismo é de começar uma narrativa a partir de uma memória mais adulta do passado que desliza e se mescla com o ponto de vista infantil. É um narrador adulto com palavras apropriadas a uma criança, é uma linguagem infantil na boca de um adulto. Ademais, a idéia de um narrador que sustenta que aquele fora “seu primeiro contato”, dá uma impressão de necessidade de retorno àquela mesma experiência infantil em outras fases da vida — inclusive na própria narrativa da qual estamos tratando. Ao narrar o conto, retorna-se à Platiplanto, seja como experiência imaginária do passado, ou como a continuidade no mundo de um símbolo que não morre e não deixa nunca de ser presente enquanto existir para o narrador.

O conto segue trazendo linguagens de outros, mas partindo da percepção do narrador, segundo sua própria ênfase:

Vovô sentou-se na beira da cama, pôs o chapéu e a bengala ao meu lado e perguntou porque era que meu pai estava judiando comigo. Para impressioná-lo melhor eu disse que era porque eu não queria deixar seu Osmúcio cortar o meu pé.
— Cortar fora?¹⁵⁷

¹⁵⁷ Idem, pg. 28.

A voz do menino a partir daqui torna-se ainda mais interessante pois ele passa de uma posição de quem tem plena ciência dos fatos para um simples narrador menino que cai nos artifícios do avô:

— É exagero deles. Não é preciso cortar nada. Basta lancetar.¹⁵⁸

O menino não percebe o engenho do avô e acaba caindo na cilada:

Ele deve ter notado o meu desapontamento, porque explicou depressa, fazendo cócega na sola do meu pé¹⁵⁹

E, finalmente, para convencer o menino, o avô propõe pela primeira vez o cavalinho e surge o desejo:

— Mas nessas coisas, mesmo sendo preciso, quem resolve é o dono da doença. Se você não disse que pode, eu não deixo ninguém mexer, nem o rei. Você não é mais desses menininhos de couro, que não têm querer. Na festa do Divino você já vai vestir um parquinho de calça comprida que eu vou comprar, e vou lhe dar também um cavalinho para você acompanhar a folia.

— Com arreio mexicano?

— Com arreio mexicano. Já encomendei ao Felipe. Mas tem uma coisa. Se você não ficar bom desse pé, não vai poder montar. Eu acho que o jeito é você mandar lancetar logo.¹⁶⁰

Todo conto então passa a girar em torno do desejo do menino:

Enquanto mamãe fazia os curativos eu só pensava no cavalinho que ia ganhar. Todos os dias quando acordava, a primeira coisa que eu fazia era olhar se o pé estava desinchando. Seria uma maçada se vovô chegasse com o cavalinho e eu ainda não pudesse montar. Mamãe dizia que eu não precisava ficar impaciente, a folia ainda estava longe, assim eu podia até atrasar a cura, mas eu queria tudo depressa.¹⁶¹

Esse desejo cria depois uma enorme decepção do menino por não ter montado o cavalinho:

¹⁵⁸ Idem.

¹⁵⁹ Idem.

¹⁶⁰ Idem, pgs. 28-29.

¹⁶¹ Idem, pg. 29.

Mas quando a gente é menino parece que as coisas nunca saem como a gente quer. Por isso é que eu acho que a gente nunca devia querer as coisas de frente por mais que quisesse, e fazer de conta que só queria mais ou menos. Foi de tanto querer o cavalinho, e querer com força, que eu nunca cheguei a tê-lo.¹⁶²

Essa passagem também reflete toda a tensão entre desejo e realidade, entre interior e exterior, que percorre todo o conto. O avô do menino adoece e, por isso, não cumpre a sua promessa, mas a única preocupação do menino é com o cavalinho, que certamente não é compartilhada por nenhum dos outros personagens. Essa percepção do menino do cavalinho como substituto dos fatos de realidades bem humanas como a da doença e da morte — emuladas na *mimesis II* — carrega todo o elemento fantástico do conto.

O menino chega inclusive a dar um nome ao cavalinho:

Um dia eu fui no Jurupensem com meu pai e vi lá um menino alegrinho, com o cabelo caído na testa, direitinho como o de um poldro. Perguntei o nome dele ele disse que era Zibisco. Estipulei logo que o meu cavalinho ia se chamar Zibisco.¹⁶³

Dar um nome — na dimensão do *ónoma* — na leitura de Paul Ricoeur seria pela primeira vez dar sentido a uma coisa, o que quer dizer perceber, diferenciar, dar vida. O nome Zibisco representa toda a experiência, única e incompreensível para qualquer outro, com a qual o menino está se defrontando. Esse nome carrega o desejo, a frustração, a doença, a morte, a saudade e tudo mais em uma só unidade de sentido de acordo com a visão do menino. É um nome fantástico.

A desilusão do menino vai aumentando à medida que o avô não volta e com a descoberta de que ele não mais retornará, assim como também cresce sua distância dos fatos concretos, imposta pelos adultos:

Depois chegou outra carta, e eu vi mamãe chorando no quarto. Quando entrei lá com uma 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 tivesse. Perguntei se então a gente não ia poder vê-lo nunca mais, ela disse que podia, mas não convinha.

¹⁶² Idem.

¹⁶³ Idem, pg. 30.

— Seu avô está muito mudado, meu filho. Nem parece o mesmo homem — e caiu no choro de novo.¹⁶⁴

É esse estado de dúvida e incerteza que cria a necessidade imaginativa de Platiplanto. É um lugar narrado pelo menino, passo a passo desde sua partida do mundo real, para dar sentido ao que está vivendo segundo sua própria visão. Platiplanto mistura a infância do menino que tinha medo de tocar bandolim, a vetustez do major (talvez uma imagem duplicada do avô), a presença do avô Rubém pairando sobre toda a experiência, o medo dos bichos-feras e os cavalinhos conforme só podem ser descritos em uma imaginação de criança:

Os cavalinhos pulavam na água de ponta, de costas, davam cambalhotas, mergulhavam, deitavam-se de costas e esguichavam água pelas ventas fazendo repuxo.¹⁶⁵

Provavelmente foi apenas um sonho do menino após um dia cansativo de trabalho:

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 soltar. Eu subi até uma certa altura, mas desanimei quando olhei para cima e vi o tantão que faltava. Comecei a descer devagarinho para não falsear o pé, mas um dos homens me viu e pediu-me que o ajudasse. Era um serviço que eles precisavam acabar antes 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 disse.

Fiquei com medo que isso acontecesse, mas não vi jeito nenhum de ajudar. Eu era muito pequeno, e só de olhar para cima perdia o fôlego. Eu disse isso ao homem, mas ele riu e respondeu que eu não estava com medo nenhum, eu estava era imitando os outros. E antes que eu falasse qualquer outra coisa ele pegou um balde cheio de pedrinhas e jogou para mim.

— Vai colocando essas pedrinhas nos lugares, uma depois da outra, sem olhar para cima nem para baixo, de repente você vê que acabou.

Fiz como ele mandou, só para mostrar que não era fácil como ele dizia — e era verdade! Antes que eu começasse a me cansar o serviço estava acabado.¹⁶⁶

¹⁶⁴ Idem.

¹⁶⁵ Idem, pgs. 34-35.

¹⁶⁶ Idem, pg. 31.

É interessante perceber nessa passagem a idéia de que, até aquele momento, até a entrada em Platiplanto, o menino estava “*imitando os outros*”, o que tenho interpretado até aqui como a linguagem e visão imposta pelos adultos com a qual, embora simule, ele não se identifica. Também é interessante notar a necessidade de realismo na expressão “— *e era verdade!*” imediatamente antes ou durante o abandono do real por parte do menino e a entrada em seu próprio mundo onírico. Sempre a imaginação precisa de uma confirmação na realidade, toda emulação e simulação precisa de uma identidade.

Entretanto se foi apenas um sonho do menino, a narração não o confirma, daí a dúvida entre uma percepção simulativa ou emulativa por parte do narrador, mas o conto deixa bem claro que Platiplanto não pode ser encontrado em qualquer lugar — no tempo e no espaço — do mundo, apenas na visão única de um menino que se extraviou:

Mas depois fiquei meio triste, porque me lembrei do que o major tinha dito — que ninguém podia tirá-los dali.

— É verdade — disse ele em confirmação, parece que adivinhando o meu pensamento. — Levar não pode. Eles só existem aqui em Platiplanto.¹⁶⁷

A idéia de um sonho compensatório, porém, não é a única leitura possível, havendo outras possibilidades que não a negam e podem até ajudar a compreender outros elementos também presentes no conto.

Se for seguida a idéia de jornada heróica de Christopher Vogler [2006], em que a realização do herói segue o seguinte percurso:

1. Mundo Comum
2. Chamado à Aventura
3. Recusa do Chamado
4. Encontro com o Mentor
5. Travessia do Primeiro Limiar
6. Testes, Aliados, Inimigos
7. Aproximação da Caverna Oculta
8. Provação
9. Recompensa (Apanhando a Espada)

¹⁶⁷ Idem, pg. 35.

10. Caminho de Volta
11. Ressureição
12. Retorno com o Elixir¹⁶⁸

Pode-se ver que o conto segue perfeitamente essa estrutura narrativa. O narrador começa em seu mundo adulto e é chamado à aventura infantil com a entrada do farmacêutico, pelo delizamento do discurso com o uso da “caixa de ferrinhos”. Inicialmente ele recusa o chamado, até aparecer o avô, que é o principal mentor da história. O movimento em direção à aventura, ou a Travessia do Primeiro Limiar, se dá com a ida para a fazenda, em que a criança rompe com o tempo e com a possibilidade descritiva (“Não sei se foi nesse dia mesmo, ou poucos dias depois...”), indo “sozinho” para uma fazenda “nova e muito imponente”. Daí, os Testes, Aliados e Inimigos são muitos, como atravessar a ponte, colocar as pedrinhas e, entre os aliados e inimigos, o menino que tinha medo de tocar bandolim e os bichos-feras. A região intermediária entre o centro da aventura (Platiplanto, o mundo infantil) e sua fronteira (o real, o mundo adulto), ou a Caverna Oculta, se dá no encontro com o major, que aparece como um novo mentor. Na fase de Provação, há o confronto e a perseguição do menino, que no conto é caracterizada pelos “*homens de Nestor Gurgel*”, que “*estão com ordem de pegar você vivo ou morto*”¹⁶⁹; aqui, enfim, o narrador defronta com a falta do avô e com o sonho dos cavalinhos. A Recompensa seria o encontro propriamente dito com os cavalinhos, seguido do caminho de volta para o real, que é caracterizado por um momento de morte e renascimento, em que o narrador retorna ao mundo com uma nova personalidade:

Devo ter caído no sono em algum lugar e não vi quando me levaram para casa. Só sei que de manhã acordei já na minha cama, não acreditei logo porque o meu pensamento estava longe, mas aos poucos fui chegando. Era mesmo o meu quarto — a roupa da escola no prego atrás da porta, o quadro da santa na parede, os livros na estante de caixote que eu mesmo fiz, aliás precisava de pintura. Pensei muito se devia contar aos outros, e acabei achando que não. Podiam não acreditar, e ainda rir de mim; e eu queria guardar aquele lugar perfeitinho como vi, para poder voltar lá quando quisesse, nem que fosse em pensamento.¹⁷⁰

¹⁶⁸ VOGLER, 2006, pgs. 52-53. A teoria de Vogler aparece aqui apenas como apoio para complementar a leitura do conto, não tendo, entretanto, nenhuma relação direta com as teorias anteriores usadas na metodologia.

¹⁶⁹ VEIGA, 1972, pg. 33.

¹⁷⁰ Idem, pg. 35.

Como o narrador pode retornar lá quando quiser, não causa nenhum problema o fato de ele sair de Platiplanto ou de os cavalinhos só existirem lá, o que significa que houve o Retorno com o Elixir. Sobre o Elixir, Vogler nos diz: “a jornada não tem sentido se ele não trazer de volta um Elixir, tesouro ou lição do Mundo Especial”¹⁷¹. Qual seria a lição de Platiplanto? Além da maturidade, seguindo a interpretação aqui adotada, a recompensa de ir à Platiplanto é exatamente o auto-conhecimento que permite o reconhecimento do real, ou seja, a saída da simulação e da emulação para entrar no ser, na identidade. O herói sempre está em busca de si mesmo, não apenas segundo sua imaginação simulativa ou a visão emulativa do mundo, mas buscando uma espécie de meio termo que vai além dessas duas instâncias. O herói, depois de descobrir o mundo (ou o “outro”) e de reconhecer a si mesmo, finalmente pode viver na tensão entre essas duas instâncias, a qual todos nós vivemos, que é justamente a tensão do fantástico.

O uso de arquétipos no conto reforçaria essa leitura, usando o avô e o major como mentores, o tio e a doença como espécies de “sombas”, ou opositores do herói, e os cavalinhos como recompensa. Além disso, há alguns aliados, testes e inimigos também presentes, de acordo com a terminologia de Vogler.

Se o conto também pode ser lido como um relato social, essa leitura se justifica em uma espécie de ética protestante de salvação pelo trabalho e no valor das pequenas tarefas, que proporcionaria ao trabalhador uma espécie de lugar utópico, ou “Platiplanto”. É possível relacionar tal leitura talvez com um otimismo presente no Brasil antes da ditadura, mas dificilmente se relacionará esse conto com alguma situação política da época.

Por fim, o conto pode ser interpretado como a própria tensão da criação poética, em que, partindo do mundo (ou da identidade), é necessário ajustar sua visão externa (ou emulativa) e interna (ou simulativa) para criar algo que tenha alguma capacidade de comunicação. A tensão da criação, aqui não só poética e narrativa, mas artística em geral, é exatamente o fantástico, tão presente nesse conto de Veiga.

¹⁷¹ Idem, pg. 65.

“A máquina chegou uma tarde...”

“A Máquina Extraviada” é um pequeno conto do livro “A Estranha Máquina Extraviada”, obra publicada pela primeira vez em 1968, quando a ditadura já era uma realidade no Brasil, mas ainda no início dos anos de chumbo e da censura (o Ato Institucional nº 5 foi decretado nesse mesmo ano, em 13 de dezembro).

O conto já começa simulando a linguagem de um diálogo ou uma carta:

Você sempre pergunta pelas novidades daqui deste sertão, e finalmente posso lhe contar uma importante.¹⁷²

Praticamente nenhum dos personagens, nem o narrador e nem o destinatário, são nomeados no decorrer do conto, o que sugere estar falando-se de uma realidade geral, que atinge a todos, não um local ou uma classe específicos.

O narrador, junto com todos “deste sertão”, revela-se “bestializado”¹⁷³ com a instalação naquela região da máquina, para a qual ninguém conseguia dar um significado ou um uso:

A máquina ficou ao relento, sem que ninguém soubesse quem a encomendara e nem para que servia.¹⁷⁴

Essa máquina, na leitura de Paul Ricoeur, estaria somente no domínio do *ônoma*, do nome, pois ninguém consegue intuir um discurso, um *lógos*, sobre ela, ninguém consegue lhe dar sentido. A idéia do diálogo, ou da carta, surge aí com grande importância, pois através do diálogo é que se pretende chegar a uma conclusão sobre a máquina. O próprio narrador, quase certamente uma simulação do próprio José J. Veiga, ainda abalado pela ditadura, tenta compreender a máquina descrevendo-a de maneira a se apropriar dela segundo seu próprio entendimento. Paul Ricoeur diz que a narrativa é a maneira humana de se

¹⁷² VEIGA, 1997, pg. 90.

¹⁷³ Exatamente como Silviano Santiago, seguindo Aristides Lobo, que era um dos propagandistas do república brasileira, descreve a reação do povo diante da Proclamação da República no texto “Os Bestializados — I & II”, em que trata da incompreensão da história de Canudos e inclusive cita José J. Veiga. SANTIAGO, 2004, pg. 93.

¹⁷⁴ Idem, pg. 91.

apropriar do tempo, portanto o narrador e o próprio Veiga estão aqui tentando assimilar a mudança dos tempos. E a única maneira que encontram para isso, pois ainda estão próximos e surpresos demais com o evento, é pela conversa, distinguindo o que se sabe e o que se está por descobrir da máquina, que é uma emulação da ditadura:

Ninguém passa pelo largo sem ainda parar diante da máquina, e de cada vez há um detalhe novo a notar.¹⁷⁵

Em vários momentos o narrador dá indícios de estar falando de uma realidade política e social:

é de admirar que ninguém tenha brigado ainda por causa dela, a não ser os políticos.¹⁷⁶

A máquina chegou uma tarde (...) e foi descarregada na prefeitura.¹⁷⁷

Você se lembra que antigamente os feriados eram comemorados no coreto ou no campo de futebol, mas hoje tudo se passa ao pé da máquina.¹⁷⁸

Já existe aqui um movimento para declarar a máquina monumento municipal — por enquanto.¹⁷⁹

Ninguém sabe mesmo quem encomendou a máquina. O prefeito jura que não foi ele, e diz que consultou o arquivo e nele não encontrou nenhum documento autorizando a transação. Mesmo assim não quis lavar as mãos, e de certa forma encampou a compra quando designou um funcionário para zelar pela máquina.¹⁸⁰

O narrador também destaca o respeito e deferência que todos tinham pela máquina, provavelmente uma simulação da realidade brasileira de cordialismo e submissão às pequenas autoridades que legislam por si próprias, fatos com os quais Veiga devia se confrontar todos os dias:

as crianças simplesmente se apaixonaram pela tal máquina.¹⁸¹

¹⁷⁵ Idem.

¹⁷⁶ Idem, pg. 90.

¹⁷⁷ Idem.

¹⁷⁸ Idem, pg. 93.

¹⁷⁹ Idem, pg. 94.

¹⁸⁰ Idem, pg. 92.

¹⁸¹ Idem, pg. 91.

Até as velhinhas de igreja, que passam de madrugada e de noitinha, tossindo e rezando, viram o rosto para o lado da máquina e fazem uma curvatura discreta, só faltam se benzer. Homens abrutilhados, como Clodoaldo seu conhecido, que se exhibe derrubando boi pelos chifres no pátio do mercado, tratam a máquina com respeito (...)¹⁸²

Há somente uma resistência efetiva, a do vigário, que surge como uma espécie de pregador do que está por vir:

A única pessoa que ainda não rendeu homenagem à máquina é o vigário, mas você sabe como ele é ranzinza, e hoje mais ainda, com a idade. Em todo caso, ainda não tentou nada contra ela, e aí dele. Enquanto ficar nas censuras veladas, vamos tolerando; é um direito que ele tem. Sei que ele andou falando em castigo, mas ninguém se impressionou.¹⁸³

O narrador também dá sinais da truculência dos instaladores da máquina:

Muita gente se amontoou na porta, mas ninguém teve coragem de se aproximar dos estranhos porque um deles, percebendo essa intenção dos curiosos, de vez em quando enchia a boca de cerveja e esguichava na direção da porta.¹⁸⁴

E chega até a sugerir um episódio de tortura pela máquina:

Até agora o único acidente de certa gravidade que tivemos foi quando um caixeiro da loja do velho Adudes (aquele velhinho espigado que passa brilhantina no bigode, se lembra?) prendeu a perna numa engrenagem da máquina, isso por culpa dele mesmo. O rapaz andou bebendo em uma serenata, e em vez de ir para casa achou de dormir em cima da máquina. Não se sabe como, subiu à plataforma mais alta, de madrugada rolou de lá, caiu em cima de uma engrenagem e com o peso acionou as rodas. Os gritos acordaram a cidade, correu gente para verificar a causa, foi preciso arranjar uns barrotes e labancas para desandar as rodas que estavam mordendo a perna do rapaz. Também dessa vez a máquina nada sofreu, felizmente.¹⁸⁵

Ocorre que o conto pode ser uma maneira de descrever a situação brasileira na época para alguém de fora ou da resistência, burlando os limites impostos pela censura, quer sendo ela oficialmente instituída ou quer sendo uma simples obrigação imposta pela coletividade. Também ocorre que o conto pode

¹⁸² Idem, pgs. 91-92.

¹⁸³ Idem, pg. 93.

¹⁸⁴ Idem, pg. 91.

¹⁸⁵ Idem, pg. 93.

ser uma maneira, e o diálogo com o leitor provoca isso, de criar um imaginário coletivo que abarque o estado dos fatos de um regime ditatorial que era tomado como a salvação de todos os males.

O próprio narrador tem um respeito imenso pela máquina, o que reflete o respeito que todos os brasileiros têm — e provavelmente na época tinham mais do que nunca — por um Estado paternalista que paira sobre suas cabeças e cuida, à sua maneira, de todos os problemas. A mistificação do Estado e da ditadura, que certamente é também uma fuga da realidade, é um dos temas principais do conto. Ali está refletido todo o resultado trágico desse processo, ocorrido a partir de dezembro daquele mesmo ano, causando a tortura e morte de alguns em nome de algo que não existe, porque não é uma realidade, apenas uma simulação. Veiga emula literariamente a realidade dos brasileiros que na época viviam essa simulação, sem compreendê-la em sua concretude de violência e violação dos direitos. Todo esse aspecto simulativo, por sua vez, está refletido na voz do narrador, provavelmente parecida com a de muitos cidadãos da época. Eis a tensão do fantástico no conto, que é exatamente a mesma tensão em que vivia grande parte dos brasileiros da época em seu mundo imaginário e, por isso, desventuroso. Desventuroso exatamente porque não se está reconhecendo o real, apenas um simulacro, e, diante disso, reage-se não aos fatos, mas à imagem falsa que cada um tem deles. Esse conto merece mais do que nunca ser revisto nos dias de hoje, pois creio que, seguindo essa interpretação, muito pouco mudou desde aqueles tempos. Não importa em qual época, a imaginação sempre precede a ação¹⁸⁶.

Entretanto Veiga termina o conto com alguma esperança de uma desmistificação. Uma esperança de que, quando o Estado — ou a ditadura naquele período — mostrar-se em suas verdadeiras engrenagens, de violência, desrespeito, de desprezo, de incompetência, de censura, de tortura e de morte, tudo possa vir a mudar:

¹⁸⁶ Com isso quero dizer que a formulação do quadro de referências do pensamento e do imaginário delimita nossas possibilidades de ação e não que a ação humana imita o pensamento, o que seria uma inversão completa de tudo que vem sendo dito até aqui.

O meu receio é que, quando menos esperarmos, desembarque aqui um moço de fora, desses despachados, que entendem de tudo, olhe a máquina por fora, por dentro, pense um pouco e comece a explicar a finalidade dela, e para mostrar que é habilidoso (eles são sempre muito habilidosos) peça na garagem um jogo de ferramentas, e sem ligar a nossos protestos se meta por baixo da máquina e desande a apertar, martelar, engatar, e a máquina comece a trabalhar. Se isso acontecer, estará quebrado o encanto e não existirá mais máquina.¹⁸⁷

“Será que as nossas tempestades também são brincadeira?”

“Diálogo da Relativa Grandeza” é outro conto do livro “A Estranha Máquina Extraviada”, que é dos mais importantes e mais interessantes no que diz respeito à minha leitura da obra de Veiga.

O conto narra a história de dois irmãos, Doril e Diana, e embora não expresse isso, deixa claro, por meio da apresentação dos personagens, que ele é mais velho que ela, uma vez que os pensamentos e conhecimentos do irmão são mais maduros:

- Sabe aquele livro de história que o Mirto ganhou? [Diana]
- Que Mirto, seu. É Milllton. Mania! [Doril]¹⁸⁸

No entanto, a partir da seguinte frase (que estaria no domínio do *lógos* ou do sentido) da irmã:

- Amolar um bicho tão pequenininho é o mesmo que judiar.¹⁸⁹

Doril começa a se perguntar sobre o tamanho das coisas, questionando e apresentando uma visão simulativa do mundo, ou fundada na aparência e na relatividade das coisas sem lastro de identidade e de realidade:

Doril não disse mais nada, qualquer coisa que ele dissesse ela aproveitaria para outra acusação. Era difícil tapar a boca de Diana, ô menina renitente. Ele preferiu continuar olhando o louva-a-deus. Soprou-o de leve, ele encolheu-se e vergou o corpo para o lado do sopra, como faz uma pessoa na ventania. O louva-a-deus estava no meio de uma tempestade de vento, dessas que derrubam árvores e arrancam telhados e podem até levantar uma pessoa do chão. Doril era a força

¹⁸⁷ Idem, pg. 94.

¹⁸⁸ VEIGA, 1997, pg. 46.

¹⁸⁹ Idem, pg. 47.

que mandava a tempestade e que podia pará-las quando quisesse. Então ele era Deus? Será que quem manda elas olha para nós como Doril estava olhando para o louva-a-deus? Será que somos pequenos para ele como um gafanhoto é pequeno para nós, ou menores ainda? De que tamanho, comparando — do de formiga? De piolho de galinha? Qual será o nosso tamanho mesmo, verdadeiro?¹⁹⁰

Em certo momento, ele discute com a irmã, que busca fundamentos reais, ou pelo menos emulativos, que consigam expressar a relação de tamanho:

- Você nem sabe qual é o seu tamanho — insistiu ele.
- Então não sei? Já medi e marquei com um carvão atrás da porta da sala. Pode olhar lá, se quiser.
- Ele sorriu da esperada ingenuidade.
- Isso não quer dizer nada. Você não sabe o tamanho da marca.¹⁹¹

A tensão entre os dois irmãos, uma defendendo uma visão emulativa e outro uma visão simulativa do real, se sustenta até o final do conto, uma vez que o diálogo termina com ela pedindo uma autoridade para comprovar a visão do irmão e ele termina defendendo sua posição e descoberta. A própria idéia de um diálogo já é representativa de duas posições contrárias que podem ou não se resolver no final e, nesse caso, a resolução se dá exatamente pela tensão, o que quer dizer, pelo fantástico.

O conto então pode ser interpretado como uma metáfora de todo o elemento fantástico segundo a minha leitura, ou seja, de uma visão da realidade em confronto com a própria realidade factual das coisas, um confronto, não necessariamente no mesmo plano, entre simulação e emulação, entre Doril e Diana, que também não estão no mesmo plano pois possuem idades e raciocínios diferentes.

Mais para o fim do conto, a cobrança de uma autoridade por parte de Diana acaba sendo recompensada pela aparição da mãe, que seria como a guardiã do real, da identidade e do ser das coisas; o que parece fazer prevalecer a visão emulativa dela. Mas é justamente através da linguagem, do metafórico, que a presença da simulação retorna no final do conto, mantendo a tensão entre uma

¹⁹⁰ Idem.

¹⁹¹ Idem, pgs. 48-49.

visão e outra, entre a visão individual e simulativa de Doril e a visão de todos e emulativa de Diana:

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 um rego d'água. Doril tropeçou num balde furado (isto é, um dedal com alça), subiu de um fôlego os dentes do pente que servia de escada para a varanda e entrou no caixotinho de giz onde eles moravam. A mãe, uma formiguinha severa de pano amarrado na cabeça, estava esperando na porta com uma 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 de formiga.¹⁹²

Pois o fantástico, a partir de Kafka, revela-se como tratando exatamente disso, de um confronto de visões, e esta questão aparece com uma força enorme na obra de José J. Veiga.

¹⁹² Idem, pgs. 51-52.