As variações do insólito em José J. Veiga

Maria Zaira Turchi

ABSTRACT: This article focuses on the main themes and aesthetic aspects of José J. Veiga's stories, analyzing the magical realism and the fantastic issues within the boundaries of his fiction.

KEY-WORDS: Brazilian literature, contemporary short stories, magical realism, fantastic fiction.

José J. Veiga destaca-se na literatura brasileira contemporânea, com contos, novelas e romances que investigam a condição humana submetida à opressão e à violência de diferentes tipos de poder. A crítica tem-se posicionado ora aproximando a narrativa de José J. Veiga do gênero fantástico, ora do absurdo ou do alegórico, às vezes do realismo maravilhoso. Nos limites desse artigo, não se pretende aprofundar os conceitos e nem percorrer a vasta bibliografia teórica sobre o gênero, pretende-se insistir no fato de que as narrativas de Veiga não se circunscrevem no limite de um enfoque teórico, mas realizam-se nessas variações de graus e de modos do insólito, nas fronteiras entre as dimensões do real-fantástico, do real-absurdo e do real-maravilhoso. Essa característica de oscilar entre o fantástico e o mágico entre o alegórico e o simbólico, entre o estranho e o absurdo marca a criação artística de Veiga e inclui sua obra no fantástico moderno, gênero que não pode ser mais entendido numa única perspectiva.

As raízes rurais de José J. Veiga, nascido em 1915, numa fazenda situada entre os municípios de Pirenópolis e Corumbá, em Goiás, serviram-lhe de material ficcional. A região natal deixou marcas indeléveis na obra de Veiga seja na adjetivação que se pode depreender da cartografia dos contos – o distante, o longínquo, o isolado; seja nos espaços e costumes cotidianos que compõem o enredo – o curral, o rio, a pescaria, a caçada; todos ele-

---

Maria Zaira Turchi é professora titular da Universidade Federal de Goiás.

mentos emblemáticos com os quais o imaginário goiano se identifica. Além disso, a voz narrativa assemelha-se a do narrador primitivo da oralidade, próprio das histórias que vivem no sertão, que prendem a atenção dos ouvintes na força da fabulação. A presença desse substrato que estabelece uma especificidade regional, não o transforma, contudo, num regionalista no sentido restrito do termo. A região é ponto de partida e não de chegada nos contos em que as paisagens rurais e os pequenos povoados se abrem para a universalidade de temas e modos da criação literária, portanto "num plano mais de invenção que de observação e retrato" (SOUZA, 1990, p. 27). Se por um lado é possível perceber a presença do real nas cidades interioranas que compõem o espaço ficcional das histórias de Veiga, por outro, a invenção dos nomes e a caracterização dos lugares provocam a transfiguração da realidade – nomes estranhos (Platiplanto, Manarairema, Taitara, Vasabarros, Torvelinho) e lugares perdidos e isolados do mundo propiciam o aparecimento do fantástico e do maravilhoso.

Surge primeiro o contista, em 1959, só depois o romancista, em 1966. Se o meio rural e as pequenas cidades interioranas constituem o espaço privilegiado dos contos incluídos em *Os cavalinhos de Platiplanto* (1959) e *A estranha máquina extraviada* (1968)[2], o mesmo não se pode dizer de *Objetos turbulentos* (1997), obra publicada dois anos antes da morte de José J. Veiga, em 1999. Nessa última, o espaço rural é substituído pelo espaço urbano com referências explícitas a conhecidas cidades brasileiras e estrangeiras; não mais cidadezinhas perdidas, encaramujadas no sertão, alheias ao tempo histórico, mas grandes centros urbanos e endereços facilmente localizáveis. O livro distingue-se dos primeiros desde o subtítulo que já anuncia "contos para serem lidos à luz do dia", afastando-se do insólito que marca os livros anteriores.

Os romances *A hora dos ruminantes* (1966), *Sombra de reis barbudos* (1972) e *Os pecados da tribo* (1976) foram produzidos durante a ditadura militar. Nessas obras, José J. Veiga cria situações de opressão sufocante, freqüentemente representadas por súbitas invasões. Manarairema, pequena comunidade do interior, espaço ficcional do romance de estréia, é invadida por alienígenas agressivos, depois por cães e depois por bois. Em *Sombra dos reis barbudos*, segundo romance do escritor, a população de Taitara, uma pequena cidade muito semelhante a Manarairema, após a instalação da Companhia de Melhoramentos, sofre várias proibições e assiste a fatos insólitos. Em *Os pecados da tribo*, um grande contingente de turunxas (soldados) que se encarregam de obrigar os cidadãos a executar ordens superiores, fiscalizando as ações das pessoas e exigindo o cumprimento de leis e proibições. Para Souza (1990, p. 41), o fantástico veigueano é marcado por fatos extraordinários, acontecimentos insólitos que são importantes na

medida em que desassossegam o mundo cujo centro é o homem. Não se trata de um fantástico conceitual, mas de um fantástico relacional que não diz respeito ao acontecimento insólito, mas ao sentimento de uma incerteza existencial que os personagens experimentam diante de um mundo familiar em crise.

Nesses romances como em contos antológicos de Veiga, o fantástico é construído em meio à burocracia, fruto das próprias ações humanas. Para Irene Bessière, a renovação do fantástico se dá pela retirada do foco nos elementos tradicionais do insólito (vampiros, lobisomem, casa assombrada e outros elementos sobrenaturais) e o lança sobre os temas provenientes do próprio mundo dos homens. A burocracia é o principal tema em muitas obras de Veiga que é elevada à esfera de fatos e acontecimentos insólitos criando o fantástico como uma consciência gritante da falta de sentido nas ações provenientes do antropocentrismo.

Em *Aquele mundo de Vasabarros* (1982), os cidadãos se encontram transformados em servos de uma estrutura burocrática que os oprime e impõe regras. O nível de repressão é mais intenso nas camadas inferiores que sofrem restrições ao direito de ir e vir e no controle de horários. Os estratos superiores da sociedade, por sua vez, estão presos a rigorosos protocolos. Fechada em seus paredões, muralhas, fortes e contrafortes, Vasabarros é escura e triste, no entanto, como afirma Miyazaki (1988) esse romance essencialmente engajado, traz algo de lúdico. Esse lado alegre de *Aquele mundo de Vasabarros* prenuncia o tom predominante em *Torvelinho dia e noite* (1985). Apesar das mudanças que os fantasmas promovem no cotidiano de Torvelinho, pacata cidade mineira, a estranheza e a hesitação do fantástico presente nos romances anteriores cedem ao realismo maravilhoso. No lugar da incerteza e da perplexidade esboça-se uma positividade, uma saída mágica; a população vive situações estranhas mas divertidas e perfeitamente incorporadas à realidade. De *A hora dos ruminantes*, escrito em plena ditadura militar, a *Torvelinho dia e noite*, tempos mais propícios ao humor, a ficção de Veiga faz um percurso do fantástico, em que prevalece a sensação de incerteza e angústia diante do mundo de opressão, desprovido de sentido que desconcerta personagens e leitores, ao realismo maravilhoso, como o define Chiampi (1980, p. 61) no qual predomina "o encantamento provocado pela percepção de contigüidade entre as esferas do real e do irreal – pela revelação de uma causalidade onipresente, por mais velada e difusa que esteja".

O propósito do artigo de destacar as variações do insólito na obra de José J. Veiga pode ser alcançado com o estudo mais detalhado dos contos do escritor. Entre *Os cavalinhos de Platiplanto* e *A estranha máquina extraviada* é possível estabelecer paralelos em diversos níveis tanto por seme-

lhança como por oposição. Os temas que se entrelaçam são: a presença do mundo infantil em confronto com a realidade exterior – não a infância feliz, mas meninos sérios, tristes ou perplexos; a sociedade arcaica e opressora – os homens têm poder de decisão, as mulheres são passivas, as crianças não têm voz; a iniciação para o luto e não para o amor; as relações de parentesco nas tramas; a morte da mãe ou do pai; a invasão do espaço rural, dos pequenos vilarejos causando desequilíbrio e destruição; o confronto de universos estranhos e familiares; a sociedade sem saída metaforizada nos mistérios das ruas labirínticas; a tecnologia sem sentido ironizada na tarefa interminável, na máquina sem função; e a morte definitiva e poderosa em quase todos os contos.

Em *Os cavalinhos de Platiplanto*, há a presença marcante da perspectiva do menino, ou do adulto que se volta sobre sua infância. O foco está centrado no sujeito criança e na sua consciência em movimento, capaz de despertar os pensamentos que são constitutivos do outro, de si mesmo como sujeito individual e do mundo como pólo de percepção desse eu. Assim, a consciência reflexiva do protagonista-narrador constrói-se no confronto com o mundo imposto pelo adulto, ressaltando nos contos a busca da compreensão do enigma da vida, nos seus limites e nas suas frustrações. O mundo cotidiano feito de surpresa, de dor, de engano é visto pela ótica infantil que lhe imprime reações e sensações próprias:

> Mas quando a gente é menino parece que as coisas nunca saem como a gente quer. Por isso é que 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" (CP, p. 44).

O percurso que a personagem empreende representa um processo de iniciação para o luto, para a perda na ordem do real ou do simbólico. A morte coloca-se, assim, no centro da infância. Em alguns contos, a fuga da realidade para a fantasia vai oferecer alívio ou esperança, em outros, ocorre um movimento contrário, da fantasia para a realidade, no qual a morte é apresentada em sua face mais dura. Pode-se mesmo traçar uma gradação dos contos em que a morte é tematizada: da leveza ao aspecto mais pesado; da possibilidade de fuga na fantasia à consciência da verdade mais absoluta do fim.

No conto que dá título ao livro, "Cavalinhos de Platiplanto" a perda do avô é experimentada como algo mais natural, por se tratar de enfermidade e velhice. No entanto, a perda maior para o menino é a do sonho de possuir o cavalinho, prometido pelo avô Rubém em troca de um curativo no pé

machucado. O menino percebe as mudanças na família: "Meu avô adoeceu e teve que ser levado para longe para se tratar (...) Tio Torim disse que, enquanto ele mandasse, de lá não saía cavalo nenhum para mim" (CP, p. 44). A posse de Chove-Chuva torna-se cada vez mais distante com a partida do avô e a interferência do tio, até que um dia ele compreende: "o meu cavalinho, nunca mais" (CP, p. 45). A cena seguinte – "fui sozinho numa fazenda nova e muito imponente, de um senhor que tratavam de major" (CP, p. 45) – configura a passagem da realidade à fantasia que possibilita a materialização do desejo alimentado durante muito tempo: "Do meio das árvores iam aparecendo cavalinhos de todas as cores" (CP, p. 49), cavalinhos que só existem em Platiplanto, como esclarece o major, e todos eles presentes do avô ao menino. Em oposição ao espaço do conflito, marcado pela decepção e pelo sofrimento, abre-se um novo espaço, lugar onde cabem a alegria e o jogo.

O conto "A invernada do sossego" (CP) está estruturado em torno da morte do cavalo de estimação. Novamente, sob o ponto de vista da criança desenvolve-se a narrativa, apoiada numa suspeita, que é reforçada pelos cochichos da mãe com a cozinheira – "havia males que vinham para bem, e quando me viram disfarçaram, e desconfiei que estavam falando dele" (p. 112), até o anúncio e a confirmação da morte de Balão – "Só depois que vimos acreditamos. O Balão estava morto, morto para sempre" (p. 114). A revelação lenta é acompanhada do aprofundamento da consciência infantil no mistério da morte: "Não podíamos imaginar o Balão morto. (...) Como tudo isso podia deixar de existir, sumir para onde?" (p. 114), ou no efeito da morte sobre a matéria, "Precisava a morte tê-lo mudado daquele jeito? Não podia ele ter morrido como era, bonito e limpo?" (p. 114).

Nesse conto, embora a narrativa caminhe da realidade para a fantasia, tornam-se mais complexas as relações entre real e imaginário: "uma noite acordei cuidando ter ouvido o bater dos cascos em galope" (p.116). A volta do cavalo parece se dar, inicialmente, no plano do real que acaba envolto no irreal. E a Invernada do Sossego, que deveria ser um lugar feliz "onde não havia cobra nem erva mutuca" (p. 117), com os ataques dos Capadócios "que aparecem de repente armados de garrucha e fazem um estrago medonho" (p. 119), torna-se um campo de batalha. O conto termina de modo surpreendente: "no fundo de um buraco um menino morria de morte humilhante, morria como uma barata, esmagado como uma barata. (...) Eu estava sozinho no escuro, sozinho, sozinho" (p. 121). O herói não sai vitorioso depois das provas, a descida aos infernos não traz como recompensa um novo nascimento; ele cumpre um trajeto circular e depara-se, outra vez, com a morte, ainda que simbólica.

O tema da morte também é freqüente em contos de *A estranha máqui-*

na extraviada, à diferença do primeiro livro, nesse não há escape para a fantasia. Em "Tarde de sábado, manhã de domingo", os meninos, que nada podem fazer para evitar, são obrigados a conviver com a morte do amigo à noite toda, até entregar o corpo à mãe, na manhã seguinte. A morte extrapola a esfera doméstica, familiar, que obriga o menino a crescer, iniciação natural e necessária, para ser apresentada na sua face social mais cruel, aquela do assassinato, da perseguição, da tortura. É o que ocorre em "Domingo de festa" com a perseguição e a morte do índio Aritakê. Cruel e sem sentido é, também, o espancamento do lobo no início do conto "Acidente em Sumaúma". Incluem-se nesse quadro de degradação: a brutalidade como Venâncio é amarrado e arrastado no laço em "Onde andam os didangos"; o menino que avança com a tesoura erguida em perseguição ao passante que pede uma informação em "O Largo do Mestrevinte"; o cachorro maior que mata o outro menor em "O cachorro canibal"; o assassinato de seu Belarmino, encontrado com o corpo cheio de formigas no conto "A estrada do amanhece". Se essas ações de crueldade, levando ao aviltamento e à morte do ser humano já se insinuam em *Os cavalinhos de Platiplanto* ("A usina atrás do morro" e "Era só brincadeira"), nos contos de *A estranha máquina extraviada* elas se tornam preponderantes, acentuando um clima de estranheza, de natural convivência com o espantoso.

Se há vários pontos de intersecção no tratamento dos temas que povoam os dois livros de contos, uma diferença evidente está no modo de construção das narrativas. Em entrevista, o próprio Veiga afirma que a dose de lirismo presente em *Os cavalinhos de Platiplanto* não foi mais possível a partir do segundo livro, pois a atmosfera política depois de 64 não permitia que ninguém fosse lírico. Em *A estranha máquina extraviada*, a perspectiva da criança limita-se a alguns contos e o realismo maravilhoso cede lugar a um aprofundamento no fantástico, seja oscilando para o alegórico, seja para o absurdo. A ausência de liberdade do período de ditadura leva o escritor a uma mudança na atmosfera ficcional: as narrativas mergulham no fantástico, representando a incerteza, a angústia, a perplexidade dos homens diante de acontecimentos inacessíveis e diante da opressão que irrompe no universo familiar.

O confronto dos contos "Os do outro lado" (CP) e "Acidente em Sumaúma" (ME) pode ilustrar os processos de estruturação da narrativa quanto ao modo de inserção do insólito no real. "Os do outro lado", narrado em primeira pessoa, apresenta uma forte estrutura fabular, encaixando-se na concepção de realismo maravilhoso. Para Irlemar Chiampi (1980, p. 60), no realismo maravilhoso, a causalidade está presente, mas de modo difuso, velado, estabelecendo uma descontinuidade entre causa e efeito. O conto inicia-se apresentando o real, o verossímil romanesco – "A casa era

grande e alta, de tijolos vermelhos, talvez a mais alta do lugar" (p. 69), ocorrendo, em seguida, a inserção do sobrenatural – "Mas sendo tão grande, tão alta e de cor tão viva (...) nunca pude compreender por que não era vista da rua" (p. 69). Pelo discurso da memória, o protagonista-narrador vai estabelecendo uma causalidade interna na relação entre as partes do relato: "Lembro-me do barranco alto que havia do outro lado, as casinhas equilibradas lá em cima entre mangueiras e abacateiros" (p. 69). Como característica do realismo maravilhoso, a personagem não se desconcerta diante do sobrenatural, nem vacila sobre a natureza do acontecimento insólito: "só me recordo, como coisa normal e aceita, que os entes que moravam lá não eram para ser vistos, muito menos freqüentados ou recebidos" (p. 69). Por causa desses seres "do outro lado" que não podiam ser vistos, a personagem fica presa em casa de amigos "onde tinha ido levar um prato de jabuticabas" (p. 70). No entanto, o protagonista que pensava entrar num ambiente conhecido, familiar, depara-se com um lugar estranho, ficando ignorado no seu canto.

Daí para frente, o menino vai relatar como, num dia em que levava o cavalo para beber água, acaba entrando na casa vermelha e passando do outro lado proibido. As aventuras que se seguem, cheias de detalhes – a mensagem da borboleta, o velhinho sentado há anos na frente da Casa do Cônsul, um grande número de soldados correndo atrás de bandos inimigos, a caneta que não podia ser usada, subidas e descidas de vales, a casa de Benigno, as bolhas no céu – "oferecem a probabilidade de uma explicação transcendente", como afirma Chiampi (1980, p. 63) a propósito do realismo maravilhoso, inscrevendo na ordem do real o sobrenatural, na ordem física a metafísica. Trata-se da naturalização do sobrenatural. Depois de todo o percurso de provas, o protagonista descobre que dentro das enormes bolhas de sabão cruzando o céu, há pessoas com semblantes felizes. Na eufemização da face terrível da morte, o medo desaparece: "o outro lado" não precisa ser visto com temor e suspeita por aqueles que estão do lado de cá. A idéia final de superação do medo da morte ilumina os fatos insólitos da narrativa, oferecendo a possibilidade do restabelecimento de uma causalidade difusa. O evento insólito não produziu medo, terror e incerteza, mas produziu um efeito de encantamento provocado pela contigüidade entre o real e o irreal.

Bem diferente é o dispositivo narracional do conto "Acidente em Sumaúma" (ME) que se movimenta nas fronteiras do fantástico. Na vasta bibliografia sobre o fantástico, a teoria de Tzvetan Todorov postulada em *Introdução à literatura fantástica* (1975) é uma referência aos estudos do gênero. Todorov assinala como condições para o fantástico a dúvida, a perplexidade, que a irrupção do sobrenatural causa no leitor. A controvér-

sia provocada por postular a hesitação como traço definitivo do fantástico contribui para ampliar a reflexão sobre o fantástico moderno. Irène Bessière (1974, p. 57) define o fantástico não pela hesitação causada no leitor entre o natural e o sobrenatural, idéia central na teoria de Todorov, mas pela contradição da recusa mútua e implícita das duas ordens. No fantástico ocorre o esvaziamento da significação, proveniente exatamente dessa antinomia, desestabilizando o sistema estável do leitor e instaurando o conflito.

No conto de Veiga, o fantástico é gerado nessa contradição entre o real, a chegada do mascate em Sumaúma, e o sobrenatural das situações insólitas a que o forasteiro será submetido. Atravessa a porteira sem ser notado e encontra Sumaúma em grande alvoroço, depara-se com a cena do espancamento do lobo. Decidido a seguir viagem, é surpreendido por um menino que lhe diz que seu Viriates está chamando. Trava-se, então, um diálogo estranho entre os dois e quando o mascate tenta ir embora da fazenda não consegue, a porteira está trancada. É obrigado a participar do jantar com a família de seu Viriates, em que a naturalidade da convivência com o espantoso envolve a narrativa numa atmosfera de hesitação de que se nutre o fantástico. É incompreensível porque o mascate é mantido preso na fazenda e o jantar com a família nada esclarece, ao contrário, o diálogo entre as pessoas aumenta a sensação de angústia diante da falta de sentido. Ao tentar partir novamente, o mascate percebe que o seu cavalo sumiu, enigma para o qual não há nenhuma explicação plausível. Dorme na fazenda na casa dos arreios com os empregados. Na cena final, a personagem encontra-se em outro quarto, percebe o lugar e os movimentos em volta, mas é um corpo imóvel observado por pessoas. Nesse momento, a presença da morte parece evidente. Porém, o enigma dos acontecimentos narrados é mantido; a relação conflitiva de causalidade produz uma inquietação, uma perplexidade que desassossega o mundo.

Há outros contos que se realizam na fronteira entre o fantástico e o absurdo, é o caso de "O Largo do Mestrevinte" (ME). A personagem caminha pelas ruas labirínticas da cidade procurando o largo por horas e horas, "subindo e descendo, indo e voltando, sem nunca chegar" (p. 69). Olha para dentro de um quartinho e vê um menino brincando de fazer papagaio. Ao perguntar pelo endereço, é surpreendido com uma ordem absurda, "deixa eu ver suas unhas" (p. 71), e, em seguida, com um gesto incompreensível, o menino avança sobre ele com a tesoura erguida. Foge da perseguição pelas ruas e acaba voltando pelo mesmo caminho, decido a não procurar mais o largo. O percurso labiríntico e circular em que se vê presa a personagem instaura o absurdo: diante do sentimento de absurdidade não há uma ordem a ser restabelecida, o discurso não tem sentido, não há reconciliação possível. É a sensação do absurdo, de que fala Camus, cons-

tante no mundo atual.

José Fernandes (1992, p. 276) é enfático em afirmar que há um abismo entre as narrativas fantásticas e as narrativas do absurdo: "se no fantástico a trama se forma a partir da presença implícita ou explícita do sobrenatural, no absurdo ela se coloca como conseqüência de desconjunções axiológicas que desestabilizam a existência e, quase sempre, suprimem a essência do ser". O fantástico, ao instalar o medo pelo sobrenatural, mais afirma a condição humana; o absurdo, mais filosófico e essencialista, se caracteriza pela negação do humano no homem, suprimindo sua liberdade de existir. Se na narrativa fantástica o homem é pensado a partir do sobrenatural, no texto do absurdo o homem é colocado diante de situação que o esvazia de humanidade, pela impossibilidade da fala, da liberdade, da segurança. Por isso, o crítico vai considerar as narrativas de José J. Veiga como pertencentes à categoria do absurdo e não do fantástico. Certamente, o absurdo manifesta-se em narrativas de Veiga, como no conto "o Largo do Mestrevinte", no entanto, não como oposição a uma atmosfera do fantástico que não desvanece completamente. É justamente o insólito, fundindo as fronteiras do mundo real e do sobrenatural, que provoca a manifestação do absurdo, esse mal estar diante da desumanidade do próprio homem.

Em José J. Veiga, o fantástico manifesta-se, também, na direção alegórica, é o caso de "O galo impertinente" (ME). Todorov acredita que a narrativa, ao tomar o rumo da alegoria, ameaça a existência do fantástico. A questão central para o teórico consiste em situar o problema do fantástico na hesitação provocada entre o natural e o sobrenatural que desaparece quando o duplo-sentido, próprio da alegoria, surge na obra de maneira explícita. Estudos mais recentes consideram que a alegoria não enfraquece o fantástico, contrapondo-se a ele, ao contrário dá a ele uma outra dimensão, na busca de exprimir a natureza problemática e caótica do mundo. Em "O galo impertinente", a estrada interminável e o galo que assusta as pessoas são fatos insólitos cujo sentido converge para um centro, daí a natureza fantástico-alegórica do conto. A estrada, resultado da mais alta tecnologia humana, é um espaço proibido e interditado à população da cidade que, apenas, a observa de longe. Aqueles que se aventuram a percorrê-la são arrastados para morte por um galo enorme. Sem sentido, portanto, torna-se a tecnologia se não for para melhorar a vida da coletividade. A obra de Veiga possui um centro ideológico, uma visão crítica sobre a sociedade e suas formas de organização política e social, que aparece nas construções alegóricas.

O temor da invasão tecnológica e a superioridade da máquina são núcleos temáticos recorrentes na ficção de Veiga. Em contos como "A usina atrás do morro", "A máquina extraviada" e "O galo impertinente", o impac-

to da tecnologia e os objetos extraviados de sua função verdadeira servem para colocar em questão a idéia de progresso e de poder no mundo moderno. O homem refém dos objetos é a obsessão que toma conta do último livro de contos de Veiga, *Objetos turbulentos*. Em cada um dos onze contos que compõem o livro, há um objeto desencadeador da narrativa – objetos turbulentos capazes de despertar o magma das lembranças e trazer à tona fantasmas escondidos; objetos que guardam um poder simbólico ou sobrenatural de intervenção na vida das pessoas.

Veiga procura ler as histórias que os objetos inanimados contam através de suas enigmáticas presenças: um espelho encontrado numa casa em ruínas, um tapete com seus poderes encantatórios, um inofensivo caderno de endereços que empurra um jovem para a morte na Alemanha nazista, um cachimbo, uma cadeira, um manuscrito perdido, uma pasta de couro, um cinzeiro – todos esses objetos vão compondo um mosaico insólito, mas "à luz do dia", como ressalta o subtítulo do livro. As fronteiras entre real e irreal são bem mais nítidas nessa obra. À diferença dos livros anteriores, o autor não mergulha no fantástico ou no realismo maravilhoso, sendo o mundo visto pela ótica da razão e da consciência lógica.

O conto de abertura "Espelho" rende-se à tradição do tema já percorrido por Machado de Assis, por Guimarães Rosa e tantos outros. Um espelho, encontrado numa casa em ruínas e levado para a sala de visitas de um casal, passa a exercer influência sobre as duas pessoas, enredando-as numa teia imobilizadora. Em função do espelho, não querem mais sair de casa e passam o tempo admirando o objeto no centro da sala. Com o passar do tempo, as duas pessoas se dão conta que, em função do espelho, perdem a liberdade e a alegria de viver. O espelho torna-se, então, uma presença perturbadora. Um dia, em conversa com amigos, o homem tem uma sensação esquisita: "Os que estavam no sofá eram Emer e Zenaide. Os que eu via no espelho, só do ombro para cima, eram outros" (p. 15). No entanto, mesmo as visões do espelho são submetidas à lucidez da razão, o homem compreende que "a opinião verdadeira estava refletida nas imagens" (p. 16). O espelho começou a mostrar a outra face das pessoas e mesmo que se esboce aí o tema do duplo, não se desenvolve dentro de uma atmosfera do fantástico, prevalecendo respostas à luz da explicação lógica, plausível sem enveredar pelo caminho do mistério insondável.

O conto que ressalta de modo mais intenso o poder diabólico do objeto é "Tapete Florido", criando um clima de hesitação entre o natural e o sobrenatural próprio do fantástico. O tapete de ramagens verde-musgo sobre fundo verde-alface, colocado na sala de estar, passa de objeto de desejo a uma obsessão da qual a mulher só consegue se livrar, livrando-se do tapete. No conto "Cadeira", uma certa atmosfera de fantástico é obtida na antropomorfização

do objeto – a cadeira do bispo faz a personagem, que a ganha de presente, experimentar as angústias existenciais do seu antigo dono.

As narrativas de *Objetos turbulentos*, contudo, assumem um tom realista, de reminiscência ou memória, com fatos localizados no cotidiano prosaico. Prosaico também é o discurso, tanto na voz do narrador quanto nos diálogos das personagens, aliás todas adultas, distantes da personagem criança que encheu seu primeiro livro de uma visão lírica e indagadora dos mistérios do mundo. Distante também ficou a região, talvez a goianidade de Veiga, bem marcada nos livros anteriores, apareça aqui no gosto pela anedota, lembrança do narrador primitivo de que fala Benjamin. Permanece vivo o contador de histórias, aquele capaz de prender pela fabulação, resposta da literatura a uma demanda permanente do ser humano. A arte de José J. Veiga resgata o ser humano e o insere no diálogo da relativa grandeza que é viver num mundo, muitas vezes, cruel e sem sentido, mas, ao mesmo tempo, mágico.

BIBLIOGRAFIA

BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique*: la poétique de l'incertain. Paris: Larousse, 1974.

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

FERNANDES, José. *Dimensões da literatura goiana*. Goiânia: Gráfica de Goiás/CERNE, 1992.

LABOISSIÉRE, Maria Luiza Ferreira. A transfiguração da realidade em José J. Veiga e Miguel Jorge. Goiânia: Secretaria da Cultura de Goiás, 1989.

MIYAZAKI, Tieko Yamaguchi. *José J. Veiga*: de Platiplanto a Torvelinho. São Paulo: Atual, 1988.

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

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

VEIGA, José J. *Os cavalinhos de Platiplanto*. 20 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

___. *A hora dos ruminantes*. 6ª ed. Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1975.

___. *A estranha máquina extraviada*. 10 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

___. *Sombras dos reis barbudos*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

___. *Os pecados da tribo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira,1978.
___. *Aquele mundo de Vasabarros*. São Paulo: Difel, 1982.
___. *Torvelinho dia e noite*. São Paulo: Difel, 1985.
___. *Objetos turbulentos*: contos para ler à luz do dia. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil,1997.