A crítica

Por que reler a obra de José J. Veiga?

Se Homero fosse lido como um propagandista contrário ao povo troiano, provavelmente não sobreviveria ao tempo. Embora pareça ridículo comparar Homero com Veiga, tal comparação é capaz de lembrar como todos os autores, por melhores que sejam, estão sujeitos às infinitas contingências do tempo. Seja para Homero ou para Veiga não é diferente. Mas o caso de Veiga é ainda pior, já que o autor é normalmente associado, mesmo indo contra suas próprias declarações e vários elementos de sua obra, a um contexto político passado. “O homem é por natureza um animal político”, disse o próprio Aristóteles², mas está claro que ele — o homem — não é só isso e nem tampouco é só política a obra de José J. Veiga.

Dessa maneira, há uma certa tensão na maioria das leituras da obra de Veiga, uma que acentua o “real”, ou seja, que considera sua obra como uma reflexão documental de uma época e outra que privilegia o “imaginário” dando primazia aos elementos fantásticos e muitas vezes deixando de lado a época em que ele escreve. Quando este trabalho pretende uma releitura da obra de Veiga, não é para resolver essa tensão, que penso ser inconciliável quando os dois termos são colocados no mesmo plano. A análise é justamente no sentido de diferenciar o que há de crítica política e de construção ficcional, localizando os elementos que apontam para uma via e para a outra de maneira a revelar os aspectos de sua obra que podem identificá-lo como um dos pioneiros da literatura fantástica no Brasil.

No decorrer da análise, ficará bem clara a presença desses elementos também na obra de outros escritores do século XX, o que demonstra, talvez, que Veiga estivesse bem menos engajado do que se pensava e bem mais consciente de seu próprio projeto literário do que a maior parte da crítica pôde reconhecer no contexto da ditadura. Nesse sentido, se a leitura estiver correta, creio que há quase

² Conquanto nunca se deva esquecer que, para Aristóteles, a frase tinha o sentido de que o homem é um animal capaz de constituir e conviver na *polis*.

que uma necessidade de reler a obra de Veiga como sendo possivelmente o primeiro representante brasileiro de um movimento literário que se impôs durante todo o século passado na Europa e nos EUA e só agora começa a ser lido com mais cuidado e a ser mais bem compreendido: o fantástico.

A tensão entre o real e o imaginário, ou entre o real e o ficcional, já bastante presente no século XIX, ganhou uma nova intensidade e uma nova direção no início do século passado, sobretudo a partir de Kafka³. Compreender essa tensão significa abrir inúmeras possibilidades de novas leituras para a obra de José J. Veiga, e não só dele, e dar um novo sentido a todo o pensamento e à cultura de uma época. Voltando ao real e o imaginário, Aristóteles, no “De Anima”, questiona:

Se a imaginação é aquilo segundo o que dizemos que nos ocorre uma imagem — e não no sentido em que o dizemos por metáfora —, seria ela então alguma daquelas potências ou disposições segundo as quais discernimos ou expressamos o verdadeiro ou o falso?⁴

O questionamento de Aristóteles, e sua resposta⁵, conduz o pensamento por um caminho bem interessante: se o imaginário pode expressar o verdadeiro e o falso, repensar o imaginário significa rever todo o conceito de realidade⁶ e, como sempre se está imaginando, também a própria idéia de realidade está sempre sendo revisada por cada um.

³ Conforme diz Milan Kundera: “*A imaginação adormecida do século XIX foi subitamente despertada por Franz Kafka, que conseguiu o que os surrealistas postularam após ele, sem realmente realizar: a fusão do sonho e do real. Na verdade, esta é uma antiga ambição estética do romance, já pressentida por Novalis, mas que exige a arte de uma alquimia que somente Kafka descobriu cem anos mais tarde. Essa enorme descoberta é menos o acabamento de uma evolução que uma abertura inesperada que faz saber que o romance é o lugar onde a imaginação pode explodir como num sonho e que o romance pode se libertar do imperativo aparentemente inelutável da verossimilhança.*” KUNDERA, 1988, pgs. 19-20.

⁴ ARISTÓTELES, 2006, pg. 110.

⁵ Ele conclui que a imaginação deriva do ato de perceber, que se divide em três partes: percepção dos objetos sensíveis próprios (que é verdadeira ou minimamente falsa), percepção da correspondência entre objeto e nome (que pode ser falsa) e percepção dos objetos em relação a outros objetos (que também pode ser falsa). Portanto, a imaginação é verdadeira no primeiro sentido e pode ser falsa nos outros dois. Cf. ARISTÓTELES, 2006, pgs. 112-113.

⁶ Na percepção das relações entre objeto e nome e entre vários objetos, mas não na simples apreensão dos objetos por cada sentido.

Assim, se faz necessário reler a obra de José J. Veiga porque o imaginário de nossa época, e com isso toda a recepção e leitura, mudou completamente em relação ao da geração passada.

As opiniões de alguns críticos

Wilson Martins, em 1968, antes dos “anos de chumbo” da ditadura faz uma leitura de Veiga como um autor fantástico. A análise de Martins é de enorme discernimento, defendendo que o fantástico “*não pertence à literatura*”⁷, pois “*exige por parte do leitor uma adesão que não se obtém por meios propriamente literários.*”⁸ Seguindo isso, ele diferencia o fantástico da literatura, afirmando que o grande escritor da literatura fantástica deve tomar o fantástico como uma possibilidade de literatura e não o contrário. Assim, Martins considera os livros “Os Cavalinhos de Platiplanto” e “A Máquina Extraviada” duas obras de um grande criador da literatura fantástica, excluindo somente “A Hora dos Ruminantes”, como uma obra puramente ideológica o que, para ele, afastaria a natureza mágica da narrativa.

Depois, por coincidência seguindo distinções aristotélicas, Martins afirma que “*o fantástico só tem compromissos com a magia literária e se realiza por meio da verossimilhança.*”⁹ Por isso, para ele:

na literatura não se trata do que ocorre, mas do que poderia ocorrer; e, como a vida tem a sua parcela inegável de supra-real, a tarefa do escritor fantástico é captar o mistério e transformá-lo em realidade virtual pelos meios habitualmente postos à sua disposição, reconduzindo o que poderia existir fora da literatura para a plena existência dentro dela.¹⁰

Daí, Martins parte para comentários de admiração sobre os contos de Veiga e, depois, faz uma leitura do fantástico como possível de ser reconhecido pelo estilo e pela visão:

⁷ MARTINS, 1994, pg. 97.

⁸ Idem.

⁹ Idem.

¹⁰ Idem.

No conto realista, a parcela do que o leitor ignora é conhecida de todos ou de alguns personagens e, sem dúvida, conhecida do autor; no realismo mágico, todos sentem a existência mediúnica desse fator, todos percebem que a ele se deve, precisamente, a realidade tal como se configura aos nossos olhos e, entretanto, ninguém seria capaz de captá-lo, de exprimi-lo em termos narrativos. Na verdade, a captação se faz sutilmente graças ao estilo, graças a um tipo de visão que nos transmite o mundo a ‘n’ dimensões, para além das fronteiras euclidianas em que a ficção geralmente se situa.

Aqui se revela a diferença substancial entre o contista de peripécias e o contista de atmosfera. No primeiro caso, a solidez do conto repousa na intriga, no relevo dos caracteres, na surpresa do desfecho, na originalidade da história; no segundo, ainda que todos esses elementos devam existir da mesma maneira, acresce-lhes um ‘contexto’ que deles não depende. Assim, José J. Veiga pode escrever uma história absolutamente ‘realista’, como ‘Onde andam os didangos?’ ou ‘Na estrada Amanhece’ e vencer, desde a primeira linha, a servidão ingrata do real sem perder nenhuma das virtualidades do verossímil.¹¹

A leitura de Martins do fantástico coincide em diversos sentidos com a desta dissertação. Faltaria só a Martins determinar mais exatamente a localização do real e do fantástico — pois Martins é relativamente obscuro na explicação de como o leitor capta o fator do fantástico, mesmo quando o relaciona com questões estilísticas — na obra de Veiga.

Martins termina seu ensaio reclamando que “*José J. Veiga ainda não alcançou a larga reputação a que tem direito, nem o reconhecimento generalizado de sua estatura entre os contistas brasileiros mais importantes do período.*”¹² Como escreveu em 1968, Martins não podia saber que “Os Cavalinhos de Platiplanto” teria três edições publicadas só no ano de 1974¹³, e que o autor ainda lançaria mais onze títulos até 1997, com um total de 500 mil exemplares vendidos¹⁴ — o que não foi o bastante para dar-lhe o merecido reconhecimento por parte do público. Martins atribuiu, na época, a falta de reconhecimento ao fato de que sua arte seria “*aristocrática pela qualidade*”¹⁵.

Com o endurecimento da ditadura, as análises posteriores vão cada vez mais se voltando para o social e ideológico na obra de Veiga, saindo do fantástico e entrando no real, saindo do mágico e entrando no crítico, saindo do, por assim

¹¹ Idem, pg. 98. A leitura de Martins, nesse caso, parece aproximar José J. Veiga de Kafka, conforme será visto no quarto capítulo.

¹² Idem, pg. 99.

¹³ Vide GOMES, 1977, pg. 507.

¹⁴ Segundo CASTELLO, 1997.

¹⁵ Obra citada, pg. 99.

dizer, “aristocrático”, ou ligado a recursos literários e imaginários apenas reconhecidos pelos leitores treinados, e entrando no dia-a-dia do cidadão brasileiro da época.

A palestra de Antonio Candido, apresentada em uma conferência nos EUA em 1972, sobre o que estava ocorrendo de literatura no Brasil até aquela data já começa a refletir essa mudança de foco. Segundo Candido:

Aqui, não podemos falar de memórias, nem de relato, nem de ficção, nem de poesia, nem mesmo de estilo. É a literatura anti-literária, traduzindo uma espécie de erupção inconformista.

Falar em inconformismo nos leva à presença da política na literatura brasileira dos últimos anos. O atual regime militar do Brasil é de natureza a despertar o protesto incessante dos artistas, escritores e intelectuais em geral, e seria impossível que isto não aparecesse nas obras criativas, por mais interessadas que estejam em experimentos de fatura.¹⁶

Claramente aqui a política e o inconformismo passam a tomar, em geral, o primeiro plano na análise das obras dos escritores brasileiros. Mas, para Candido, essa é ainda apenas uma tendência entre muitas outras na literatura da época.¹⁷ Ele não chega a citar Veiga na palestra, só que as tendências políticas ganham, na exposição, uma abrangência imensa, que chega até a explicar o motivo da construção de realidades interiores e imaginárias:

existe em escala nunca vista antes a repressão sobre os indivíduos; ela levou milhares de intelectuais à prisão, à expatriação, à privação de cargos e funções; ela leva dezenas de milhares, cada dia e cada minuto, ao que se chamou no tempo do nazismo de ‘migração interior’, isto é, a fuga para dentro de si mesmo, o silêncio, a auto-repressão. Este estado de coisas foi grave de 1964 a 1967, abrandou em 1968, mas no fim desse ano entrou numa fase que dura até hoje e pode sem exagero ser qualificada de terrível.¹⁸

Alfredo Bosi, em um livro de 1976 que trata do conto brasileiro da época, indo contra a leitura de Martins dos dois livros de contos de Veiga, coloca o real e o imaginário já no mesmo plano nessas obras:

¹⁶ CANDIDO, 1981, pg. 25.

¹⁷ Candido destaca também outras questões de igual importância às questões políticas, afirmando, por exemplo, que as tendências da vanguarda “*não estão mais interessadas na transposição do mundo, e sim em criar pequenos mundos autônomos, que podem lembrar mais ou menos a realidade do mundo que conhecemos.*” Idem, pg. 24.

¹⁸ Obra citada, pg. 25.

Mas não é o mistério tematizado e, até certo ponto, feito de propósito para produzir perfis de estranheza, como o que se dá no conto espectral de Murilo Rubião ou no conto anfíbio, meio documento, meio fantasia, de José J. Veiga, mineradores ambos dos veios insólitos da experiência. O fantástico irrompe, nestes, como o intruso no ritmo do cotidiano; e o evento novo, que poderia soar apenas imprevisto e aleatório, passa a exercer, na estrutura profunda da trama, a função de revelador de um processo inexorável na vida de um grupo ('A Usina atrás do morro', de J. J. Veiga), ou na vida de um homem ('A Flor de Vidro', de Murilo).¹⁹

O fantástico de Veiga vai passando então a ser um processo social, uma interrupção em um tipo de convívio, algo mais ou menos semelhante à instituição do próprio regime ditatorial. Essa interrupção, para Bosi, alcança também o nível da linguagem:

Quanto aos exploradores do insólito, os que entre nós têm perseguido com maior insistência a nota do fantástico, um Murilo Rubião e um J. J. Veiga, diferem bastante no modo de enfrentar o trabalho da forma. Que é mais neutra e opaca em J. J. Veiga, mais complacentemente literária em Murilo Rubião.

A diferença de processos talvez se deva à das filiações. O autor dos Cavalinhos de Platiplanto encrava situações de estranheza em um contexto familiar, que evoca discretamente os costumes e cenas regionais. São contos que compõem a alegoria do destino, pessoal ou coletivo, com as peças de um realismo verbal sóbrio no trato das personagens e dos fatos, tudo organizado em um sistema narrativo bastante veraz e conseqüente, mas afinal cheio de surpresa. A palavra intrusa, nessas histórias contadas com tanta naturalidade, se parece com a hora da morte, que pode cortar a vida em qualquer tempo, mas é sempre a inesperada.²⁰

É possível interpretar o fantástico, para Bosi, como a quebra do "ritmo do cotidiano", do "realismo verbal sóbrio" e do "sistema narrativo bastante veraz", que estariam ligados a uma construção narrativa ou "estrutura profunda" montada para causar surpresa e estranhamento no leitor. Isso seria algo mais ou menos próximo de alguns contos de Edgar Allan Poe. Este trabalho, ao contrário, acentuará o fantástico em Veiga como a continuidade do elemento estranho no cotidiano, como a sua perfeita adaptação e convivência com o dia-a-dia dos personagens, algo muito mais próximo de Kafka²¹ do que de Poe.

¹⁹ BOSI, 1976, pg. 14.

²⁰ Idem, pgs. 20-21.

²¹ Segundo Camus, em um ensaio sobre Kafka: "*Um ator imprime ainda maior força a um personagem trágico se se abstém de exagerá-lo. Se ele é comedido, o horror que suscita será descomedido. A tragédia grega, quanto a isso, é rica de ensinamentos. Numa obra trágica, o destino sempre se faz perceber melhor sob as faces da lógica e do natural. O destino de Edipo é*

No entanto, quando a leitura de Bosi começa a ler Veiga privilegiando uma estrutura narrativa (e social) fechada, isso vem a ser prejudicial, porque contradiz alguns elementos presentes nos escritos de Veiga, para a obra como um todo. Por exemplo, a idéia de um “realismo verbal sóbrio” vai contra a imitação por parte do narrador de vozes infantis, que não trazem nenhum traço de sobriedade e freqüentemente aparecem sobretudo nos contos de Veiga.

No ano seguinte, em 1977, Maria Consuelo da Cunha Campos destaca algumas leituras do conto brasileiro da época e revela que a visão social já estava cristalizada na análise de alguns autores. Ela transcreve, por exemplo, uma apresentação de Dirce Riedel, que situa o seguinte ponto como principal no conto brasileiro nos últimos dez anos:

Nos últimos dez anos, tem predominado, no conto brasileiro, um compromisso com a realidade sócio-econômica e com a condição humana, compromisso que de certa maneira retoma o primeiro modernismo de 22 e o regionalismo social de 30, acentuando o experimentalismo e o humor lúcido e cruel do primeiro, assim como o engajamento do segundo quase sempre sem o seu tom doutrinário.²²

A “realidade sócio-econômica”, então, passa para o primeiro plano e todas as demais questões são entendidas em relação a ela. Como um ponto secundário, aparece:

Não raro, a realidade mais profunda, porque desconhecida ou temida, apresenta-se pela via do absurdo e do surrealismo.²³

Essa “realidade mais profunda” serve apenas como uma maneira de ressaltar a tensão político-econômica presente em uma ditadura onde a censura impede que a verdade seja dita ou revelada.

antecipadamente anunciado. Está sobrenaturalmente decidido que ele cometerá o homicídio e o incesto. Todo o esforço do drama é mostrar o sistema lógico que, de dedução em dedução, vai consumir a infelicidade do herói. Anunciar-nos apenas esse destino inusitado quase não é apavorante, pois é inverossímil. Mas se a necessidade daquilo nos é demonstrada no quadro da vida cotidiana, da sociedade, do Estado, da emoção familiar, aí o pavor se consagra. Nessa revolta que sacode o homem e o faz dizer: ‘Isso não é possível’ já existe a certeza desesperada de que ‘isso’ é possível.” CAMUS, 1989, pgs. 152-153.

²² CAMPOS, 1977, pg. 9.

²³ Idem.

Maria Consuelo também diz que, na visão de Affonso Romano de Sant’Anna, a tendência do fantástico nos contos “*corre paralela aos latino-americanos e utiliza-se da sofisticada técnica de montagens, explorando o fantástico com intenções políticas*”²⁴.

As duas visões destacadas por Maria Consuelo são já completamente sociais e apresentam, na falta de maiores explicações, algumas incoerências. A realidade mais profunda que seria a própria realidade política do Brasil na época já fora considerada no primeiro ponto como o compromisso engajado e direto da maioria dos escritores, não podendo ser “desconhecida ou temida”. Ademais, não creio que seja possível definir uma via do absurdo e do surrealismo, pois ambos os conceitos são abertos e possuem compreensão ilimitada. Já no caso da leitura de Sant’Anna, a idéia de explorar o fantástico não parece compatível com intenções políticas, uma vez que o fantástico é propriamente uma forma de saída da realidade concreta. Poderia até se usar o fantástico, enquanto metáfora, com intenções políticas, o problema está só em explorá-lo, já que explorar o fantástico seria afastar-se do concreto e, portanto, também do político.

Em 1979, Silviano Santiago coloca a censura como motivo principal da escolha do fantástico:

Ora, na medida em que existe um sintonizador que é jovem e que está só lendo obras que se exprimem adequadamente pelo realismo dito mágico, obras tanto nacionais (é o caso de Murilo e J. J. Veiga, por exemplo) quanto estrangeiras (é o caso do romance latino-americano e em particular de García Marquez e Cortázar), passa a haver uma única forma literária que é predominante entre os estreados na literatura. Neste nível, sim, é que poderíamos ver como a censura — sem intuito programático algum, é claro — operou restrição formidável entre as opções de escrita ficcional que tinham os jovens escritores. Não é por coincidência que o boom da forma conto na década de 70 se dá através do realismo dito mágico.²⁵

Ele explica melhor essas idéias em um ensaio posterior (de 1988):

²⁴ Idem, pg. 8. Infelizmente, os textos originais tanto de Dirce Riedel quanto de Affonso Romano de Sant’Anna não puderam ser encontrados, mas aqui esses autores servem apenas como exemplos ilustrativos da visão social que predominava em algumas leituras da época.

²⁵ SANTIAGO, 1982, pg. 53.

Estilisticamente, a literatura brasileira pós-64 pôde, por um lado, retomar uma lição do passado, ajustando-se — após a obra genial de Guimarães Rosa e o esforço universalista dos vários concretismos — a princípios estéticos fundamentados pelo realismo dos anos 30. Pôde também, por outro lado, aproximar-se da literatura hispano-americana que lhe é contemporânea, abrindo mão do naturalismo na representação, em virtude de problemas graves de censura artística. Neste segundo caso, adentra-se o texto literário por uma escrita metafórica ou fantástica, até então praticamente inédita entre nós. Valendo-se, pois, de uma escrita realista ainda comprometida ou de uma outra comum aos latino-americanos, a literatura pós-64 guarda sempre a obsessão temática a que nos referimos²⁶

Santiago é um dos raros críticos que, nessa época, relaciona a literatura de Veiga com realismo mágico latino-americano e com outros autores estrangeiros e nacionais. Só que, claramente, sua análise está muito mais preocupada com a censura como definidora da escolha dos escritores do que com qualquer outra coisa. Aqui se bate nas portas da intenção autoral e não se pode fazer isso fora do terreno da pura especulação — a não ser que sustentado por declarações do próprio autor. A ditadura já ocupa aqui todos os recantos públicos e privados das criações literária e ficcionais e parece censurar e influenciar mais a crítica do que propriamente a literatura.

Depois, em 1981, José J. Veiga passa a ser lido — em um livro de Antonio Hohlfeldt que relaciona algumas leituras e análises do autor — como um autor que retrata “*relações bem objetivas com realidades brasileiras*”²⁷, passa a ser um homem “*achacado e invertido pela sociedade que o rodeia*”²⁸, seu tipo de conto passa a ser “*‘alegórico’ e não ‘fantástico’ ou ‘maravilhoso’*”²⁹ e seus símbolos passam a refletir realidades brasileiras da época, como “*aquela do conto ‘O Galo impertinente’ com a construção da Transamazônica, por exemplo*”³⁰.

A leitura de Hohlfeldt já é totalmente social e fechada, trazendo alguns elementos do estruturalismo e retomando alguns conceitos já apontados por Bosi:

o escritor mantém-se, porém, sempre fiel aos mesmos enredos e às mesmas preocupações: de um lado o confronto entre um mundo conservador, fechado, relativamente equilibrado, e outro que vem romper a sua tranqüilidade, invadindo-o, contestando-o, destruindo-o, extensão de um universo oposto,

²⁶ SANTIAGO, 1989, pgs. 12-13.

²⁷ HOHLFELDT, 1981, pg. 95.

²⁸ Idem, pg. 96

²⁹ Idem, pg. 97

³⁰ Idem, pg. 95.

situado no ambiente urbano; este tema se imbrica a outro, dele decorrente ou a ele ampliando: a relação ecológica do ser humano, seja entre outros seres humanos, seja em relação à paisagem ou aos objetos que nos rodeiam. Neste sentido, poder-se-ia mesmo afirmar que a obra de Veiga, ao mesmo tempo em que anuncia, de um lado, a destruição de um espaço — e conseqüentemente de um tempo — reflexiona também escatologicamente em torno da construção de um novo universo, se bem que não chegue a visualizá-lo com grande otimismo. Talvez que esta perspectiva ainda não tenha sido suficientemente estudada por toda a multiplicidade dos que, ao longo dos anos, vêm-se ocupando da obra do escritor goiano.³¹

Já John Parker, em 1982, analisando o romance “Aquele Mundo de Vasabarros”, aprofunda, politicamente, esse tipo de leitura:

Trata-se, evidentemente, duma sátira política, alegoria cuja feição humorística desempenha a função formal de ridicularizar um regime podre e caquético, já sem credibilidade, mas que continua a arrastar-se levado por uma espécie de *momentum* próprio, adquirido através do aperfeiçoamento dos instrumentos de repressão, que são a sua característica mais marcada.³² (grifo do autor)

O romance deve ser o mais próximo de uma alegoria que Veiga escreveu.³³ Mas ainda que fosse apenas lido assim, não fica claro no romance se é uma alegoria do Brasil como um todo ou somente da ditadura militar. O próprio ensaio de Parker aponta para essa contradição quando ele aproxima o nome Vasabarros do Vasabarris de “Os Sertões”.

Mas Parker continua buscando no romance e em outras obras de Veiga aproximações quase sempre um tanto forçadas com a realidade brasileira da época. Ele compara, por exemplo, a “Companhia” do romance “Sombra de Reis Barbudos” à CIA, agência de inteligência norte-americana. Ele também afirma que certas descrições de Vasabarros “*contêm uma lembrança maliciosa da actual capital federal, plantada no meio do cerrado.*”³⁴ Em um momento, as comparações atingem até a biografia do autor:

Mas a verdade é que o A. [autor] parte duma visão, que nasce do seu compromisso com a própria realidade, em que se encontra integrado por nascimento e educação, e satiriza nela os aspectos contrários à posição ideológica

³¹ Idem, pg. 94.

³² PARKER, 1983, pg. 102.

³³ Junto talvez com “Os Pecados da Tribo”.

³⁴ Idem, pg. 103.

do grupo (social, intelectual, político) a que ele pertence. José J. Veiga, cuja vida desde a adolescência até a idade madura decorreu sob a influência dominante da política de Vargas, estreou no gênero fábula com o conto ‘A usina atrás do morro’ (*Os Cavalinhos de Platiplanto*, 1959), que reflecte seguramente a tensão entre a ideologia nacionalista sustentada por Kubitschek e a crescente interferência estrangeira, que o seu programa de industrialização acelerada não pôde excluir.³⁵

Claramente o autor pensa um traço autobiográfico para sustentar a sua leitura. No fim do regime Vargas, em 1945, Veiga passou quatro anos trabalhando na Inglaterra como tradutor e comentarista da rede BBC. Seria arriscado deduzir que os anos Vargas ou Kubitschek fossem mais importantes em seu primeiro romance do que os anos na Inglaterra, o que Parker acaba fazendo por conta de sua leitura política.

A leitura alegórica vai sendo usada por praticamente todos os críticos que analisam o autor. Luiz Costa Lima, no seu ensaio “O Conto na Modernidade Brasileira”, publicado em um livro de 1982, tenta fazer uma defesa de uma leitura mais aberta das alegorias:

a solução do fantástico se encontra no alegórico. Mas o alegórico contém uma dificuldade específica: se ele permitir a pura transcrição tipo ‘isso significa aquilo’, o isso, ou seja a narrativa, se torna inútil, casca de fruta que se joga fora. Para assumir significação, o fantástico necessita criar uma curva que reconecte com o mundo. Se, entretanto, esta curva tornar-se única, persistirá a significação com o apagamento da sua fonte. Para se manter, a alegoria precisa ser plural. (...) Se a alegoria não tivesse esta mobilidade, antes de matar seu autor, teria esterilizado a obra de Kafka.³⁶

Infelizmente, o privilégio da “alegoria plural” não é reservado a José J. Veiga, já que Costa Lima afirma, no parágrafo seguinte:

Conclusão contrária parece caber à obra também pequena de J. J. Veiga, cujos livros seguintes aos *Cavalinhos de Platiplanto* (1959) reiteram a alegoria política básica, sem o acréscimo doutras significações. Mas por ausência de espaço conveniente este não é um juízo definitivo.³⁷

³⁵ Idem, pg. 103.

³⁶ COSTA LIMA, 1983, pgs. 207-208.

³⁷ Idem, pg. 208.

Na opinião de Flora Süssekind, em um livro de 1985, parte do comentário de Costa Lima e acaba sendo mais extrema:

Mas as alegorias tanto dos romances-reportagem neonaturalistas, quanto do fantástico, dão bem pouca margem à pluralidade. A significação do texto é determinada autoritariamente. Às vezes antecede inclusive a leitura. Pouco importa o texto em questão, sabe-se, ao lê-lo, que se deve ampliar sua abrangência e ver em cada *história* particular toda a *História* brasileira recente. O mesmo acontece com parábolas como a de Érico Veríssimo e as de J. J. Veiga, e com os romances jornalísticos de Aguinaldo Silva e José Louzeiro. A mesma chave mestra político-referencial abre todas as portas. E une naturalismo e fantástico num idêntico projeto estético: o de uma literatura cujo eixo é a referência e não o trabalho com a linguagem, a consciência da própria materialidade verbal, é o recalque da ficcionalidade em prol de um texto predominantemente documental.³⁸ (grifos da autora)

Por fim, Malcolm Silverman em um livro de título sugestivo (“Protesto e o novo romance brasileiro”), de 1995, que trata da literatura da época, conclui que Veiga e diversos outros autores

ênfaticamente um regionalismo brasileiro indefinido, apesar de reconhecível, ou a loucura urbana, aliada com a imprecisão cronológica. O resultado é a criação do sentido didático de missão tão parte do romance utópico, usando a fábula a serviço do debate ideológico. Uniformemente apocalípticos e quase sempre zoomórficos na sua franqueza alegórica são *A hora dos ruminantes*, *Sombras de reis barbudos*, *Os pecados da tribo* e *Aquele mundo de Vasabarro*, todos de José J. Veiga (...)³⁹

Mais na frente, dirá ele:

Nas seis narrativas longas de José J. Veiga (algumas mais novelas que romances, outras não), há uma persistente tendência de questionar os parâmetros filosóficos das realidades universais, bem como parodiar, na verdade, parabolizar, a repressão e a opressão brasileiras desde 1964. O estilo limpo e enganosamente simples do autor reúne, em vários graus, o regionalismo (de Goiás), a introspecção sombria, atmosfera asfixiante, e uma fantasia enigmática que prova ser mais satírica que escapista. Seu estilo se inclina na direção de um desenvolvimento rudimentar na trama, poucos personagens individuais e uma contenção estrutural dentro de um estilo lacônico — todos apontando rotineiramente para a fábula política.⁴⁰

³⁸ SÜSSEKIND, 2004, pgs. 103-104.

³⁹ SILVERMAN, 1995, pg. 231.

⁴⁰ Idem, pg. 236.

Aqui, Silverman mal cita o elemento fantástico de Veiga, estando este “a serviço do debate ideológico” ou como “fantasia enigmática que prova ser mais satírica que escapista” e grande parte da obra de José J. Veiga é unificada como sendo simples “fábula política”.

Através dos críticos e teóricos citados, é possível ver uma quase linearidade das análises de Veiga com a passagem dos anos, indo do fantástico em direção ao social e, posteriormente, ao político. Este trabalho, portanto, pretende voltar às primeiras leituras da obra de Veiga, mas sem ignorar as últimas, levando em consideração, sem destaques ou hierarquias, ambos os elementos — tanto o mágico quanto o ideológico — em sua obra.

A crítica da crítica

A proposta deste trabalho também é de explicar porque esse tipo de crítica — social e política — é insuficiente para compreender a obra de Veiga.

Essa falta de compreensão por grande parte da crítica se deve na maioria das vezes à falta de diferenciação entre as instâncias da *mimesis*, o que quer dizer, da representação ou imitação da realidade. Segundo Paul Ricoeur, a *mimesis* se dividiria em três níveis: a pré-compreensão narrativa (*mimesis I*, o mundo real da ação), a composição narrativa (*mimesis II*, o mundo da ficção) e refiguração narrativa (*mimesis III*, o mundo da interpretação). Ocorreu, então, em considerável parte da crítica, uma falta de percepção e, em alguns casos, até de confusão do ficcional em sua relação com o real. A composição narrativa, embora parta do real, pode apenas atingi-lo enquanto, no máximo, tentativa de ser a realidade, ou emulação. Nunca um discurso, e ainda mais um discurso ficcional, equivalerá à realidade já que esse está sempre em uma instância abaixo do real, a qual Paul Ricoeur chama convenientemente de *mimesis II* (narração).⁴¹ Mais sobre isso será dito na apresentação do pensamento de Paul Ricoeur e Cláudio Veloso

⁴¹ Também aqui será seguida a nomenclatura do próprio Paul Ricoeur (1984, 1985 & 1988) que divide a *mimesis* em três conceitos distintos: *mimesis I*, *mimesis II* e *mimesis III*.

O trabalho da crítica seria o de reconstruir as relações entre o real e o ficcional, voltar do imaginário aos fatos, da narrativa para a realidade, da *mimesis II* para a *mimesis I*. A crítica parte do que Ricoeur chama de *mimesis III* (o mundo da interpretação) que, em certo sentido, equivale ao mundo real (*mimesis I*) por estar fora do terreno da configuração narrativa. Entretanto, a preocupação da maior parte da crítica não foi de descrever ou de ler, mas de protestar o que, para o filósofo, estaria na esfera mimética do narrar (*mimesis II*), porque, no caso do protesto, parte-se da realidade brasileira da época e não dos escritos do autor. Não é tanto José J. Veiga que é ideológico e sim grande parte da crítica da época que o analisou.

No capítulo 3, as teorias sobre a *mimesis* serão vistas em detalhes. Agora, será estudado o que alguns teóricos têm a dizer do fantástico.