

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

FLAVIANA MESQUITA AMÂNCIO

**FIGURAÇÕES DA MODERNIZAÇÃO EM TRÊS NARRATIVAS DE JOSÉ J.
VEIGA**

GOIÂNIA

2019

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: Dissertação Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação:


Nome completo do autor: Flaviana Mesquita Amâncio

Título do trabalho: Figurações da modernização em três narrativas de José J. Veiga


3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.


Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:


Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 30 / 08 / 2019

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

² A assinatura deve ser escaneada.

FLAVIANA MESQUITA AMÂNCIO

**FIGURAÇÕES DA MODERNIZAÇÃO EM TRÊS NARRATIVAS DE JOSÉ J.
VEIGA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras e Linguística.

Área de Concentração: Estudos Literários

Linha de Pesquisa: Literatura, história e sociedade

Orientador: Prof. Dr. Wilson José Flores.

GOIÂNIA

2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

AMÂNCIO, FLAVIANA MESQUITA
FIGURAÇÕES DA MODERNIZAÇÃO EM TRÊS NARRATIVAS DE
JOSÉ J. VEIGA [manuscrito] / FLAVIANA MESQUITA AMÂNCIO. -
2019.
viii, 125 f.

Orientador: Profa. Dra. Wilson José Flores Jr.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Letras (FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e
Linguística, Goiânia, 2019.

1. José J. Veiga . 2. Figurações da modernidade. 3. Narradores. 4.
Questões regionais. 5. Insólito. I. Flores Jr, Wilson José, orient. II. Título.



ATA Nº 23/2019

**ATA DA SESSÃO DE JULGAMENTO DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DA
ALUNA FLAVIANA MESQUITA AMANCIO**

Aos doze dias do mês de agosto do ano de dois mil e dezenove, a partir das nove horas, no Miniauditório Professor Egídio Turchi da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, nesta capital, realizou-se a sessão pública da Defesa de Dissertação “FIGURAÇÕES DA MODERNIZAÇÃO EM TRÊS NARRATIVAS DE JOSÉ J. VEIGA”. Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor Wilson José Flores Júnior (Presidente/PPGLL/FL/UFG) com a participação dos demais Membros da Banca Examinadora: Professor Doutor Rogério Max Canedo Silva (PPGLL/UFG) e o Professor Doutor Edvaldo Aparecido Bérغامo (UnB). A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido a candidata Aprovada pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Wilson José Flores Júnior, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que vai assinada pelos Membros da Banca Examinadora e visada pela vice-coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Goiânia, aos doze dias do mês de agosto do ano de dois mil e dezenove.


Prof. Dr. Wilson José Flores Júnior – Presidente


Prof. Dr. Rogério Max Canedo Silva


Prof. Dr. Edvaldo Aparecido Bérغامo

Visto: 
Profª. Dra. Mônica Veloso Borges

Agradecimentos

Ao meu orientador, Wilson José Flores, por ter despertado em mim grande interesse pela literatura brasileira e pela crítica literária dialética. Agradeço pelos momentos de orientação, em que, com paciência e sabedoria, ampliou minha visão do meu objeto de pesquisa e me encorajou a superar minhas limitações.

Aos leitores críticos, professores Rogério Max Canedo e Edvaldo Bérghamo, pela leitura atenta do trabalho e pelas contribuições que foram tão importantes para esta pesquisa e para o desenvolvimento da minha vida acadêmica.

À minha mãe, meu pai e minha irmã, pelo amor e por estarem comigo durante todo o caminho.

Às minhas amigas, por compreenderem minha ausência e por me receberem de braços abertos apesar dela.

RESUMO

Propomos com essa dissertação uma análise de como a ficção veiguiana reconstrói figurações do processo de modernização do Brasil na segunda metade do século XX. Objetivamos identificar e examinar como os narradores dos contos “A usina atrás do morro” (1959), “A máquina extraviada” (1967) e do romance *A hora dos ruminantes* (1966) observam e concebem a modernidade: não como processo material, mas como entidade indiferente e misteriosa. Defendemos a hipótese de que o insólito, em Veiga, é elemento mimético, que representa a forma como populações de vilarejos e cidades isoladas do Brasil conceberam a modernidade: ora como insígnia do progresso e da eliminação da miséria, ora como morte dos antigos costumes e tradições locais. Para alcançar esses objetivos, propomos uma discussão inicial a respeito do insólito em Veiga, a partir dos estudos de Tzvetan Todorov (1992) e Gregório Foganholi Dantas (2002), seguida de uma problematização da relação da literatura de Veiga com questões regionais, com o suporte de Antonio Candido (1989). A aproximação de Veiga, por vias indiretas e ficcionais, com a realidade brasileira do século XX, é discutida a partir de Antonio Candido (2000). As diferentes figurações da modernidade que aparecem ao longo da história do Brasil, e que ressoam na voz dos narradores selecionados, são identificadas e discutidas pela perspectiva de Caio Prado Júnior (2011), Raimundo Faoro (1977) e Lúcio Flávio Rodrigues Almeida (2006).

Palavras-chave: José J. Veiga. Figurações da modernidade. Narradores. Questões regionais. Insólito.

ABSTRACT

We propose with this dissertation an analysis of how fiction of Veiga rebuilds the figuration of the process of modernization of Brazil in the second half of the twentieth century. We aim at identifying and examining how the narrators of the short stories “A usina atrás do morro” (1959), “A máquina extraviada” (1967) and the novel *A hora dos ruminantes* (1966) observe and conceive modernity: not as a material process, but as an indifferente and misterious entity. We defend the hypothesis that aberrant, in Veiga, is a mimetic element, which represents the way populations of villages and isolated cities in Brazil conceived modernity: sometimes as a sign of progress and elimination of misery, sometimes as the destruction of old habits and local traditions. To reach these purposes, we propose an inicial discussion about the aberrant in Veiga, based on the studies of Tzvetan Todorov (1992) and Gregório Foganholi Dantas (2002), followed by a problematization of the relation between Veiga’s literature with regional questions, with the support of Antonio Candido (1989). The nearness of Veiga, through indirect and fictional means, and Brazilian’s reality of the twentieth century is discussed through Antonio Candido (2000). The diferent figurations of modernity which appear along Brazilian history, and that resound in the voices of the selected narrators, are identified and discussed through the perspective of Caio Prado Júnior (2011), Raimundo Faoro (1977) and Lúcio Flávio Rodrigues Almeida (2006).

Keywords: José J. Veiga. Figurations of modernity. Narrators. Regional issues. Aberrant.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1: REFLEXÕES TEÓRICAS	13
1.1 A questão do fantástico.....	14
1.1.1 O fantástico tradicional.....	16
1.1.2 O fantástico moderno.....	18
1.1.3 O realismo maravilhoso.....	20
1.1.4 A ficção veigueana.....	24
1.2 A questão do regionalismo.....	28
1.3 Entre a literatura e a sociedade: aproximações e afastamentos.....	36
1.4 O Brasil dos anos 1950: modernização e atraso.....	41
CAPÍTULO 2: ANÁLISES	48
2.1 A USINA ATRÁS DO MORRO	49
2.1.1. Pelos olhos do jovem narrador: as múltiplas facetas dos narradores de <i>Os cavalinhos de Platiplanto</i>	49
2.1.2 O mundo dividido: a estrutura de pensamento dualista do narrador.....	57
2.1.3 O insólito em “A usina atrás do morro”	63
2.1.4. O desenvolvimento do narrador como uma leitura alegórica do desenvolvimento do Brasil.....	68
2.2 A HORA DOS RUMINANTES	73
2.2.1 Entre o desastre e a comédia: a especificidade de Veiga.....	73
2.2.2 O arcaico: sociabilidade de violência no sertão.....	76
2.2.3 O moderno: o monstro do desconhecido.....	86
2.2.3.1 O Sísifo do sertão.....	88
2.2.3.2 A alienação do trabalho.....	91
2.2.3.3 A salvação: o trabalho não alienante.....	95
2.2.4 Choque e combinação de temporalidades: sobre cachorros e bois.....	97
2.3 A ESTRANHA MÁQUINA EXTRAVIADA	104

2.3.1 O narrador-remetente.....	103
2.3.2 O autor e o narrador: perspectivas.....	106
2.3.3 A máquina: sobre meios e fins.....	109
2.3.4 O milagre da modernidade.....	113
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	119
REFERÊNCIAS.....	123

INTRODUÇÃO

No ano de 2015, centenário de nascimento do escritor José J. Veiga (1915 – 1999), a Companhia das Letras relançou quatro de seus livros, em edições comemorativas: *Os Cavalinhos de Platiplanto*, *Sombras de Reis Barbudos* e *A hora dos ruminantes*, em 2015, *De jogos e festas*, em 2016. A partir da ocasião propícia do relançamento de sua obra, tomei conhecimento do autor, e o encontro entre o evento editorial e o interesse acadêmico resultaram na presente pesquisa. A obra de Veiga, como procuraremos discutir, problematiza questões concernentes à modernização do Brasil por meio de uma estética que incorpora elementos do insólito, tendo sido esse um fator que promoveu meu encantamento pela obra do autor, bem como o desejo de conhecer seus métodos de criação literária de forma mais aprofundada.

Considerando o grande leque de temas presentes na obra de Veiga, esta pesquisa tem como objetivo estudar as formas como os narradores de dois contos e um romance figuram a modernização de pequenas vilas na zona rural. Os contos analisados são “A usina atrás do morro”, do livro *Os cavalinhos de platiplanto*, publicado inicialmente em 1959, o romance *A hora dos ruminantes*, de 1966, e o conto “A máquina extraviada”, do livro *A estranha máquina extraviada*, de 1967. O eixo central da discussão é a análise de pontos de vista que enformam as vozes narrativas, definindo a representação que fazem do mundo e, em particular, do processo de modernização visto a partir de isoladas comunidades rurais.

As histórias selecionadas emergem numa era de intensa industrialização e urbanização do país, nos anos 1950, de JK. As mídias de massa, como o noticiário radiofônico estatal “A Voz do Brasil”, propagandeavam a modernização dos interiores do país com grande entusiasmo, como a solução para a pobreza e a desigualdade social reinantes. Mas qual seria o ponto de vista das populações que receberam em seus territórios as usinas, os caminhões, as rodovias, os eletrodomésticos importados? José J. Veiga busca formalizar um ponto de vista da modernização que diverge da voz dos agentes governamentais da época. É a voz do “espoliado”¹, para usar as palavras de

¹No ensaio “A nova narrativa”, que compõe *A educação pela noite e outros ensaios* (1989, p. 204), Antonio Candido marca como característica da narrativa dos anos 1930, o interesse dos autores pela perspectiva do

Antonio Candido, que reorganiza a experiência e formaliza o mundo atravessado pela modernidade.

Um dos elementos que justifica a seleção do corpus é a identidade entre os três narradores. Os três são munícipes dessas pequenas cidades isoladas, onde usinas, companhias, máquinas foram instaladas. Contudo, as divergências entre os pontos de vista dos narradores também são objetos de análise desta pesquisa. O narrador de “A usina atrás do morro” é jovem e apresenta uma visão muito animada e curiosa da realidade. Mas sua perspectiva se torna entristecida e melancólica frente às tragédias que a chegada da usina desencadeia em sua comunidade. O narrador de *A hora dos ruminantes*, que não é explicitamente personagem da estória, desenvolve uma linguagem mais adulta, e apresenta interesse em analisar o quadro social de Manaraiema frente às mudanças que a chegada dos homens da tapera provoca. O narrador de “A máquina extraviada”, estória que fica entre o conto e a carta, é também adulto e almeja contar a seu compadre uma novidade que finalmente animara sua pacata cidade: uma máquina. O último narrador parece apenas exultar com o elemento da modernização, tomando-a como sinônimo de um progresso marcadamente positivo.

Há um outro fator que conecta profundamente as narrativas selecionadas: a figuração da modernidade que desenvolve cenas insólitas, mundos impossíveis, eventos sobrenaturais. A máquina, que chega à cidade prometendo o progresso, o emprego, a modernidade, torna-se, na pequena vila, um fetiche envolto numa esfera de misticismo e esperança. A motocicleta, que chega à cidadezinha atropelando cachorro e gente, se torna demônio. A modernização do país é transfigurada nas obras de Veiga e aparece como elemento mítico-fantástico, como elemento estranho que surge em meio à rotina, que aparece no mistério da noite, sem aviso prévio. Por mais que duas das narrativas sejam contos e uma seja romance, e que consideremos as várias diferenças estruturais entre elas, a elaboração do choque e a combinação de temporalidades diferentes (rural e urbano, arcaico e moderno), em termos de fantasia e de assombro, são elementos de forte conexão entre o corpus selecionado, como discutiremos ao longo desta dissertação.

espoliado. A visão das classes dominantes sobre o Brasil, que celebra as riquezas do país e omite a pesada desigualdade social, seria finalmente desmascarada como ideologia, por uma corrente literária crítica que almejava ressaltar o subdesenvolvimento cruel do país.

Almejamos contribuir com a crítica especializada do autor, que já é, de certa forma, extensa. A variedade de temas e recursos formais desenvolvidos por Veiga já deu origem a trabalhos de diferentes orientações. Há, por exemplo, o estudo sobre as variações do insólito em Veiga, de Gregório Foganholi Dantas (2002), o estudo da alegoria em *A hora dos ruminantes*, de Nedilson Cesar (2008), as observações sobre infância e trauma em Veiga, dos ensaios de Maria Zaira Turchi (2003, 2005), a tese de Leonice Andrade de Carvalho (2015) sobre as contradições da modernização do país em *Objetos turbulentos* (1997), para referir apenas alguns poucos exemplos.

Nossa contribuição será em relação à análise da perspectiva dos narradores, lembrando que os narradores são elementos literários, são parte central da elaboração formal das narrativas. Há, assim, a necessidade de levantar os elementos estruturais, estilísticos, conceituais e temáticos das três narrativas, e analisar como a escolha feita pelos narradores por determinados elementos é orientada pela sua visão particular dos eventos que narram. A construção dos espaços; os diálogos; a narração das pequenas cenas da vida rural, agora em contato com elementos estranhos; a linguagem familiar; a velocidade e movimento do enredo; a informatividade do texto narrado (as informações que são omitidas e as que são reveladas), todos esses recursos formais serão aqui analisados.

Dos objetivos gerais desdobram-se os objetivos específicos: estabelecer relações entre a linguagem do narrador jovem e o universo de moral ingênua criado por ele; evidenciar o processo de configuração dos próprios narradores; analisar o pensamento dualista dos narradores, e como ele se manifesta formalmente; desvendar estereótipos do arcaico e do moderno na fala dos narradores; elencar as várias formas de transmutação da realidade desenvolvidas nas narrativas; sugerir pontos de encontro entre a ficção veiguiana e processos histórico-sociais ligados à modernização brasileira da segunda metade do século XX.

O percurso da pesquisa, para alcançar com êxito os objetivos propostos, é o seguinte: no primeiro capítulo, “Reflexões teóricas”, há uma discussão panorâmica dos conceitos de fantástico e de regionalismo, duas categorias recorrentes na recepção crítica da obra de José J. Veiga. O fantástico será analisado pela perspectiva de Tzvetan Todorov (1992) e Gregório Foganholi Dantas (2002), e o regional será debatido à luz da crítica de Antonio Candido (1989). Como esta pesquisa precisa lidar com elementos heterogêneos,

literários e elementos da história brasileira, haverá duas seções a mais no primeiro capítulo: uma breve reflexão sobre forma e conteúdo, pelo viés dialético de Antonio Candido (1989, 1993, 2000, 2004), além de uma discussão sobre aspectos da história do Brasil nos anos 1950, pela perspectiva de Lúcio Flávio de Almeida (2006), dos quais se destacam algumas observações acerca do pensamento desenvolvimentista brasileiro realizadas por Caio Prado Júnior (2011) e Raymundo Faoro (1977). Apesar de as duas últimas seções não discutirem Veiga, e assim parecerem destacadas das duas primeiras, são um acréscimo indispensável para a análise das narrativas selecionadas.

O segundo capítulo, “Análise”, é iniciado pelo estudo de “A usina atrás do morro”. Do conto, analisaremos como o narrador infantil configura sua realidade e narra, por uma linguagem pueril e melancólica, os traumas que adquiriu pelo caminho. Ressaltaremos como a trajetória de luto e perda do narrador alegoriza a trajetória do Brasil em seu processo de modernização. Na seção seguinte, “A hora dos ruminantes”, analisaremos os estereótipos de arcaico e moderno desenvolvidos pelo narrador, à luz dos estudos sobre o sertão de Maria Sylvia de Carvalho Franco (1997) e de um estudo sobre a alienação desenvolvido por Miguel Vedda (2012). Também discutiremos a tese de Nedilson Santos (2008) de que a ficção veiguina possui uma feição alegórica que convive de perto com o insólito que marca as narrativas. Na terceira e última seção, “A máquina extraviada”, estudos de Sartre sobre a inversão entre meios e fins na narrativa fantástica servirão de suporte teórico para discutirmos a mitificação da máquina no conto.

CAPÍTULO 1: REFLEXÕES TEÓRICAS

Consideramos importante iniciar a discussão a respeito da obra de Veiga por questões recorrentes na recepção do autor. O debate sobre o pertencimento ou não de Veiga à literatura regionalista, por exemplo, é essencial para o estudo da estética veiguiana, e é também espinhoso. Analisar a forma como Veiga reconstrói comunidades rurais em processo de modernização pode trazer à tona uma ótica pitoresca e exótica do autor – ou uma perspectiva crítica, que ilumina as contradições do processo social brasileiro, nomeadamente a modernização na segunda metade do século XX. Discutiremos brevemente alguns pressupostos políticos por trás de tentar, de um lado, dar centralidade aos elementos regionais da obra de Veiga, aumentando sua importância na interpretação da obra do autor, e, de outro, considerar os elementos regionais como “pano de fundo” para uma obra que tematizaria problemas humanos universalistas, como a morte e a violência. Tomamos uma posição de mediação dessas duas perspectivas: caso os elementos regionais forem lidos de forma mais abrangente – ou seja, como mais do que mera descrição da natureza ou dos costumes locais –, então é possível pensar que o regional tem sim centralidade na obra de Veiga. O regional pode estar conectado com a experiência conflitiva que as populações dos interiores desenvolveram com a entrada de elementos estrangeiros em seus cotidianos, bem como pode estar conectado com a forma que essas populações pensaram a modernização.

Outra questão relevante para a crítica que se dedicou à obra de Veiga, e que será a primeira a ser discutida na seção teórica, é a questão do fantástico. Já é de comum acordo entre a crítica que a ficção veiguiana transita entre mais de um tipo de figuração do insólito. Gregório Foganholi Dantas (2002), com quem concordamos neste assunto, observa em Veiga ocorrências de fuga onírica da realidade; de eventos insólitos que invadem a realidade cotidiana e, por fim, de eventos que parecem quebrar as leis da natureza, mas são apenas estranhos aos narradores, como a morte. As narrativas selecionadas por esta pesquisa reproduzem o padrão da ficção veiguiana de expressar o insólito de várias formas. Um breve exemplo é o fogo que brota do chão no conto “A usina atrás do morro”, após a chegada da usina. Se, no interior da narrativa, esse evento não tem explicações racionais, e, portanto, configuraria a intrusão de um evento insólito no cotidiano, no nível da leitura, compreende-se que a aparência de insólito é na verdade

atribuída a um estranhamento que os locais tiveram em relação a um elemento da modernidade que não compreendem. O insólito emerge, nessas narrativas, como resultado da perspectiva de populações que testemunharam a destruição de suas casas para a passagem de rodovias, o crescimento da neurose do consumo, a mudança nas relações de trabalho, dentre outras transformações. Esse tema será mais amplamente desenvolvido na seção “A ficção veiguiana” e durante as análises dos contos e do romance.

Insólito e regional, discutidos no primeiro e segundo subcapítulos, “A questão do fantástico” e “A questão do regionalismo”, se imbricam na ficção veiguiana, e por isso justifica-se a proximidade da discussão entre as duas problemáticas. Mas não deixa de ser essencial discutir as relações entre a forma social e a forma literária, tendo em vista que as narrativas selecionadas têm conexões, mesmo que não diretas, com a experiência brasileira. O subcapítulo “Entre a literatura e a sociedade: aproximações e afastamentos” coloca em perspectiva as relações entre ficção e história. Também é incontornável o debate sobre a ambientação dos contos e do romance estudados. O quarto subcapítulo da seção teórica, “O Brasil dos anos 1950: modernização e atraso”, é importante para a visualização das formas como a modernização foi concebida pelos personagens de Veiga: como sinônimo de progresso ou de destruição dos velhos valores.

1.1 A questão do fantástico

A obra de José J. Veiga, produzida ao longo de quarenta anos (1959-1999), já recebeu inúmeras classificações da fortuna crítica, que perpassam por “literatura fantástica”, “realismo mágico”, “alegoria”, “regionalismo”, dentre outras. Gregório Foganholi Dantas (2002), crítico que estuda de forma detida as manifestações do insólito em Veiga, acusa imprecisão da crítica na classificação da obra do autor. Essa imprecisão é atribuída a uma postura analítica ortodoxa, insuficiente para categorizar uma produção literária que transita entre diferentes formas de figuração do sobrenatural. Dantas cria duas hipóteses interessantes para as limitações interpretativas da crítica que se dedicou a Veiga:

em primeiro lugar, a inegável condição de um dos pioneiros do gênero no país, o que provoca divergentes leituras por parte de uma crítica ainda "desacostumada" ao conto insólito no Brasil; em segundo lugar, a filiação inevitável não apenas de Veiga, mas de todo o boom das décadas de 60 e 70 com a ficção hispano-americana, embora seja válida e tenha se mostrado bastante rica, favoreceu a acomodação de sua obra sob este rótulo. A falta de estudos de fôlego, em que esta relação pudesse ser mais detalhadamente analisada, relegou à ficção de José J. Veiga a fácil definição de "realista mágico", quando não apenas de "fantástico" (ou uma de suas variantes). (DANTAS, 2002, p. 20)

É preciso ressaltar que a imprecisão da crítica não é razão suficiente para afirmar que a obra do autor seria "inclassificável". Na verdade, o problema seria, como nota Dantas (2002), isolar essas classificações e encerrar Veiga em apenas uma delas, quando o autor recorre a diferentes formas de configuração do insólito. Mesmo o conceito de "fantástico", nota Dantas, tem sido aplicado muito largamente para "quaisquer narrativas que rompam com a mimese realista" (2002, p. 20). É necessário, assim, elucidar melhor os termos ao redor dos quais circula a obra de Veiga. Esses termos seriam "fantástico tradicional", "fantástico moderno" e "realismo mágico", os quais, segundo Dantas, tem contiguidades entre si, tanto de temas quanto de recursos estilísticos.

Talvez essa contiguidade tenha sido o que proporcionou a Veiga a possibilidade de assimilar procedimentos narrativos diversos, dialogando com diferentes tradições. Mas é preciso ressaltar: há uma tradição teórica extensa em torno dos termos "fantástico", "fantástico moderno" e "realismo mágico", tradição essa que não será revisitada de forma exaustiva nessa pesquisa. Antes, o propósito é descrever as várias formas de manifestação do insólito realizadas por José J. Veiga.

1.1.1 O fantástico tradicional

No clássico *Introdução à literatura fantástica*, publicado em 1972, Tzvetan Todorov (1992, p.175) defende que "o fantástico teve uma vida relativamente breve": foi iniciado de forma sistemática com Cazotte, no fim do século XVIII, e finalizado com as novelas de Maupassant, no fim do século XIX. O pensamento racionalista predominante

desse período reforçou uma oposição rigorosa entre fenômenos explicáveis pela razão e fenômenos relegados à esfera do sonho, da loucura, do misticismo. O fantástico nasce no seio dessa oposição, questionando-a e instaurando a dúvida. Nas narrativas desse gênero, o leitor não sabe se os eventos que violam as regras naturais estão de fato acontecendo ou se são fruto da loucura, da alucinação. Se um personagem conversa com um estranho e descobre, no dia posterior, que aquela figura vívida estava falecida há muito tempo, vítima de um crime hediondo, resta ao leitor se questionar se a personagem tinha habilidades sobrenaturais de falar com os mortos ou se estava apenas alucinando. Todorov coloca como condição do fantástico a hesitação do leitor, que pode ou não ser acompanhada pela hesitação de alguma personagem particular ou do narrador.

Caso a dúvida seja eliminada, o fantástico evanesce e dá lugar a outros gêneros, ou seja, o fantástico é um gênero de fronteira. O autor enumera duas possibilidades para a eliminação do fantástico: o narrador/personagem descobre que os eventos insólitos na verdade eram apenas estranhos, visões, alucinações, armadilhas dos sentidos, ou aceita, ao final da narrativa, que esses eventos pertencem de fato a outro mundo que não este regido pelas leis naturais, que conseguimos racionalizar. No primeiro caso, nunca houve evento sobrenatural, e então o leitor se depara com o gênero estranho; no segundo caso, o evento sobrenatural, na verdade, é a regra de um universo movido por leis diferentes das que conhecemos, e o leitor se depara com o gênero maravilhoso. Todorov (1992) defende que o fantástico é gênero evanescente, só permanece enquanto permanece a hesitação.

Nota-se que Todorov, como afirma Ana Luíza Silva Camarani (2014, p. 60), considera a “dimensão pragmática (leitor modelo, leitor real, atitude em relação ao texto)” em sua definição do fantástico. O interesse do crítico se concentra em como a hesitação se manifesta estruturalmente nas obras. Por mais que *Introdução à literatura fantástica*, como afirma Camarani, seja de fato um texto fundador, muito consultado entre os estudiosos do gênero, o vocabulário da hesitação está presente na maioria dos autores e críticos que investigaram o fantástico antes do autor búlgaro. Em *A literatura fantástica: caminhos teóricos* (2014), Ana Luíza Camarani discute diferentes obras de autores, em sua maioria franceses, que teorizaram sobre o fantástico, desde precursores como Charles Nodier, que escreveu o ensaio *Du Fantastique en littérature*, em 1830, até Joel Maurieux, que desenvolveu estudos sobre o gênero já no final do século XX, com o artigo *Le fantastique*, de 1992. Apesar de perspectivas bastante diversas serem levantadas sobre o

tema, Camarani afirma que hesitação, dúvida, indecisão, inquietação, são termos recorrentes para os estudiosos do fantástico. Outra informação comum entre os estudiosos do gênero é que, para que haja a hesitação, é preciso haver um senso comum do que é real:

De fato, diferentes críticos da literatura fantástica insistem, demonstrando por meio de inúmeros exemplos e de teorias, que o fantástico deve aparecer ligado à representação do real, pois é justamente o desequilíbrio ou a perturbação das leis reconhecidas que determina essa modalidade literária. Daí o real ser imprescindível para a compreensão do fantástico. (CAMARANI, 2014, p. 15)

As narrativas do gênero fantástico, apesar de dependerem de um senso comum do real, são, ao mesmo tempo, o pontapé inicial para o questionamento dessa mesma divisão estrita entre real e irreal. Consoante Gregório Foganholi Dantas (2002), há uma característica paradoxal no desenvolvimento histórico do fantástico: do esforço para validar apenas métodos científicos como explicação para os fenômenos naturais e sociais, cresceu o interesse por eventos insólitos, até então não explicáveis pelos rigorosos métodos científicos. O pré-romantismo², para Dantas (2002), recupera diversos elementos dessas formas de pensamento pretensamente superado pela sociedade racionalista, valorizando elementos folclóricos, privilegiando o repertório medieval, em relação ao clássico, opondo-se à rigidez apática do racionalismo. Mas os pré-românticos se utilizam, ao mesmo tempo, de recursos estilísticos do realismo: se de um lado há a recuperação das fadas, monstros, lendas populares que vão povoar a imaginação dos românticos; por outro, as facetas do oculto passam a ser relacionadas a casos clínicos comprováveis, como a alucinação, a loucura, o uso de drogas, de forma que “os fantasmas perdem terreno para enredos baseados em descobertas científicas” (DANTAS, 2002, p.40). No século XIX, tornaram-se muito populares as histórias policiais, que atraíam pelo mistério, mas se resolviam por intermédio da racionalidade e genialidade dos detetives.

² O pré-romantismo antecipa algumas características da era do romantismo, como o sentimentalismo e o amor à natureza, e expressa-se em fins do século XVIII, como no poeta inglês Edward Young, que publica seu *Night Thoughts* em 1742.

O gênero fantástico, que tem como característica a irrupção de eventos sobrenaturais, de forma conflitiva, em realidades claras e bem definidas, foi responsável por criar uma fenda nas certezas e convicções do homem ilustrado. Contudo, a partir do momento em que a noção de realidade se expande, já no século XX, eventos insólitos deixam de produzir medo e terror, efeitos de leitura comuns no fantástico tradicional. A dúvida só é extremamente ameaçadora quando a necessidade por certezas é prevalente. Todorov admitiu, no fim de *Introdução à literatura fantástica*, que “Podem-se encontrar exemplos de hesitação fantástica em outras épocas, mas”, ressalva o teórico, “será excepcional que esta hesitação seja tematizada pelo próprio texto” (TODOROV, 1992, p. 175, grifo do autor).

1.1.2 O fantástico moderno

No século XX, algumas das fronteiras que o racionalismo definiu entre o pensamento racional e a atividade psíquica relegada à esfera da superstição (o sonho, a alucinação, o efeito das drogas) foram afrouxadas. Essas esferas do pensamento humano, antes deliberadamente ignoradas, passaram a contar com grande interesse da ciência. Na verdade, mesmo a ciência “abriu mão das pretensões de infalibilidade que ostentava no século anterior” (DANTAS, 2002, p. 49) e, dessa forma, houve maior espaço para interpretações diversas da realidade humana, mais amplas, que passassem pela esfera ‘subterrânea’ (p. 50) do sonho, por exemplo. Assim, as fronteiras entre real/irreal, muito bem definidas no fantástico tradicional, se tornaram opacas e foram borradas na literatura moderna. Para figurar as ambiguidades que integram o pensamento humano, as narrativas do século XX reconstróem realidades que desafiam a lógica cartesiana, como lista Dantas (2002, p. 53): falta de motivação para os eventos narrados; omissão de dados importantes, no mais das vezes devido à seleção do narrador em primeira pessoa; final incompleto ou anticlimático; relativização total dos eventos narrados, de modo que as relações de causa e consequência não mais obedecem às leis naturais.

Outra questão central para o fantástico tradicional que perde força nas manifestações do fantástico moderno é a grande ênfase na apresentação de causas para os eventos insólitos, fossem eles apenas ilusões da mente ou, de fato, sobrenaturais. Se mal

elaboradas, essas causas afetariam toda a verossimilhança das obras. Todorov (1992) argumenta que, por vezes, os mistérios criados em narrativas eram tão difíceis de se resolver pelas leis naturais que seria mais coerente um final maravilhoso. No fantástico moderno, essa preocupação não é central, na verdade, o elemento central passa a ser a própria realidade humana. É a realidade do sujeito moderno que é misteriosa, absurda, incoerente, sem que se precise recorrer à magia. Sartre (2005, p.138) analisa como o objeto do fantástico torna-se o indivíduo, não o das “religiões e do espiritualismo”, mas o “homem-dado, o homem-natureza, o homem-sociedade, aquele que reverencia um carro fúnebre que passa, que se barbeia na janela, que se ajoelha nas igrejas”. E há consequências para o fantástico:

Assim, ao humanizar-se, o fantástico se reaproxima da pureza ideal de sua essência, torna-se o que era. Despojou-se, parece, de todos seus artifícios: nada nas mãos, nada nos bolsos. As pegadas nas margens, nós as reconhecemos como nossas. Nada de súcubos, nada de fantasmas, nada de fontes que choram – há apenas homens, e o criador do fantástico proclama que se identifica com o objeto do fantástico. Para o homem contemporâneo, o fantástico tornou-se apenas uma maneira entre cem de fazer refletir a própria imagem. (SARTRE, 2005, p. 139)

Além de ser o próprio homem a causa de seus fantasmas, aquele que os cria e que os teme, é interessante o fato de que “o criador do fantástico proclama que se identifica com o objeto do fantástico”. Talvez por isso as fronteiras entre o real/irreal sejam mais borradas, já que definidas – explicitamente agora – de forma mais subjetiva. Sartre argumenta que um tanto do estranhamento que temos ao ler obras fantásticas vem do fato de que elas propõem uma leitura dos problemas humanos, da condição humana, por fora, sob “luz fria e estranha”, mas ao mesmo tempo nos força a nos identificarmos com esse “herói inumano”, já que não podemos sair de nossa condição limitada, não podemos sair de nós mesmos para nos vermos por fora: “Como fazê-lo ver de *fora* essa obrigação de estar *dentro*? ” (SARTRE, 2005, p. 145). Para Sartre, parte essencial da contribuição de Kafka e de Blanchot (os objetos de estudo de seu ensaio) para a literatura fantástica seria transformar tudo o que é familiar (objetos, utensílios, atos que por conhecermos tanto já não nos apercebemos deles) em elementos estranhos: “no exato momento em que nos

sentimos envolvidos com eles numa cálida atmosfera de simpatia orgânica eles nos são apresentados sob uma luz fria e estranha” (SARTRE, 2005, p. 145).

No fantástico moderno, portanto, além de as fronteiras entre real/irreal serem menos nítidas, já que a noção de real se torna mais abrangente (envolve o sonho, a loucura, o devaneio), o insólito deixa de ser algo de outro mundo que invade nossa realidade e passa a ser parte constituinte dela, do homem, em sua vida cotidiana. Como em Kafka, a narrativa parte do sobrenatural, que é regra em nosso mundo, e não exceção. A esse respeito, vale citar o comentário de Todorov (1992) sobre *A metamorfose*, que seria a obra mais célebre da categoria:

O acontecimento sobrenatural é trazido todo a primeira frase do texto: “Uma manhã, ao sair de um sonho agitado, Gregório Samsa acordou transformado em seu leito num verdadeiro inseto” (p.7). Há, na sequência do texto, algumas breves indicações de uma possível hesitação. Gregório acredita de início que está sonhando; mas rapidamente se convence do contrário. (TODOROV, 1992, p. 177)

Todorov conclui, pelos comentários sobre *A metamorfose*, que o mecanismo de funcionamento do fantástico moderno é “simétrico e inverso” ao do fantástico do século XIX: enquanto este último se baseia na *hesitação*, resolvida ao final com o clímax do evento sobrenatural, o fantástico moderno já se inicia com o evento insólito, e o centro da narrativa é o processo de *adaptação* do homem a essa situação. O processo típico dessa nova forma do fantástico é “a passagem do sobrenatural ao natural” (TODOROV, 1992, p.179), como o que acontece a Gregor Samsa.

1.1.3 O realismo maravilhoso

Como afirmamos anteriormente a partir de Dantas (2002), José J. Veiga foi largamente associado ao maravilhoso hispano-americano nas décadas de 60 e 70, período de maior sucesso e divulgação desse gênero. Mas por mais que Veiga apresente similaridades com alguns desses autores, sua literatura tem muitas peculiaridades que a

distanciam deles, e essa classificação isolada não tem, segundo argumento de Dantas com o qual concordamos, muito a acrescentar. Veiga afirmou certa vez não ter tido contato com seus colegas latino-americanos, pelo menos em seus primeiros anos de escrita. O autor reconheceu, no entanto, que Kafka teve impacto em sua ficção. Em entrevista concedida a Agostinho Potenciano (1989), Veiga afirmou que:

Confirmo certa influência de Kafka, cuja descoberta acarretou um abalo em minhas concepções. Tive de rearrumar tudo para abrir espaço para ele, e um espaço muito amplo. Os outros podem ter influenciado. Afinal, tudo influencia, até o Código Civil, segundo dizem: até uma conversa de armazém sertanejo. Quanto aos hispano-americanos, não acho que seriam má influência. Apenas não os conheci a tempo de ser por eles influenciado - pelo menos não nos meus primeiros livros. (SOUZA, 1989, p.161)

O termo “realismo mágico”, ao qual Veiga foi associado, foi cunhado em 1925 por Franz Roch, conforme argumenta Dantas (2002, p.53). Roch teria caracterizado o realismo mágico como “o ato da percepção de objetos palpáveis, a fim de revelar-lhes um significado oculto”, tendo em mente o expressionismo alemão. O termo foi associado à ficção hispano-americana, de forma sistemática, por Arturo Uslar Pietri, Angel Flores e Luis Leal, para se referirem à ficção dos anos 1940 em que emergem nomes como Jorge Luís Borges e Alejo Carpentier. Pietri define o realismo mágico como uma literatura em que o homem se torna o mistério, em meio a dados realistas (DANTAS, 2002, p.55). Dantas conclui, a partir das observações sobre os caminhos teóricos do gênero, que

Tratava-se de buscar definir a ruptura com a estética realista/naturalista dos anos 20 e 30 que essa nova ficção propunha. Era um "novo realismo", que constatava a existência de um plano do real não abarcável pelo regionalismo documental, limitado ao pitoresco. Era preciso uma nova atitude do narrador frente ao real, a fim de revelar sua face oculta e garantir a ela seu verdadeiro estatuto de parte integrante da realidade. (DANTAS, 2002, p. 55)

A face oculta do real emerge da própria realidade, sem obrigatoriamente conflitar-se com ela. O realismo mágico desenvolve, conforme o autor, uma lógica interna, própria da narrativa, que exige do leitor a *suspensão da descrença*, ou seja, que ele aceite com naturalidade os termos da narrativa, cujo mundo é regido por leis desconhecidas por nós. “Se no fantástico tradicional a oposição entre o real e o irreal, natural e sobrenatural, era seu conflito maior, no realismo maravilhoso³ a existência entre *realia* e *mirabilia* é não conflitiva. As esferas do real e do irreal são contíguas” (DANTAS, 2002, p. 60). Não há lugar para a hesitação que era pressuposto para o fantástico tradicional.

Outra característica do realismo mágico latino-americano é a vontade de construir uma leitura de mundo que respeitasse a história, a sociedade e as formas de pensar desenvolvidas nas Américas, em oposição à importação de formas de pensamento europeias. Se alguns autores daqui tiveram contato mais aproximado com o fantástico europeu, como o argentino Jorge Luis Borges, outros buscaram resgatar lendas e mitos americanos, como o cubano Alejo Carpentier. Mas é preciso ressaltar, como afirma o próprio Carpentier (1969), em sua palestra sobre a “Problemática do atual romance latino-americano”, que problematizar as questões concernentes à América na literatura não pode ser entendido como um uso eufórico do folclorismo, que busca mitificar o Novo Mundo. Na verdade, o que Carpentier chamou de “maravilhoso”, antes de descrever o circunstancial e celebrar a flor no cabelo e as matas verdes, busca analisar e compreender manifestações concretas da cultura, como rituais, lendas, costumes, contradições que se dão nas Américas.

Não se trata, também, assevera Carpentier, de produzir romances como se fazem relatos: andar um ou dois meses por tribos indígenas, como fazem alguns romancistas, descrever alguns de seus rituais, confiando ingenuamente que a descrição rasa de costumes dos povos americanos é suficiente para desentranhar a história e a cultura complexa desses povos, sempre em contatos dolorosos com civilizações do Velho Mundo. O método naturalista de descrição de dados imediatos deixa de lado o estudo de

³ É importante salientar que o “maravilhoso” comentado por Todorov (1992) difere do “realismo maravilhoso” cunhado por Dantas (2002). O maravilhoso de Todorov refere-se ao gênero de fronteira do fantástico, e seria o oposto exato do gênero estranho. No “maravilhoso”, o leitor não se assusta com a presença de fadas, personagens que voam, maldições ou poderes mágicos, já que aceita que o mundo da narrativa não é regido pelas leis conhecidas do mundo real. Todorov pesquisava sobretudo narrativas do século XIX. Já o “realismo maravilhoso” latino-americano desenvolve-se no século XX e apresenta interesse em tematizar dramas humanos, insólitos, em meio a realidades concretas, bem como questões concernentes à história e cultura das Américas.

trocas culturais antigas, ressignificações, fatos históricos que dão àquela comunidade suas feições. Carpentier (1969) ironiza afirmando que um manual estatístico seria mais proveitoso para o estudo da América Latina do que esses romances ingênuos.

Quando o autor e crítico concentra suas atenções literárias nos mitos e lendas de povos hispano-americanos, não o faz por observação de dados imediatos, mas por estudos do que chamou de “contextos da América”, utilizando o conceito de Sartre de “contextos”. Carpentier lista alguns deles: o relacionamento de raças e povos vivendo em temporalidades distintas; o descompasso entre as tendências europeias e sua assimilação aqui (quando um movimento literário está em pleno vigor aqui já está exausto lá); as sobrevivências antiquíssimas de animismos e crenças; as constantes simbioses de tendências artísticas e arquitetônicas do Velho Mundo com as condições de produção daqui. Nessa América que deseja se definir – e que vai se definindo pela negação e assimilação, ao mesmo tempo, de aspectos da cultura europeia –, ainda há terreno para a dúvida, para o mistério, para a *formação* de países. As possibilidades estão abertas, e o maravilhoso não é coisa de outro mundo, ele é ainda parte integrante da realidade. Carpentier (1969) o encontrou em cada passo que deu pelo Haiti, e descreve a forma como concebe o maravilhoso, no contexto das Américas:

O maravilhoso começa a sê-lo de maneira inequívoca quando surge de uma inesperada alteração da realidade, de uma iluminação desabitual ou singularmente favorecedora das inadvertidas riquezas da realidade, de uma ampliação das escalas e categorias da realidade, percebidas com particular intensidade em virtude de uma exaltação do espírito que conduz a uma “estado-limite”. (CARPENTIER, 1969, p.77)

São as “inadvertidas riquezas da realidade” que chamam atenção, sem que se precise criar fadas ou dragões. É preciso ressaltar, claro, que nem tudo o que é maravilhoso nas obras escritas nessas décadas (1960-1970) na América Latina conecta-se tão intimamente aos eventos históricos do Novo Mundo. Há uma diversidade de temas, ligados à psique humana (o amor, a morte, a guerra, a loucura) que são também centrais nessas obras. O aspecto histórico foi levantado aqui devido ao fato de que ser central para a análise que desenvolveremos das três narrativas de Veiga que formam o corpus desta pesquisa. Contudo, recontar a história das Américas, não mais pelo ponto de vista do

colonizador, foi um motivo muito comum entre escritores latino-americanos, justamente pelas crises relacionadas à identidade que vivem, em algum momento, países que surgiram na condição concreta de colônias.

1.1.4 A ficção veiguiana

Onde fica, então, a ficção de Veiga? Classificá-la isoladamente em uma das tendências literárias listadas acima implicaria em certa violência, pois esses conceitos e reflexões foram desenvolvidos a partir da análise da produção de outros autores vivendo em tempos diferentes. Por isso, buscaremos discutir as manifestações do insólito, tal como configuradas em cada uma das três narrativas aqui destacadas: “A usina atrás do morro”, *A hora dos ruminantes* e “A máquina extraviada”. Cabe ressaltar, desde o início que o insólito se manifesta de maneiras variadas em cada uma delas.

Vale lembrar, antes da discussão sobre Veiga, a ficção de outros autores brasileiros que desenvolveram o insólito de formas diversas, como Machado de Assis, Guimarães Rosa, Murilo Rubião. O último autor nos interessa mais já que suas narrativas, em certa medida, convergem para um insólito que não irrompe a realidade, que não assusta, que não provoca desordem em uma realidade pretensamente pacífica e ordeira. Os contos de Murilo Rubião, considerado o precursor do fantástico no Brasil, com o livro *O ex-mágico* (1947), circulam em torno de uma concepção mais unitária de insólito: o moderno. No fantástico moderno não é frequente o susto, o medo ou terror, e as personagens são colocadas em situação de adaptação a uma situação sobrenatural instaurada desde o início do enredo. Priscila Finger Prado (2009), em seu artigo “O absurdo no limiar do cotidiano: Melhores contos de José J. Veiga”, aponta uma outra diferença entre os usos do insólito em Veiga e em Rubião:

em Rubião, a apresentação do elemento insólito é mais dissonante da realidade proposta pelo texto, aproximando-se da linha surrealista, como no conto “O homem do boné cinzento”, no qual o protagonista, um forasteiro, definha dia a dia, até que lhe reste apenas a cabeça com o boné cinzento. Também se percebe na ficção rubiana a ausência de demarcação espaço-temporal, o que a aproxima de uma constituição fabular. Já a

narrativa de J. J. Veiga considera as possibilidades de o real parecer estranho, principalmente pelo tipo de olhar que é emitido para a realidade. Assim, a perspectiva do protagonista geralmente destoa das demais personagens, porque lhe cabe um olhar atento à realidade, passível de perceber suas estranhezas, ao passo que as demais personagens, geralmente integrantes do universo do senso comum adulto, veem o cotidiano sem prestar atenção aos seus mistérios, sem indagar-lhes o porquê de assim serem, ou seja, com olhos acostumados, acomodados a ver o mesmo sempre da mesma forma. (PRADO, 2009, p. 2)

Em narrativas de Veiga como “A usina atrás do morro”, está presente o estranhamento com elementos tidos como estranhos em uma realidade cotidiana estável. Há, assim, uma divisão inicial clara entre real e irreal: o real é o contexto do vilarejo, pacífico e conhecido, antes da chegada dos caminhões que trouxeram os materiais para a usina. O irreal são os acontecimentos desencadeados pela chegada dos estrangeiros: o fogo que brota do chão, os incêndios espontâneos, a quantidade enorme de espiões que passam a vigiar as famílias. A irrupção de eventos insólitos no cotidiano considerado como calmo e controlável aproximariam alguns recursos estéticos de “A usina atrás do morro” do gênero fantástico.

Contudo, se esses fenômenos, inicialmente, aparentam ter uma conotação sobrenatural, percebe-se que há exageros na narração. Esses exageros denunciam a presença de um narrador, de uma perspectiva. Os espiões, por exemplo, se multiplicam rapidamente e alguns são pessoas da própria cidade que passaram a trabalhar para a usina. Há um aspecto de hipérbole na narração desse evento: o narrador sente que sua realidade foi invadida por estranhos e, aborrecido pelo fato de alguns velhos conhecidos terem se tornado lacaios dos estrangeiros, sente que não pode nem sequer falar sem ser observado por um espião. O fato sobrenatural, do aparecimento repentino dos espiões, junta-se a um forte sentimento do narrador de que sua realidade está sendo invadida. A percepção aumenta, entristece, dramatiza, deforma os acontecimentos. Não se sabe mais a fronteira exata entre o real e o irreal, entre o que está acontecendo no vilarejo e o que o narrador está fabulando. Pela ênfase que o conto – e boa parte da obra de Veiga – confere à perspectiva do narrador, parte da crítica tendeu a aproximar Veiga do fantástico moderno. Em si mesmos, os eventos não são sobrenaturais. Quem lhes atribui conotação sobrenatural é a população de cidade.

Dantas (2002) defende que há três tipos de variações do insólito em Veiga. No conto “Os cavalinhos de Platiplanto”, por exemplo, há o desejo de possuir um cavalo, irrealizável nesse mundo, que se torna realidade para o narrador por intermédio de uma fuga onírica, contraposta à realidade cotidiana. Em “A usina atrás do morro”, uma cidadezinha é invadida por forasteiros que alteram o cotidiano da vida local, e há ocorrência de situações fantásticas (o insólito invade fisicamente o cotidiano das personagens). Em “Roupa no coradouro”, não há sonho nem fantástico, é a morte da mãe que é insólita ao menino, não habituado à morte. O crítico defende que “em todos os casos, uma nova realidade (absurda) se forma depois de contraposto os dois universos (cotidiano e insólito), pelos quais os personagens circulam, seja quando o insólito irrompe no cotidiano ou quando se viaja deste para aquele” (DANTAS, 2002, p. 74). A perspectiva do narrador é fonte essencial na construção dos eventos e, portanto, determinante para sua representação como sobrenaturais ou não.

Além da presença marcante do narrador, pode-se dizer que o desenvolvimento da linha temporal, do evento desencadeador/motivador das ações até o clímax (ou anticlímax) aponta para a combinação de diferentes tendências nas obras de Veiga. Como discutimos anteriormente, uma das características do fantástico do século XIX, é que o evento sobrenatural revela-se por inteiro apenas no final, após uma busca do narrador/personagem por respostas. Nas palavras de Camarani (2014, p.52), ao sintetizar as ideias do crítico e teórico da literatura francês Louis Vax: “essa busca do objeto do pavor que o atrai e que evita, essa iniciação ao terror, confunde-se com a própria narrativa. O instante agudo da crise é tão somente o final da busca, que pode confundir-se com a descoberta do monstro”. No fantástico moderno, contudo, o evento sobrenatural já pode aparecer logo no início, como a metamorfose de Gregor Samsa, de Kafka. O processo pelo qual passam os narradores/personagens é o processo de adaptação/naturalização dessa realidade insólita, como sugere Todorov (1992, 179).

Em “A máquina extraviada” (2010), à moda das narrativas associadas ao fantástico moderno, o evento insólito já é bem marcado no início do conto, que é a chegada e a instalação da estranha máquina em frente à prefeitura. As personagens passam por um processo de *adaptação* à máquina, de naturalização da presença daquele estranho ente em sua realidade. E como se nota pelo desenvolvimento do enredo, as personagens acolhem bem o objeto, os valentões da cidade o respeitam, as velhinhas da igreja passam tossindo por ele, faltando apenas se benzer, enquanto os políticos começam

a fazer seus comícios em cima da máquina. O elemento estranho depositado naquela cultura não institui um conflito com a população (à exceção do padre, que vendo o que considerava ser o desenvolvimento de uma idolatria pela máquina, fala até em castigo). O estranho do fantástico moderno é que as personagens não mais se assustam com coisas estranhas, como uma comunidade que recebe uma máquina em uma madrugada, sem lhe conhecer origem ou função, e passa a adorá-la sem saber o que ela de fato é.

Em *A hora dos ruminantes* (2015), pelo contrário, os eventos mais explicitamente insólitos se revelam em um capítulo (“O dia dos cachorros”) próximo ao final do romance, quando cachorros saem da tapera, onde se instalaram os homens desconhecidos, e invadem as ruas da cidade. O capítulo seguinte, “O dia dos bois”, revela o outro evento insólito: bois se espalham, aos montes, pelas ruas do pequeno lugar e causam destruição, além de espalhar pela cidade um cheiro insuportável. Deixa de ser possível até mesmo andar, e o ambiente torna-se sufocante. Em “A usina atrás do morro”, os incêndios espontâneos, a fumaça que brota do chão, o aparecimento dos espiões, também se dão na segunda parte do conto. Assim, os enredos desses contos se aproximariam mais do fantástico tradicional, que teve seu ápice no século XIX.

Contudo, nessas duas narrativas, ainda que os eventos insólitos se revelem mais ao final, eles não resultam em conhecimento: no século XIX, os personagens finalmente conheciam o monstro ao final da estória, e havia uma chance de que o conhecimento do monstro os levasse a pensar em erros ou deformações de sua própria vida ou de aspectos da alma humana. No caso de *A hora dos ruminantes* (2015), o narrador não sabe o significado dos cachorros e dos bois, ou mesmo qual era a intenção dos homens da tapera. O narrador parece apenas ficar aliviado ao perceber que os homens da tapera tinham, inexplicavelmente, ido embora ao final do romance. No caso de “A usina atrás do morro” (2017), o narrador, após perder o pai, abandona a pequena cidade com a mãe e também não entende o porquê de todas as transformações que aconteceram em sua breve vida até então e tampouco compreende a finalidade da usina em sua cidade.

As comparações entre as narrativas desenvolvida nesta seção exemplificam como Veiga, flutuando entre recursos formais e filosofias próprias ao fantástico tradicional e o moderno, constrói uma noção própria de insólito. Foganholi Dantas defende ainda que “O insólito não é a priori positivo ou negativo, esses valores são determinados pela situação e pelas personagens” (DANTAS, 2002, p.74). Por isso mesmo seria mais

adequado, conforme argumenta o crítico, classificar Veiga dentro da categoria “insólito”, termo “que abrange não apenas o sobrenatural, como também eventos estranhos (no sentido mesmo de Todorov), extraordinários” (DANTAS, 2002, p. 73).

Contudo, conforme já afirmamos no início do capítulo, as nomenclaturas de “fantástico tradicional”, “fantástico moderno” ou “realismo mágico” tem contextos históricos e estéticos tão específicos que seria uma violência encaixar o autor em alguma dessas nomenclaturas. Por mais que haja sobrevivências de recursos estéticos dessas formas literárias em Veiga, o autor tem uma outra forma de representar o insólito. É preciso estar atento ao fato de que muitas das aproximações de Veiga com Kafka ou com grandes nomes da literatura latino-americana ocorreram com o objetivo de dar destaque à obra do autor. A busca por promover o autor acabou acarretando, ironicamente, em uma desconsideração por sua especificidade e pela originalidade. Propomos, nesse estudo, destacar a forma singular do insólito em Veiga, que associa a literatura do estranho às contradições da modernização no Brasil. A modernidade é insólita para parte das comunidades rurais isoladas do país: é rodovia que traz o progresso mas que passa por cima das casas, é usina que emprega mas mecaniza o homem em funções repetitivas, é automóvel que traz dinamismo e velocidade mas atropela os anciãos, é trabalho e dinheiro que muda os homens e dissolve os laços comunitários.

1.2 A questão do regionalismo

Para além da questão da figuração do sobrenatural, outra questão que foi bastante debatida pela crítica especializada foi a relação da obra de Veiga com o regionalismo⁴. Gilberto Mendonça Teles (2007), por exemplo, em seu estudo sobre o conto goiano, afirma que a ficção veiguiana se distancia de uma relação com o regional que seja documentária. De acordo com o crítico, muitos escritores goianos do século XX teriam

⁴ Utilizamos o termo “regionalismo” em sentido amplo, como o fez Antonio Candido no ensaio “Literatura e subdesenvolvimento”, acessado nessa pesquisa pelo livro *A educação pela noite e outros ensaios* (1989). O crítico discute o regionalismo “que abrange toda a ficção vinculada à descrição das regiões e dos costumes rurais desde o Romantismo; e não à maneira da maioria da crítica hispano-americana moderna, que geralmente o restringe às fases compreendidas maios ou menos entre 1920 e 1950” (CANDIDO, 1989, p.157).

abordado o regional com o viés da descrição da paisagem e dos traços do sertão. Segundo Teles:

Tanto o livro de José Veiga como o de Alaor Barbosa⁵ transportam maior potencialidade de poesia, porquanto possuem mais grau de mais pura criação literária, não se consentindo, como nos naturalistas, regionalistas e neo-realistas, na aproximação demasiada (fotográfica) da realidade sensível, física ou psicológica. É a pura criação, a “criação de fantasmas”, na mais atual confirmação aristotélica da *mimésis*, embora, sob este aspecto, o livro de José Veiga possua maior poder de deformação do real, se inserindo com mais vigor naquela “atmosfera vital” dos mundos da arte, enquanto o de Alaor Barbosa se constrói sobre uma plataforma de memória, mas de memória localizada num contexto geográfico. (TELES, 2007, p. 93)

O termo “regionalismo” aparece no trecho associado a uma descrição “demasiado (fotográfica) da realidade sensível, física ou psicológica”. No lado oposto, no qual se encontraria a ficção de Veiga, estaria a “pura criação” literária, livre da necessidade descritiva do regionalismo. A referência à *mimésis* aristotélica e à pura criação aproximam a obra de Veiga à universalidade literária, oposta a preocupações muito localistas com descrições de realidades locais. A paisagem goiana, ainda segundo Teles (2007), seria focalizada por Veiga apenas de longe, e “ali reponta esteticamente transmutada, com outras dimensões de tempo e movimento e num processo surrealístico, mais ou menos kafkiano, poetizante” (TELES, 2007, p. 92).

Há outros críticos que buscam aproximar a obra de Veiga a uma perspectiva universalista, mas antes de continuarmos a discussão da tensão local-universal no autor, é preciso investigá-la no contexto literário como um todo.

A relação entre local e universal é pertinente não somente a obras que se proponham a discutir questões regionais, como parte da obra de Veiga, mas à literatura de forma geral. Pascale Casanova, autora francesa, discutiu em *A República Mundial das Letras* (2002), que a dinâmica centro-periferia se manifesta não somente na economia, mas também na cultura e na crítica literária. A autora reconta como o espaço literário

⁵ O livro que Gilberto Mendonça Teles comenta, de Alaor Barbosa, é *Cidade sem tempo*, de 1964, e o de José J. Veiga é *Os cavalinhos de Platiplanto*, de 1959.

internacional foi criado a partir do século XVI, com o advento das nações, que incentivou a criação de literaturas nacionais. A partir dessa era, a literatura foi concebida como um universo com regras, poderes e hierarquias, que reproduziam poderes da divisão internacional das nações: os países americanos, e um pouco mais tarde, africanos, precisaram reivindicar espaço nesse verdadeiro mercado literário dominado pelas velhas potências europeias.

A ideia de mercado não é inapropriada para se pensar a literatura. Como ressalta Casanova (2002), cria-se um sistema de valores entre as literaturas nacionais – e dentro de cada literatura regional – que privilegia, por exemplo, os “clássicos” da literatura. Segundo Casanova:

Os “clássicos” são o privilégio das nações literárias mais antigas que, após constituírem como intemporais seus textos nacionais fundadores e definirem desse modo seu capital literário como não-nacional e não-histórico, correspondem exatamente à definição que elas próprias deram do que deve ser necessariamente a literatura. (CASANOVA, 2002, p. 29)

Os clássicos definem, a longo prazo, o que é literatura, e todas as demais obras produzidas posteriormente teriam seu valor estabelecido em relação aos clássicos. Outro fator que hierarquiza as obras literárias e seus autores é o “prestígio literário” (CASANOVA, 2002, p. 30). O prestígio literário é construído por vários fatores: uma imprensa especializada, um público seletivo, editoras importantes, burguesia fomentadora, nação que valoriza e patrocina seus escritores. Algumas nações, nesse mercado da literatura, teriam maior “capital literário” (CASANOVA, 2002, p. 32) que outras, por possuírem maior número de escritores conhecidos e valorizados, e por cultivarem com maior insistência os fatores que atribuem a uma obra o “prestígio literário”. É oportuno citar a referência que Casanova realiza de Antonio Candido. O autor enumera, em *A educação pela noite e outros ensaios* (1989), as causas sociais que levariam o Brasil a não cultivar uma forte cultura literária, dentre as quais a falta de públicos disponíveis, o analfabetismo, a falta de fomento governamental para que os escritores tivessem a literatura por profissão, a baixa quantidade de editoras de fôlego.

Apesar de a República Mundial das Letras ter hierarquizações bastante claras e explícitas, criou-se, a seu respeito, a crença de que não haveria fronteiras no universo das artes, da estética. Contribuiu para essa crença o fato de que Paris, ao invés de Londres, cidade mais rica do século XIX, ter se erguido como capital literária mundial. Contudo, apesar de o mercado literário por vezes fugir à dinâmica geográfica centro-periferia do universo econômico, continua a existir nela um jogo de valores. Continua a existir na República Mundial das Letras, centrada, no século XIX, em Paris, hierarquizações de obras e autores, valores literários, capitais literários. Talvez possamos ir mais fundo e afirmar, consoante Casanova, que não se trata de hierarquizações e fronteiras ignoradas, a própria República Mundial das Letras foi por muito tempo apagada:

Porém, esse imenso edifício, esse território percorrido muitas vezes e sempre ignorado, permaneceu invisível por repousar em uma ficção aceita por todos os protagonistas do jogo: a fábula de um universo encantado, reino da criação pura, melhor dos mundos onde se realiza na liberdade e na igualdade o reinado do universal literário. (CASANOVA, 2002, p. 26)

As hierarquizações promovidas por esse sistema literário internacional são tão reais que influenciam na postura adotada pela crítica em cada país. Retomando o caso de Veiga, percebemos que há certa urgência em valorizar o escritor, solapado na dinâmica centro-periferia que, no Brasil, privilegia obras produzidas nos centros econômicos como São Paulo, Rio de Janeiro, dentre outros. Na luta contra esse princípio de dominação literária, a crítica especializada assumiu duas posturas: uma, inicial, que é a de ressaltar o valor regional da obra do autor, aumentando o prestígio de sua escrita na medida em que tematize questões locais. A segunda postura, que combate a primeira, busca propor uma leitura mais universalista do autor, desvinculando-o de uma imagem bairrista e o aproximando de uma ideia de literatura como pura criação. A questão regional, para essa segunda tendência, deixa de ser central e acaba sendo associada a “pano de fundo”.

Samira Youssef Campedeli organizou um livro de literatura comentada de Veiga, em que há uma biografia do autor escrita por Moacir Amancio. Esse livro reflete, em alguma medida, a primeira tendência da crítica de valorizar os aspectos regionais do autor. Ao contar a história do “homem do interior de Goiás” que pisa em solo britânico (quando

Veiga foi trabalhar na BBC), a pequena biografia reforça o sentimento de vinculação regional. Ao final, é afirmado que o grande escritor, que sempre volta a visitar Corumbá, sua terra natal, “Vai de carro, sozinho, simples”. (CAMPEDELI, 1982, p. 7).

Na tendência oposta, nota-se que muitos críticos buscaram ressaltar os aspectos universalistas da obra do autor. Gilberto Mendonça Teles (2007, p. 93), citado há pouco, defende que livros pioneiros como *Os cavalinhos de Platiplanto* carregam maior “potencialidade de poesia”, afastando-se da aproximação “demasiada (fotográfica) da realidade sensível”, praticada pelos naturalistas, regionalistas ou neo-realistas. O espaço rural, para essa perspectiva crítica, é visto como um “pano de fundo”, para uma criação inventiva mais ampla e universalista. A ideia de pano de fundo também é detectada na famosa frase de Bosi sobre Veiga: “O autor de *Cavalinhos de Platiplanto* encrava situações de estranheza em um contexto familiar, que evoca discretamente costumes e cenas regionais” (BOSI, 2015, p. 23, grifo nosso). Agostinho Potenciano Souza (1989, p. 12) retoma essa afirmação e sustenta que o meio rural não seria essência, mas antes “o espaço privilegiado por Veiga, para narrar suas indagações sobre o destino do homem oprimido por violências de diferentes tipos de poder”. Alguns anos mais tarde, Maria Zaira Turchi (2003) retoma essa afirmação de Agostinho Souza e acrescenta que seria incontestável que a vivência rural tenha sido “matéria ficcional” de Veiga – esse lugar da infância, distante e isolado, o curral, a pescaria (...) –, mas a autora enfatiza que “a região é o 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” (TURCHI, 2003, p.93-94).

É preciso ressaltar os ganhos que esses movimentos da crítica significaram para a construção de uma leitura de Veiga mais ampla e menos dogmática. De fato, existe na ficção veiguiana uma leitura de caracteres da vida regional, leitura que se expressa na linguagem, por exemplo, forte elemento de identificação com o leitor. Contudo, convém salientar outro aspecto central para a discussão aqui proposta. Como procuraremos sustentar a partir da análise detida das narrativas, a presença de temas regionais não se encerra na descrição de caracteres da vida local. O choque e a combinação de elementos da vida rural (a natureza, os vínculos de trabalho pessoais) e da cultura urbana (a máquina, a objetividade e impessoalidade do trabalho) configura uma questão concernente a regiões isoladas do país que passaram por processos de modernização na segunda metade do século XX. Para além de o regional ser mais amplo do que supõe a crítica localista, é

preciso salientar que a obra de Veiga trata de temas diversos, alguns mais próximos da realidade histórica do país, outros não: a iniciação para a morte, como em “A invernada do sossego”, a culpa, como em “Roupa no coradouro”, o desejo e o ego, como em “Os cavalinhos de Platiplanto”. Todos esses contos, reunidos em *Os cavalinhos de Platiplanto*, apresentam uma atmosfera psicológica, tematizando os traumas e as dores que vão ficando pelo caminho no processo de amadurecimento do narrador, que é quase sempre jovem.

O argumento que defendemos é que uma leitura menos restrita do que seja o regional possibilitaria reconhecer a presença de elementos materiais e concretos como mais do que mero “pano de fundo”. Muitos contos e romances do autor, como os que serão estudados nessa pesquisa, figuram a modernidade contraditória, que ocorreu no Brasil ao longo do século XX. *A hora dos ruminantes* (2015), por exemplo, tematiza um conflito que, de forma similar, se desenvolveu em muitas regiões sertanejas do país: a mudança nas relações de trabalho. Cargueiros, com homens desconhecidos, chegam à Manarairema e se instalam em uma tapera, atrás do rio. Os manarairenses que começam a trabalhar para os homens desconhecidos, como o carroceiro Geminiano, deparam-se com novas condições de trabalho, que os aprisionam de uma forma para eles incompreensível. Geminiano estava habituado a ter contato pessoal com seus clientes para negociar preços e condições de trabalho. Contudo, após algum tempo desenvolvendo serviços para os estranhos, Geminiano é flagrado chorando, carregando areia e mais areia, com um medo extremo de seus contratantes, e sem compreender a razão de seu trabalho. Os dois últimos capítulos do livro mostram uma imensidão de cachorros, seguidos de bois, que saem da tapera rumo à cidade, invadindo-a, de forma indiferente, e criando uma sensação de sufocamento e opressão. Como discutiremos com detalhe no próximo capítulo, é como se, paradoxalmente expressa por meio de figuras ligadas ao mundo rural (cachorros e bois), a modernidade aparecesse, transfigurada, como uma força irrefreável que domina tudo sem nem sequer a tentativa de dialogar.

Em *A hora dos ruminantes* (2015), o regional não é apenas o azul geral do céu, os grilos que anunciam o fim do dia, a venda de Amâncio Mendes, onde o povo se informa das novidades da cidade. A figuração da modernidade contraditória que, de acordo com o ponto de vista que orienta esta dissertação, centraliza o argumento do romance, é uma reflexão sobre eventos que se desencadeiam em nível regional. Pode-se ir mais adiante e notar que, mesmo que uma paragem isolada seja o centro de atenções do romance, o

enredo só se desenvolve graças à influência dos estrangeiros, que desequilibram a situação inicial. *A hora dos ruminantes* (2015) tematiza o conflito centro-periferia e as consequências das ações de um sobre o outro. Os conflitos que se estabelecem nessas regiões são também partes dela.

Assim, ressaltar o debate sobre temas regionais na obra de Veiga não é lê-lo de forma bairrista, mas é compreender a relevância que a representação da modernidade contraditória, expressa no conflito centro-periferia, urbano-rural, arcaico-moderno, tem na obra do autor. Aliás, mesmo os eventos insólitos narrados nas peças literárias analisadas nesta pesquisa, têm forte conexão com esse conflito de temporalidades distintas – ou melhor, tem conexão com a forma como as populações dessas regiões elaboraram a modernidade não como processo material, mas entidade indiferente e misteriosa.

De todo modo, é importante reconhecer que a rejeição da ideia do regionalismo tem uma origem no uso dessa literatura de forma alienante durante alguns períodos da vida intelectual brasileira. A tentativa de valorizar o país por vias da literatura, que buscava tematizar questões nacionais, já foi feita com apego ao pitoresco, ao exótico, à descrição naturalista grosseira, a redução dos personagens a tipos, entre outros. Mas o regional pode ser abordado de várias formas na literatura. Essa riqueza de possibilidades evidencia que, ainda que haja limitações no regionalismo, não há apenas “caiporismo ou conservadorismo” nessa ‘tendência’, para usar os termos de Lígia Chiappini (1995, p.154) no ensaio “Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura”. A autora ressalta, aliás, que o regionalismo é uma tendência muito mais genérica do que pode pensar a crítica brasileira, já que é produto da modernidade, ou seja, fala-se do campo, sobretudo com ares de nostalgia e idealização, desde que se tem a cidade e sua agitação. O regionalismo, como o conhecemos hoje, existe desde o romantismo e das alterações de vida geradas pela vida moderna.

Nos anos 1930, conforme argumenta Antonio Candido, houve, em produções literárias brasileiras, uma alteração de postura frente ao regional: do sentimento de “pátria grande” para o que chamou de “consciência do subdesenvolvimento” (CANDIDO, 1989, p.142). Autores como Graciliano Ramos construíram narrativas que atentavam para “a realidade dos solos pobres, das técnicas arcaicas, da miséria pasmosa das populações, da sua incultura paralisante”. Ganha força, também, a ideia do que Candido chama de “artista

opositor”, que busca escrever pela perspectiva não das elites, mas do espoliado. O ponto de vista, conforme defende Candido, é:

desprovido de euforia, ele é agônico e leva à decisão de lutar, pois o traumatismo causado na consciência pela verificação de quanto o atraso é catastrófico suscita reformulações políticas. O precedente gigantismo de base paisagística aparece então na sua essência verdadeira – como construção ideológica transformada em ilusão compensadora. (CANDIDO, 1989, p. 142)

Tratando-se especificamente do regionalismo, buscou-se uma aproximação ainda maior do homem do campo: evitando as aspas ou o discurso em terceira pessoa, que separava a voz do narrador (culto) e do narrado (inculto), os escritores buscavam mesclar suas perspectivas às dos personagens. Os anos 1950, que é quando José Veiga começa a produzir, são marcados por uma afluência de renovações formais que consolidam os ganhos da geração de 1930. Das narrativas em análise nesta pesquisa, duas estão na primeira pessoa do singular. *A hora dos ruminantes*, mesmo que narrada em terceira pessoa, tem várias passagens em que o narrador lança mão do discurso indireto livre, aproximando-se da perspectiva das personagens. Os escritores do regionalismo, nesse período pós anos 30, buscam “apagar as distâncias sociais, identificando-se com a matéria popular”, conforme afirma Candido em “A nova narrativa” (1989, p. 213). Em termos formais, a grande revolução do período é o que Candido chamou de “ruptura, agora generalizada, do pacto realista (que dominou a ficção por mais de duzentos anos), graças à injeção de um veio insólito que de recessivo passou a predominante” (CANDIDO, 1989, p. 211). Candido cita José J. Veiga, afirmando que a ficção do insólito caiu no gosto popular dos países hispano-americanos, “mas bem antes de a moda se instalar José J. Veiga tinha publicado *Os cavalinhos de Platiplanto* (1959) – contos marcados por uma espécie de tranquilidade catastrófica” (CANDIDO, 1989, p. 211).

É preciso ressaltar, brevemente, que apesar de a tendência de superar as distâncias entre o homem do campo e o da cidade terem se fortalecido especialmente dos anos 1930 em diante, já havia autores que, bem antes, produziam um regionalismo que humanizava o homem rural, ao invés de estereotipá-lo. Em 1917, também em Goiás, Hugo de Carvalho Ramos (1895-1921) lançava *Tropas e boiadas*, contos de inspiração sertaneja

que recriam um cenário de autoritarismo e violência do sertão no período da República Velha. Em 1944, é lançado *Ermos e Gerais*, de Bernardo Elis, também escritor goiano. Em *Ermos e Gerais*, os contos transitam entre o realismo da miséria e da opressão na vida do campo, dominada pelos coronéis, e uma tendência à fantasia em alguns relatos bastante obscuros. Este trabalho não pretende discutir detalhes das obras desses autores, mas vale ressaltar que suas produções, antes dos anos 1950, já subvertiam a lógica de tornar o espaço rural uma caricatura para a população brasileira das cidades. Contudo, consoante o argumento de Candido com o qual concordamos, a leitura do regional por um viés não pitoresco ou exótico se consolidou, como tendência na literatura brasileira, apenas a partir dos anos 1930.

Retomando a obra de Veiga, dentro da década de 1950, nossa hipótese é a de que esta se aproxima, em alguma medida, da nova forma de literatura regionalista que se popularizava. Antonio Candido, se referindo mais expressamente à obra de Guimarães Rosa, afirma que desenvolve-se na época o que chamou de “super-regionalismo”. Trata-se de uma espécie de regionalismo atualizado, em que há maior universalidade para o que antes ficava confinado ao pitoresco, e maior distanciamento do regionalismo como sinônimo maior de consciência nacional:

Descartando o sentimentalismo e a retórica; nutrida de elementos não-realistas, como o absurdo, a magia das situações; ou de técnicas antinaturalistas, como o monólogo interior, a visão simultânea, o escorço, a elipse – ela implica não obstante em aproveitamento do que antes era a própria substância do nativismo, do exotismo e do documentário social. Isto levaria a propor a distinção de uma terceira fase, que se poderia (pensando em surrealismo, ou super-realismo) chamar de *super-regionalista*. Ela corresponde à consciência dilacerada do subdesenvolvimento e opera uma explosão do tipo de naturalismo que se baseia na referência a uma visão empírica do mundo; naturalismo que foi a tendência estética peculiar a uma época onde triunfava a mentalidade burguesa e correspondia à consolidação das nossas literaturas. (CANDIDO, 1989, p. 162, grifo do autor)

A obra de Veiga encontra esse novo sopro da literatura que trabalha, de formas inusitadas, com temas do regional. Mas o escritor insere-se nessa nova tendência de uma maneira própria: ao invés de abandonar a visão empírica do mundo, Veiga parte dela e da

familiaridade para apresentar um mundo novo, ou melhor, reformulado, que conjuga o velho e o novo, o conhecido e o estranho. Como foi discutido na sessão “A questão do fantástico”, o insólito em Veiga parte de uma divisão entre cotidiano e insólito e pressupõe um trânsito entre duas esferas, o qual parte da realidade familiar das personagens, ou de sua forma de pensar o mundo – encabulada ou amedrontada com o novo –, ou de seus desejos que não são realizados. O insólito, nas narrativas selecionadas, emerge a partir de uma situação concreta: populações de comunidades isoladas elaboraram a modernidade não como um processo material, mas como uma entidade indiferente e misteriosa.

1.3 Entre a literatura e a sociedade: aproximações a afastamentos

A literatura de Veiga figura e ao mesmo tempo transfigura a realidade, formaliza aspectos e contradições da modernização do Brasil, mas cria outros mundos, insólitos, cidades perdidas e sem nome, máquinas gigantescas postadas no centro da cidade, estradas modernas cujo fim se confunde com o horizonte. Os mundos de Veiga são verbais, e se constroem pela fala de narradores que tentam atinar as mudanças incompreensíveis que acontecem em suas comunidades. Expressando desconfiança e entusiasmo em relação à chegada de máquinas e usinas, narrando cenas da vida cotidiana de suas comunidades que aceitaram ou rejeitaram esses elementos de novidade, os narradores constroem mundos bastante críveis, que, por vias indiretas e ficcionais, aproximam-se do mundo real. Até os fenômenos estranhos que acontecem nas narrativas se aproximam da forma como parte da população brasileira concebeu a modernização, vendo-a, muitas vezes, como “um deus” ou “um demônio”, como o progresso que resolveria todos os problemas ou como a destruição insolente de seus modos de vida. Essas aproximações são férteis para se pensar a relação entre a literatura, forma de arte, e a sociedade, que tem também uma forma, a social, histórica e política. É preciso lembrar, como afirmou Candido, em “Literatura de dois gumes”, que:

A criação literária traz como condição necessária uma carga de liberdade que a torna independente sob muitos aspectos, de tal

maneira que a explicação dos seus produtos é encontrada sobretudo neles mesmos. Como conjunto de obras de arte a literatura se caracteriza por essa liberdade extraordinária que transcende as nossas servidões. Mas na medida em que é um sistema de produtos que são também instrumentos de comunicação entre os homens, possui tantas ligações com a vida social, que vale à pena estudar a correspondência e a interação entre ambas. (CANDIDO, 1989. p. 163)

A literatura tem seu próprio universo com suas próprias regras: um universo verbal, de personagens, de movimentos no enredo, de narração pretensamente mais subjetiva ou objetiva, de tempo e espaço ficcionais. Contudo, como defende Candido, a literatura é, ao mesmo tempo, produção da sociedade, é comunicação entre os homens, é relação entre autor e público, e, nesse aspecto, se aproxima do cotidiano, mais ou menos, dependendo da intenção do autor. Em outro texto, “A literatura na evolução de uma comunidade”⁶, de *Literatura e sociedade*, Candido (2000, p. 127) aponta outro movimento dialético da literatura: a obra se desloca entre o autor e o público, brota de um assomo íntimo do autor, mas é coletivizada entre os leitores. “Toda obra é pessoal, única e insubstituível, na medida em que brota de uma confiança, um esforço de pensamento, um assomo de intuição, tornando-se “expressão””, afirma o crítico. “A literatura, porém”, ressalva Candido, “é coletiva, na medida em que requer certa comunhão de meios expressivos (a palavra, a imagem), e mobiliza afinidades profundas que congregam os homens de um lugar e de um momento – para chegar a uma “comunicação”” (CANDIDO, 2000, p. 127).

Tomemos, apenas como referência, um episódio do final de “A usina atrás do morro” (2017). O narrador, entristecido e melancólico, reflete sobre as mudanças que aconteceram em seu povoado desde a chegada dos estrangeiros que apareceram misteriosamente para construir a usina:

Passávamos os dias com o coração apertado, e as noites em sobressalto. Ninguém queria fazer mais nada, não valia à pena. As casas andavam cheias de goteiras, o mato invadia os quintais, entrava pelas janelas das cozinhas. Nos vãos do calçamento, que

⁶ O ensaio, segundo a nota bibliográfica do livro “Literatura e Sociedade” (2000, p.173), foi originalmente publicado com o título “Aspectos sociais da literatura em São Paulo”, em 1954, no número comemorativo do IV Centenário da Cidade do jornal *O Estado de São Paulo*.

cada qual antigamente fazia questão de manter sempre limpo em frente a sua casa, arrancando a grama com um toco de faca e despejando cal nas fendas, agora cresciam tufos de capim. O muro do pombal desmoronou numa noite de chuva, ficaram os adobes na rua fazendo lama, quem queria passar rodeava ou pisava por cima, arregaçando as calças. Não valia à pena consertar nada, tudo já estava no fim. (VEIGA, 2017, p.37)

A recorrência dos verbos no pretérito imperfeito (“passávamos”, as casas “andavam” cheias de goteiras, quem quiser “rodeava ou pisava por cima”, não “valia” à pena, tudo já “estava” no fim) cria a ambientação psicológica de um sentimento de perda. Há a sensação de apego a um passado recente, idealizado como doce e feliz, que se esvai rapidamente diante dos olhos do narrador, que, no presente da narrativa, testemunha os vãos do calçamento, onde “*agora* cresciam tufos de capim”. A chuva, o lamaçal e o muro em pedaços no chão criam uma sensação viva da destruição, materializam o abandono em que se encontra a cidade, e reforçam a tristeza do narrador para com a presente situação de sua comunidade. O trecho encerra-se com a expressão “tudo já estava no fim”, de forma acentuadamente melancólica.

Vale a pena notar, também, no trecho, uma visão acurada do narrador para os detalhes concretos, para o ato de arrancar a grama com o toco da faca e despejar cal nas fendas, para as goteiras e o mato que entrava pela janela da cozinha, para a necessidade de arregaçar as calças e rodear o muro que caiu. Essa descrição, mais por ações (verbos) do que por adjetivos, é comum nas obras aqui estudadas, em que o olhar infantil elabora questões humanas profundas, como o abandono, o descuido, a pressa. A elaboração do narrador para essas mudanças em sua comunidade não é complicada e nem conta com adjetivações refinadas, antes se dá pelo olhar para a ação e para os objetos, as coisas. Essa simplicidade não deixa de ser cativante e demandar assentimento do leitor, e mesmo empatia. A descrição da máquina que se instala na cidade (“A estranha máquina extraviada”), com seus cilindros, colunas, engrenagens e dentes, por mais que não seja feita por uma criança, também carrega esse tom de simplicidade, de atenção ao detalhe concreto.

Veiga constrói, a partir da atmosfera de passado recente criada pelos verbos, bem como da visão delicada e atenta que percebe detalhes concretos, um mundo possível aos olhos do leitor, já que a nostalgia é um estado psicológico comum em qualquer sociedade

em transformação. Ao mesmo tempo, a experiência do leitor, que pode ter tido contato com a vida no interior do país no período de explosão dos grandes centros urbanos, é o que possibilita ao leitor identificar sua nostalgia real com a que é recriada pelo mundo verbal. Entramos, aqui, numa reflexão pragmática sobre a literatura: ela tem, de fato, seu próprio campo com suas próprias regras, mas é, ao mesmo tempo, obra da sociedade – e assim depende de sua relação com os leitores reais.

A relação dialética entre a literatura e a sociedade, que se influenciam em sentido duplo e convergente, desmente a crença de que o conteúdo viria da sociedade e a forma seria apenas da esfera da literatura. Ainda em *Literatura e Sociedade* (2000), agora em “Crítica e sociologia”, Candido realiza um breve histórico da crítica literária do século XIX até o XX, apontando um de seus problemas principais: a relação entre a obra e seu condicionamento social. Haveria, nesse período, duas tendências opostas: a de provar o valor de uma obra conforme ela exprimisse ou não certos aspectos da realidade (os naturalistas); e a tendência de tratar a matéria de uma obra como secundária, sendo que apenas as operações formais seriam relevantes na análise (os formalistas). Candido, então, aponta para uma necessidade de superar a dicotomia entre fatores externos e internos e assevera que:

Hoje, sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o *externo* (o caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento da estrutura, tornando-se, portanto, interno. (CANDIDO, 2000, p. 5, grifo do autor).

O fator social atuaria, para Candido (2000), na organização interna da obra. Ele pode, é claro, funcionar como material (ambiente, costumes, traços grupais), mas deve exercer um papel na formação da estrutura peculiar da obra, de forma a se tornarem parte da economia do livro, operando como fator de arte. Nesse sentido, o fator seria, *concomitantemente*, externo e interno à obra.

Retomando o trecho que citamos há pouco de “A usina atrás do morro” (2017), note-se que o sentimento de nostalgia para com velhas comunidades do interior do país, bem como dos hábitos de pessoalidade nas relações sociais e de trabalho, atua na economia interna do conto, e desnuda-se na linguagem, nas frases, nos verbos que indicam sensação de passado recente, na seleção vocabular que confere um aspecto de ingenuidade na descrição de ações, no tom melancólico, na pequena extensão do trecho, o que o torna mais carregado de significações.

É claro que a relação entre literatura e sociedade é bastante complexa e, como demonstrou Candido, já dividiu opiniões entre os teóricos – e continua a dividir. Para os objetivos deste estudo, interessa destacar que o que confere verossimilhança a uma obra não é sua relação imediata com o real, mas os recursos formais que possibilitam que a forma literária e a forma social se relacionem dialeticamente. Candido, ao analisar o princípio formador de *Memórias de um Sargento de Milícias*, mostra como o princípio da ordem e da desordem é comum tanto à dinâmica do livro quanto a partes da sociedade brasileira, como a comunidade carioca durante o Império. No ensaio “Dialética da malandragem”, publicado em 1970, o autor afirma que “o sentimento da realidade na ficção pressupõe o dado real, mas não depende dele. Depende de princípios mediadores, geralmente ocultos, que estruturam a obra graças as quais se tornam coerentes as duas séries, a real e a fictícia”. (CANDIDO, 2004, p. 39). O dado real, assim, só se torna significativo se age na economia do livro, na estrutura da obra. Por intermédio da mediação do autor, que consegue intuir a forma social, o dado real torna-se fator interno da narrativa, torna-se fator de arte. Durante as análises das narrativas selecionadas, serão analisados outros casos em que o dado real é concomitantemente fator interno da narrativa, o que torna coerentes tanto a série real como a fictícia.

1.4 O Brasil dos anos 1950: modernização e atraso

Os contos e o romance de Veiga estudados nesta pesquisa foram publicados, respectivamente, em 1959 (“Os cavaleiros de Platiplanto”), 1966 (*A hora dos ruminantes*) e 1967 (“A estranha máquina extraviada”). Na segunda metade do século XX, era muito intenso o discurso eufórico de incentivo à modernização do país, com foco

na industrialização e urbanização. As duas últimas obras são publicadas já durante a ditadura civil-militar. De todo modo, guardadas as devidas e importantes diferenças, tanto os anos JK quanto os governos militares deram continuidade aos esforços de modernização do país, ainda que a ditadura tenha sido essencial para bloquear as demandas de direitos e garantir a continuidade violenta da modernização conservadora. Antes delas, a ditadura varguista já buscava associar-se a um discurso de desmantelamento do “agrarismo” dominante no país, na tentativa de leva-lo à condição de país industrializado e, assim, capaz de concorrer com as economias centrais.

É fato que as tentativas de modernizar o país são mais antigas, tomando “modernizar” em sentido amplo, que envolve não só a industrialização, mas também a vida política e social. Comentando sobre a crise pela qual passou o sistema colonial, forma que já estava esgotada em fins do século XVIII, Caio Prado Júnior (2011) cita a onda de reformadores que apareceu no país com ideias para “resgatá-lo”. Segundo o historiador, a crise teria se originado por causas internas ao próprio sistema colonial, que chegou à exaustão: esgotou fontes de riqueza com uma exploração inconsequente e devastadora (a exploração do ouro é um exemplo dessa economia de surtos e declínios); incorporou raças diversas de forma rápida e não conseguiu de fato agregá-las; utilizou-se de uma forma de trabalho, a escrava, que chegou a um esgotamento em eras de trabalho livre e assalariado; colonizou o país de forma dispersa; falhou em desenvolver um forte mercado interno, permanecendo dependente de economias externas e das oscilações constantes do mercado internacional; não incorporou devidamente ao sistema uma grande massa de homens livres e pobres, que foram viver nas margens da sociedade. Frente a essa crise, não faltaram projetos de reforma, que ou propunham uma cristalização das condições vigentes (para essa corrente de pensadores, a responsabilidade da crise não era interna ao sistema, mas dependia unicamente da administração), ou propunham reformas mais radicais. Caio Prado Júnior (2011, p. 383) ressalta ainda que o próprio governo colonial notou a necessidade de reformas e começou a implantá-las, como a liberdade para a manufatura de ferro em 1795, mas essas medidas se frustraram na prática e isto porque, sobretudo, não se tocou nos elementos substanciais do sistema.

Faoro (1977) comenta sobre os ares de mudança trazidos pelos brasileiros que foram estudar na Europa no século XIX, que concebiam as ideias liberais praticadas na França, Inglaterra e Estados Unidos como o ápice da modernidade. Contudo, a euforia modernizante ocultava que essa valorização continha uma “devoção sem exame aos

modelos” (FAORO, 1977, p. 501), e que esse otimismo de que o futuro traria alguma espécie de solução foi, em partes, frustrado pela prática. O advento do sistema de eleições na República Velha, por exemplo, por mais que atendesse a um projeto de liberais que descentralizava o poder do Estado para distribuí-lo entre os grandes produtores rurais, sobretudo os barões do café, frustrou os intentos dos liberais radicais de construir no país uma democracia de fato:

A chave do controle político estará na compressão eleitoral, como sempre, não necessariamente sanguinária, mas com o sacrifício da autonomia municipal [...] Mais uma eleição como as demais de outros tempos, sem que a República trouxesse, como prometera, a sonhada soberania popular. Esta dançava entre os senhores, sem condições de expandir-se, desamparada da independência econômica do eleitor. (FAORO, 1977, p. 624)

Faoro (1977) discute como os ideais republicanos, tão apaixonadamente defendidos por classes políticas do país como solução para o atraso, não trouxeram os avanços sociais prometidos, apesar de haverem feito avançar alguns aspectos básicos da política no país, como a instituição do voto (ainda que muito restrito).

Mas o atraso continuava – e continua – apesar da modernização. A modernização, salvo algumas conquistas inegáveis (como o SUS, apesar de seus inúmeros problemas, as universidades públicas, o desenvolvimento do mercado interno, entre outros), não trouxe todo o desenvolvimento humano que fora prometido. Faoro demonstrou como a instituição do voto, em si, não acabou com a elitização das práticas políticas, já que o voto era restrito a homens ricos e escolarizados. Como nota Celso Furtado (2006), a urbanização e industrialização brasileiras da segunda metade do século XX, que aumentou expressivamente o êxodo rural, não foi capaz de criar uma quantidade satisfatória de empregos, o que criou problemas sociais intensos para as cidades. O Brasil cresceu, mas não se desenvolveu, conforme sínteses do sociólogo, que discute também como muitas regiões do país permaneceram isoladas desse desenvolvimento.

Nesse ponto, pode-se voltar aos anos 1930: na revolução dessa década, acreditava-se que o ‘agrarismo’ associado aos barões do café poderia ser substituído pela industrialização do país, e um grande projeto nacionalista começou a ser concebido por

vários setores sociais. Classes diversas se juntaram em uma aliança liberal na crença de que, finalmente, depois das esperanças frustradas da República, com eleições de farsa, o país poderia diversificar sua economia e superar seu papel agroexportador na divisão internacional da produção. Militares, comunistas, setores da classe média urbana, e mesmo setores da igreja, em uma formação que carregava, claro, contradições e dissidências, levantaram a bandeira da modernização do país, numa grande aliança liberal. Contudo, a modernização também acentuou a dependência do país das grandes nações estrangeiras: nos anos 1950, conforme discute Lúcio Flávio de Almeida (2006), JK desenvolveu o Plano de Metas, que exigia um enorme montante de investimentos estrangeiros. O presidente defendia a superação da condição semicolonial do país, mas mantendo-se aliado ao imperialismo. Em clima de euforia, de otimismo de que o Brasil se aproximava de uma nova era, de que venceria as últimas barreiras do atraso com a industrialização, JK ressaltava que era necessário reconhecer o interesse das grandes potências no Brasil como motivo de exultação.

O mais perverso desse discurso parece ser a maneira dualista com a qual JK dividiu os ideólogos da modernização: de um lado haveria os setores que perpetuavam o atraso do país, com suas críticas anti-imperialistas: JK chegou mesmo a afirmar, em seu sentimento anti-comunista exacerbado, que “a colaboração do capital estrangeiro não era matéria para debate emocional, mas uma necessidade técnica” (2006, p.198). Do outro lado, havia os setores nacionalistas, que queriam ver a nação crescer e sair da pobreza. A manipulação desse discurso, que associa a oposição à JK como os inimigos do país, foi aceita de forma eufórica por parte da população, que exultava com os discursos presidenciais transmitidos pelo programa “Voz do Brasil”, muitas vezes em inaugurações de empresas estrangeiras em solo brasileiro, como montadoras de carros. Quase sem armas, JK conseguiu legitimar seu projeto, fortalecendo a ideologia de país livre de dissidências políticas para um crescimento econômico forte e acelerado. Essa forma de exercer o poder foi um dos motivos pelos quais Almeida (2006) ressaltou que

Um dos aspectos da genialidade de JK foi recuperar as linhas gerais do nacionalismo populista e adequá-las, de um modo original, aos novos ventos que sopravam no cenário nacional e internacional. Não se vestiu de jaleco (sua opção era claramente “ocidentalista”), manteve-se alinhado ao imperialismo e nos marcos deste, contribuiu para o processo de “superação da

condição semicolonial”, ou seja, do desenvolvimento, em novos termos, do capitalismo dependente. Tal processo era apresentado como uma transformação crucial e urgente, sem a qual a sociedade brasileira, dotada de tantas potencialidades, simplesmente abortaria. (ALMEIDA, 2006, p. 205)

Progresso e atraso, ideologia e repressão são articulados para desenvolver 50 anos em 5. Os discursos otimistas de JK chegam à população pela “Voz do Brasil” e era grande deslumbramento com a chegada de carros, estradas, hidrelétricas. A Bossa Nova coroava não só a esperança em um país novo e moderno, mas também a mistura de ritmos nacionais, o samba, com ritmos estrangeiros, o jazz. O sentimento de confiança de que o país finalmente iria se desenvolver, de que a nação finalmente iria se formar, foi repetido inúmeras vezes na história do Brasil e veio sempre acompanhado de alguma omissão da continuidade da dependência do país em relação às potências estrangeiras. Pode-se dizer, sem exagero, que o deslumbramento dos anos 1950 adquire um tom de milagre para grande parte da população, sobretudo para aquela que sofria com a condição da pobreza e da superexploração do trabalho e que via nas promessas de modernização do país uma chance de superar sua condição.

O tom de milagre associado à modernização é antigo também em Goiás, por mais que se tome nota que o estado passou por muito tempo isolado das áreas econômicas mais desenvolvidas do litoral. A febre do ouro, em fins do século XVIII e início do XIX, era uma promessa da tão desejada integração do estado com as outras regiões do país. Estradas, por onde passavam produtos importados, gado, escravos, traziam a esperança de que Goiás pudesse finalmente se integrar ao centro econômico. Contudo, a mineração, como nota Caio Prado Junior (2011, p.127), reproduz as bases do sistema colonial: “É ainda a exploração em larga escala que predomina: grandes unidades, trabalhadas por escravos”. A subtração de bens naturais de forma predatória, e que se utiliza de uma forma violenta de trabalho, o escravismo, pouco ou nada tem a modernizar em relação à agroindústria. O que sobra dessa forma de exploração da natureza e do homem, representativa da colonização portuguesa no Brasil, é o que o historiador chamou de farrapos:

Para isso [para a exploração], imediatamente, se mobilizam os elementos necessários: povoa-se uma certa área do território mais conveniente [...] Depois abandona-se tudo em demanda de outras empresas, outras terras, novas perspectivas. O que fica atrás são restos, farrapos de uma pequena parcela de humanidade em decomposição. (CAIO PRADO JUNIOR, 2011, p. 133)

Ainda segundo o historiador, há relatos de viajantes, como o francês Saint-Hilaire, que passaram pelo estado de Goiás no século XIX e testemunharam, com grande consternação, o estado de ruína e abandono social dessas localidades de antigas lavras de ouro. Sem recursos para o aparelhamento dessas lavras, e com muitas delas esgotadas, essas cidades pequenas passavam a ser povoadas por faiscadores. Esses homens, nos restos de uma colonização predatória, procuravam ouro remanescente, “faiscando seu sustento” (JÚNIOR, 2011, p.188). São muitas as estórias de Veiga que figuram ruínas decorrentes de processos econômicos predatórios. No final de “A usina atrás do morro”, o narrador afirma que o muro do pombal havia caído com a chuva, mas que ninguém parecia se importar, já que as pessoas não cuidavam nem das plantas daninhas que nasciam nas calçadas. Ocupados com o novo trabalho, os moradores da cidade perderam os hábitos de cuidar dos próprios quintais e calçadas. Corpos de cachorros se espalhavam pelas ruas, atropelados. No final de “O galo impertinente” (de *A estranha máquina extraviada*, 2010), a grande estrada produzida em tempos indetermináveis acaba abandonada e sem utilidade, e ninguém sabe sequer para que servia.

A febre do ouro é tematizada pelo autor em um dos contos de *Os cavalinhos de Platiplanto* (2017), “O professor Pulquério”. Na estória, um velho intelectual, ignorado pelos munícipes, tomado como louco, busca recursos para explorar um possível tesouro em uma velha fazenda da região. Entre a omissão das autoridades em lhe fornecer meios e sua própria febre do ouro, o professor acaba decidindo por uma greve de fome no poço artesiano de sua própria casa. Curiosos se juntam para assistir ao espetáculo, e alguns até instalam banquinhas com comida no local da aglomeração. O delegado, depois de sugestões da população de jogar água quente no buraco para ver se o professor saía, se decide por lançar uma caixa de marimbondos no poço. O professor desaparece, e a multidão volta para casa satisfeita com o desfecho de horrores.

Mas retomando a questão das promessas milagrosas da modernização, a exploração do ouro em Goiás não só não enriqueceu a região, como a deixou em um

estado de isolamento já que não desenvolveu significativamente o mercado interno. O metal e seus recursos foram drenados para fora do país, e milhares de pessoas abandonaram a região após o declínio da exploração aurífera. Depois do ciclo do ouro, houve o ciclo do gado. Grandes produtores do setor pecuário isolaram-se em grandes terrenos, onde seu poderio, na carência de autoridades nacionais, de juízes e de fiscais, era bastante alargado.

No século XX, Pedro Ludovico Teixeira, oponente político dos caiado, família historicamente dona de terras e de poder político na região, assume o governo do estado como interventor na Revolução de 1930. A proposta da revolução, a nível local, era desarticular o poder político das famílias que se beneficiavam da agroindústria, e trazer industrialização e modernidade à região. Pedro Ludovico Teixeira transfere a capital da cidade de Goiás para Goiânia, em 1935. Contudo, seu governo, assim como o de seu mentor político, Vargas, é marcado por duras perseguições à oposição, e por uma troca de famílias que se estabeleceriam no poder político, ao invés de uma liquidação do sistema patriarcal e coronelista de poder centrado em famílias enriquecidas. A chegada do automóvel, a construção de estradas, a construção de indústrias no local, é ainda restrita, mas já é fator de deslumbramento da rala população local.

Veiga faz desse deslumbramento dos anos 1950 um dos temas principais de alguns de seus contos, como a “A máquina extraviada” (2010), por exemplo. Como já mencionamos anteriormente, os munícipes nada sabiam do estranho objeto que fora depositado na praça central da cidade, só que traria finalmente a modernidade. Essa é a crença do narrador, que conta a seu compadre, em estrutura semelhante à de epístola, que finalmente há uma novidade digna de nota na desinteressante cidade. Nada de desconfiança. O único que desconfia do sentimento de euforia que os moradores da vila desenvolvem pela máquina é o padre, mas ele é considerado pela população, afinal, um homem “azedo”. O maior medo da população é que chegue um homem de fora examinando a máquina e diga para que serve ou a faça funcionar: a modernidade precisa permanecer bonita e eufórica, precisa ser um discurso que anime a população com promessas para o futuro, de emprego, de renda, de coisas para fazer com o dinheiro que irão ganhar. Precisa permanecer como fantasmagoria.

Contudo, o que se esconde por trás dessa ideologia modernizadora é o atraso que ela mantém. Como nota Celso Furtado (2006), o crescimento do Brasil na segunda metade

do século XX não foi capaz de desenvolver emprego o suficiente. Não só nas fábricas da cidade é preciso pechinchar por emprego: no campo, que foi ficando mais mecanizado – sobretudo no centro-sul –, e que aumentou em concentração de terras, ou seja, onde aumentaram os latifúndios, houve enorme pressão para desempregar, um dos motivos do crescimento do êxodo rural:

O Brasil cresceu. Hoje em dia, é uma das dez maiores economias do mundo e tem um sistema industrial complexo. Mas, ao mesmo tempo, este país tem uma massa enorme de subempregados. A parte da população que não participa dos benefícios do desenvolvimento é tão grande que este passa a ser um dos principais problemas, senão o prioritário, de quem governa o Brasil. Qual será o futuro deste País, se continuarmos a expelir a população do campo, a reduzir o emprego no campo como se fez intensamente nos últimos 20 anos? Vamos expulsar a população rural para a beira das estradas? (FURTADO, 2006, p.13)

“Expulsar a população para a beira das estradas” lembra o fim de “A usina atrás do morro”, em que mãe e filho pegam as matulas, tristes pela morte do chefe da família, e vão procurar destino em algum outro lugar.

Essas razões políticas que motivaram o discurso da modernização, as estratégias discursivas dos políticos do período não estão explícitas na obra, que, por um lado, foge ao tom de documentário político. A questão é que as três narrativas estudadas se relacionam mais à forma como essas populações de comunidades isoladas conceberam a modernidade, reagiram ao discurso da modernidade: reações de encantamento ou de horror, de fé ou de desconfiança cabreira, de caracterizar a modernização como milagre ou como tragédia. O trecho citado no início dessa sessão, que focaliza o lamento do narrador com a perda de alguns hábitos dos moradores depois dos novos empregos na usina, explicita a concepção de que a modernidade é não milagre, como achava o povoado que receberam a máquina extraviada, mas sim tragédia, destruição dos valores e formas de vida conhecidos.

Por mais que Veiga fuja do realismo naturalista, e crie situações insólitas, cidades desconhecidas, pensamentos de natureza estranha dos munícipes, a capacidade de suas histórias de referirem-se a esse processo também de modernização, por conciliar

progresso e atraso, modernidade e retrocesso, é muito potencializada nas narrativas. A epígrafe do primeiro livro publicado pelo autor, *Os Cavalinhos de Platiplanto* (2017), é uma frase de Pablo Neruda que bem resume esse potencial realista de uma obra que transfigura contornos realistas: “Hablo de cosas que existen. Dios me libre de inventar cosas quando estoy cantando!” (VEIGA, 2017, p.5). As obras de Veiga despertam uma noção mais abrangente de mimesis, já que o insólito é, de fato, um procedimento mimético.

CAPÍTULO II: ANÁLISES

2.1 A USINA ATRÁS DO MORRO

2.1.1 Pelos olhos do jovem-narrador: as múltiplas facetas do narrador de *Os Cavalinhos de Platiplanto*

Os cavalinhos de Platiplanto (1959), primeiro livro publicado por Veiga, tem uma característica marcante que é a presença de narradores jovens. Crianças ou jovens adultos que rememoram a infância, os narradores de *Os Cavalinhos de Platiplanto* conferem certa unicidade ao livro, o que não se verifica com a mesma força em *A máquina extraviada*. Na reunião de contos publicada oito anos depois, a maioria das narrativas são contadas em terceira pessoa (de quatorze contos, nove são em terceira pessoa) e por uma perspectiva que não mais centraliza apenas dramas infantis, leia-se “Acidente em Sumaúma”, “Domingo de festa” ou “Os noivos”, por exemplo. Nedilson César Rodrigues dos Santos (2008, p.29), em seu estudo de viés biográfico de Veiga, buscou discutir porque o autor escolheu retirar o conto “O Largo do Mestrevinte” de *Os cavalinhos de Platiplanto*. Na estória, as crianças têm feição má e diabólica, reúnem-se em bando para perseguir um adulto que passava apenas para perguntar um endereço. O conto tem uma atmosfera de agonia e medo, sobretudo depois que o narrador se lembra que os meninos daquela zona eram conhecidos pela ferocidade, por terem enforcado um afiador de faca “só porque ele não quis tocar *Escravos de Jó* com uma lâmina no esmeril” (VEIGA, 2010, p.72, grifo do autor). Essa imagem da criança perversa decerto não dialoga com as estórias

de *Cavalinhos*⁷, em que meninos de vilas e pequenos povoados distantes, ainda limitados por algum grau de ingenuidade, buscam sobreviver às violências do mundo adulto. Mas os jovens narradores têm que amadurecer precocemente por vivenciarem situações incompreensíveis na fase da infância, como o luto, a miséria, a surra, a quebra de laços familiares.

O primeiro conto de *Cavalinhos*, “A ilha dos gatos pingados”, explicita uma dessas violências: o amigo do narrador, Cedil, é surrado por seu cunhado, Zoaldo, que é violento e assume o papel de autoridade da casa na ausência do pai. Ao que parece, o pai não existe na história, talvez por ter morrido ou ido embora, e as mulheres da casa, a mãe e a irmã, não têm as condições para resistir ao poder patriarcal do cunhado. Contudo, o conto não deixa de ter um tom leve por encarnar a resistência teimosa da criança ao mundo hierarquizado dos adultos: os amigos de Cedil, dentre eles o próprio narrador da estória, criam uma ilha em um canto afastado da mata onde os adultos não penetram. Em seu mundo inventado, os meninos dão vazão à criatividade e à brincadeira: inventam uma canoa improvisada, fazem uma casa com estacas, criam suas próprias leis, como não contar para ninguém sobre a ilha secreta. O conto tem um tom nostálgico pela presença de muitas cenas da infância: o desejo firme de fugir de casa, as fantasias infantis sobre a natureza, a figura da mãe que afaga a criança machucada.

As cenas características do universo infantil são narradas à maneira de um falar espontâneo, com uma sintaxe corredia, ou seja, com frases longas que não se interrompem nem mesmo para segmentar melhor a informação. Há um episódio em que a mãe de Cedil, incapaz de proteger o filho da surra de Zoaldo, tenta afagar o filho. O narrador afirma que ela “veio agradar, pôs arnica nos lanhos, fez beiju pra ele comer com leite antes de deitar, mas ele disse que de pirraça não quis” (VEIGA, 2017, p.30). A sequência de orações coordenadas na frase sobre a mãe de Cedil tem o ritmo da linguagem da criança, espontânea, atropelada, que não se interrompe até ter terminado de expressar todas as ideias presentes. A troca de sujeitos, da “mãe” para “ele” [Cedil], na mesma frase, também evidencia a despreocupação da criança em segmentar a frase para uma melhor compreensão dos sentidos.

⁷ Daqui em diante, o livro *Os Cavalinhos de Platiplanto* (1959) será chamado, em algumas vezes, apenas por *Cavalinhos*.

Há uma cena em que Camilinho, irmão mais novo de uma outra criança, Tenisão, é descrito pelo narrador como “bobinho”, já que “não engolia semente de jenipapo para não virar barata na barriga” (VEIGA, 2017, p.28). O sintagma “para não virar barata *na barriga*” substitui o processo “virar barata *após o processo de ser digerida*” pelo simples lugar, ‘*na barriga*’. A frase também relembra as fantasias da criança sobre a natureza. Por fim, quando Cedil decide-se a fugir do cunhado violento, o narrador afirma que o encontrou, depois da escola, “sentado no parapeito atrás da igreja com as pernas todas lanhadas, chorando e riscando a pedra com um carvão” (VEIGA, 2017, p.31). O vocabulário, que envolve pernas “lanhadas”, “arnica”, uma atitude “de pirraça”, o “beiju” com leite antes de dormir evoca, quase que recriando sensações, a atmosfera da infância na zona rural, e, portanto, pode ser bastante aprazível para o leitor que teve contato com a fazenda antes da vida adulta. O conto é eficaz como cartão de visitas para *Cavalinhos* e para a maior parte da obra de Veiga, já que prenuncia a visão da criança ou do jovem adulto que é dominante entre os narradores do autor. A perspectiva do jovem é bastante perceptível, por exemplo, nos contos “A usina atrás do morro” e “Tia Zi rezando”, de *Cavalinhos*, “Onde andam os Didangos” e “Os cascamorros”, de *A máquina extraviada*, ou os romances *Sombras de reis barbudos* e *Os pecados da tribo*.

Em “A usina atrás do morro”, segundo conto de *Cavalinhos*, as cenas da vida infantil e o vocabulário inventivo não assumem um papel tão central como em “A Ilha dos gatos pingados”. O cerne de “A usina atrás do morro” estaria na criação de uma oposição basilar entre os munícipes de um povoado longínquo e estrangeiros que chegam à cidade com intenções desconhecidas. Contudo, uma leitura atenta evidencia que, durante o processo de resistência e adaptação dos locais aos recém-chegados, desenvolve-se o narrador. O conto tematiza o desenvolvimento de um menino que tenta compreender alterações em sua comunidade e em seu cotidiano: há centralidade para o processo de configuração do narrador. Da entusiasmada curiosidade inicial ao aborrecimento com a vida que se reconfigurou de uma forma indesejada, da resistência teimosa aos estrangeiros a um sentimento de impotência e de angústia dolorosa, o narrador de “A usina atrás do morro” revela a complexa subjetividade da criança, que vai muito além da inocência recatada e do sentimento simplório. Assim, o fato de Veiga ter retirado o “O Largo do Mestrevinte” de *Os cavalinhos de Platiplanto*, conto em que as crianças têm feição diabólica, não significa que os narradores jovens do livro terão personalidade associada

ao clichê da criança inocente. Os narradores de *Cavalinhos*, e de Veiga em geral, tem várias facetas a serem reveladas por uma leitura mais atenciosa.

A primeira faceta do narrado de “A usina atrás do morro”, por exemplo, revela o comportamento curioso e desimpedido da juventude. Os meninos de Veiga estão sempre em andanças pela mata, investigando fatos curiosos, seja na “Ilha dos gatos pingados”, nas redondezas da “Companhia de melhoramentos de Taitara” (*Sombras de Reis Barbudos*, 2017) ou nos cilindros e colunas de uma máquina, de origem desconhecida, que acabava de ser descarregada e montada na frente da Prefeitura, durante a noite (“A estranha máquina extraviada”). Recapitulando as reações dos munícipes ao elemento estranho que se interpôs em sua realidade cotidiana, o narrador desse conto afirma que as crianças são pioneiras: “As crianças, que não são de respeitar mistério, como você sabe, trataram de aproveitar a novidade. Sem pedir licença a ninguém (e a quem iam pedir?), retiraram a lona e foram subindo em bando pela máquina acima [...]” (VEIGA, 2010, p.91). A recorrência dessas figuras de jovens meninos que desbravam situações desconhecidas aponta não só possíveis marcas biográficas na obra do autor, que cresceu na zona rural de Corumbá de Goiás, mas também para uma concepção de liberdade associada a um certo primitivismo, a um ímpeto originário que a figura do menino esperto encarna bem.

Frente a situações enigmáticas, os meninos de Veiga, como Lucas, de *Sombras de Reis Barbudos* (2017), “calculam”, utilizam-se dos instrumentos de racionalidade que possuem, amalgamando ditados populares e reflexões que herdaram da família, para atinarem com o problema. Em “A usina atrás do morro”, o menino, que parece ser mais novo que Lucas (o personagem principal de *Sombras dos Reis Barbudos* narra a história já com dezessete anos), tenta elaborar teses sobre o comportamento misterioso dos estrangeiros, recém-chegados à cidade:

O que me preocupou desde o início foi eles nunca rirem. Entravam e saíam da pensão de cara amarrada, e o máximo que concediam a D. Elisa, só a ela, era um cumprimento mudo, batendo a cabeça como lagartixas. Aprendi com minha vó que gente que ri demais, e gente que nunca ri, dos primeiros queira paz, dos segundos desconfie; assim eu tinha uma boa razão para ficar desconfiado. (VEIGA, 2017, p. 22)

O ditado popular lembrado da avó, nessa atmosfera familiar, bem como a imagem das cabeças que batem “como lagartixas”, conferem uma singeleza infantil ao trecho. Também nota-se, em primeira análise, a atenção do menino aos detalhes concretos, ao riso ou não riso, para avaliar atos que carregam mistérios muito maiores. Mas é a teimosia do menino em avaliar o mundo complexo, o mundo adulto, a partir de sua estrutura de pensamento singular, que produz um efeito de comicidade. O narrador justifica-se e encerra seu pensamento com uma espécie de ‘auto validação’, recorrendo a um exercício lógico: “e assim eu tinha uma boa razão para ficar desconfiado”. O discurso do narrador volta-se sobre si mesmo e se, por um lado, produz efeito cômico, por outro, constrói a imagem de um jovem de opinião determinada e vivaz. A firmeza do pensamento da criança, que se impõe sobre a racionalidade instrumental do adulto, torna-se um elemento de aproximação entre narrador e leitor.

Vale lembrar que um dos pontos centrais da ficção veiguiana é justamente a relação de aproximação entre narrador e leitor: eles têm perspectivas coladas, veem os mesmos fatos, ignoram as mesmas causas. Por isso, há grande aproximação entre quem lê e quem narra, e sem certa distância desse narrador, que se emociona ao recontar a história de seu povoado, torna-se mais difícil, pelo menos em uma primeira leitura, julgar se o menino-narrador articulou com coerência os fatos que vêm concatenando em sua estória. Silviano Santiago, no prefácio de *Os Cavalinhos de Platiplanto*, que foi lançado pela Companhia das Letras em 2015 (apesar de utilizarmos a segunda edição, de 2017), buscou explicar essa vinculação entre leitor e narrador. Para o crítico, quem lê ocupa vicariamente a posição do narrador, que está vendo os fatos pelo lado de fora, sem acessar as intenções dos estrangeiros ou o significado das atividades da usina. Essa visão “de fora” configura-se como a de um expectador de filme, sentado numa poltrona, que nada pode fazer para interferir no enredo:

Sentado nessa poltrona, o leitor poderá enxergar os acontecimentos tais como se passam pela primeira vez e experimentar uma gama infinita de sentimentos e emoções, despertados pelas palavras da testemunha que presenciou tudo e narra o passado recente da comunidade. Os sentimentos e as emoções do narrador se confundirão com os sentimentos e as emoções do leitor e se tornarão mais exaltados e complexos à medida que a narrativa de crueldade, violência e destruição for dando conta dos desvarios que dominam pessoas de vida pacata

no momento em que impera na região o projeto modernizador dos forasteiros. (SANTIAGO, 2017, p.17)

O uso da primeira pessoa do singular é uma das formas mais evidentes de aproximação entre o narrador e o leitor, já que promove a identificação, a visão “de dentro”. Mas um narrador em primeira pessoa poderia tentar afastar-se ou esconder-se de seu leitor. Um segundo elemento que contribui com a aproximação é a já comentada nostalgia. Em “A ilha dos gatos pingados” a nostalgia é dominante, e, seja pelas ações das crianças ou por sua linguagem inventiva, lembra-se do ímpeto de liberdade da juventude, que luta para desvencilhar-se do autoritarismo do mundo adulto. É costumeiro, na infância, criar mundos, regras, linguagens independentes da realidade já estabelecida pelo adulto. Há uma terceira forma de aproximação do leitor que talvez seja mais intensa do que o apelo à memória da mocidade, que é o sentimento de pena e de compadecimento. É forte característica do livro a iniciação da criança para o luto, para a perda do pai, em “A usina atrás do morro”, da mãe, em “Roupa no coradouro”, do cavalo, em “A Invernada do Sossego”.

O sentimento de pena decerto evoca empatia no leitor. Para além de todas as cenas de morte e luto que os narradores têm que presenciar, na infância, a forma como eles elaboram a dor, com seus limitados recursos, é um dos elos principais com o leitor. O narrador de “A usina atrás do morro” exime-se de uma linguagem abstrata para formular o sentimento do luto, recorrendo antes à narração de ações para definir a morte e a tristeza. A narrativa torna-se, assim, dinâmica, já que ações e formulações filosóficas e psicológicas sobre a morte acontecem de forma concomitante. Ao contrário do narrador onisciente característico do século XIX, que realizava grandes pausas para fazer reflexões sobre a vida e a morte, os meninos-narradores de Veiga expressam seus pensamentos sobre as grandes questões humanas no momento mesmo em que as estão vivenciando. Ao descrever a morte de uma velha conhecida, Dona Aurora, vítima de atropelamento pelas motocicletas que invadiram a cidade pouco depois de a usina começar a contratar trabalhadores entre os locais, o narrador atenta-se aos detalhes concretos, ao que salta aos olhos:

O caso que mais me impressionou foi o de D. Aurora. Um dia eu ia atravessando o largo com ela, carregando um cesto de ovos que ela havia comprado lá em casa para a festa de aniversário do padre, quando vimos dois motociclistas que vinham descendo emparelhados. Já sabendo como eles eram, D. Aurora atrapalhou-se, correu para a frente, depois quis recuar, e um deles separou-se do outro e veio direto em cima dela, jogando-a no chão, e trilhando-a pelo meio. Quando me abaixava para socorrê-la, ouvi as gargalhadas dos dois e o comentário do criminoso:

- Você viu? Estourou como papo-de-anjo.

D. Aurora morreu ali mesmo, e eu tive de voltar com o cesto de ovos para casa.

(VEIGA, 2017, p. 3)

A cesta de ovos, que permaneceu intocada, os motoristas emparelhados, o movimento de vacilação de Aurora para frente e para trás, o caminho da moto, que a “trilhou pelo meio”, toda a descrição da cena carrega uma simplicidade de linguagem e uma atenção à concretude que evocam a estrutura de pensamento da criança. O luto do jovem narrador se vincula ao elemento deixado por Dona Aurora, a cesta de ovos agora sem dono, que precisa ser levada para a casa do menino. A perversidade dos motociclistas também não poderia ser expressa com maior simplicidade: as gargalhadas lembram o vilão das histórias infantis, e o estouro do “papo de anjo” é certamente uma cena que evocaria a curiosidade e o divertimento de crianças, atentas aos fenômenos da natureza. Contudo, quando o interesse espontâneo da criança é deslocado para uma cena de morte, quando uma figura simples e familiar (a do papo de anjo estourando) é utilizada para metaforizar uma ação de violência extrema, como um assassinato, praticado com prazer, a cena adquire algo de grotesco e mórbido.

A segunda faceta do narrador de “A usina atrás do morro” que destacamos é a da criança melancólica, que precisa expressar as violências que a acometem, e o faz com algum grau de ingenuidade, prestando atenção sempre aos detalhes concretos. O menino-narrador expressa um conteúdo denso e violento por mediação de um lirismo infantil, o que produz um desajuste entre a linguagem e o conteúdo narrado. A não-conformidade entre a matéria ficcional e a linguagem evoca, de certa forma, Kafka. A breve aproximação que propomos entre o autor tcheco e o brasileiro, consideradas as grandes diferenças entre eles, é em termos de linguagem: Modesto Carone (1998, p.79), tradutor de Kafka para o português, afirmou no posfácio de *O veredito/ Na colônia penal*, que Kafka

choca pelo contraste entre a “notação quase naturalista do detalhe” e o “conjunto da fantasmagoria narrada”. Uma exímia ordem formal é utilizada para narrar uma angustiante desordem interna. Em “Na colônia penal”, o oficial responsável pela máquina de tortura narra com precisão científica, com frieza de especialista, os mecanismos do aparelho de execução de prisioneiros. A oposição entre seu discurso e a ações da máquina perfurando a pele do condenado causa grande desconcerto. Veiga choca pela contraposição entre a crueza e a simplicidade da narrativa, por um lado, e a brutalidade dos eventos narrados, por outro. Retomando o trecho analisado, do atropelamento de Dona Aurora, lembramos que a morte e seu profundo sentido humano são banalizados ao serem enunciados como piada, por intermédio de termos frívolos como “estourou como papo-de-anjo”. Além disso, a própria descrição da criança impressiona, ao narrar o atropelamento: “Trilhando-a pelo meio” é de uma crueza desconcertante, tem uma precisão espacial calculada. É um falar direto, “de frente” (VEIGA, p.43, 2017), que expõe a violência ao invés de travesti-la de normalidade.

A mesma crueza se nota em um outro conto do mesmo livro, “Era só brincadeira”, em que o narrador precisa defender um amigo das acusações da polícia, a respeito de um crime que não fica explícito durante a trama. O narrador não é bem criança, mas demonstra uma ingenuidade e um apreço pela honestidade que convergem com esse perfil de clareza e espontaneidade dos jovens narradores de Veiga. Tentando ser verdadeiro ao depor sobre seu amigo, o narrador enrola-se nas artimanhas do discurso empolado do oficial, o major Viláquia, que só aceita as respostas que validam suas acusações. O oficial vai sentindo-se em casa, espreguiça-se e assume uma postura de dominação, enquanto o interrogado se encolhe em sua cadeira. Enquanto a verdade esconde-se, a mentira torna-se fato, vai se desenhando pela manipulação argumentativa e toma corpo, sentenciando a morte. O Escrivão Valtrudes, o acusado, leva um tiro em praça pública, numa cena que lembra execuções violentas persistentes durante toda a história brasileira, sobretudo no regime militar iniciado em 1964. Pedacos da cabeça do escrivão voam pelos ares, “como coco quebrado a machado” (VEIGA, 2017, p.68). É aí que o discurso aberto e claro do narrador de Veiga novamente precisa servir de mediação para a violência, o que cria a sensação do grotesco:

Voltei para casa intrigado com o que tinha acabado de ver. Por mais que pensasse, eu não podia atinar como iriam eles soldar

novamente a cabeça de Valtrudes, quando a brincadeira acabasse.
(VEIGA, 2017, p.68)

A conjugação de um mundo de brincadeira e de morte, de andanças pelo mato e violência no ambiente familiar, de uma linguagem pueril para enunciar horrores, cria subjetividades marcadas pela brutalidade. Os meninos-narradores de Veiga têm uma configuração psíquica nada simples. Por detrás da figura da criança indefesa e singela, existem meninos desgarrados que se lançam em busca de liberdade, narradores que seduzem e manipulam o leitor em busca de aquiescência e compadecimento, crianças tristes que amadurecem pela a morte e não pelo ritmo natural da vida, meninos que sentem as dores do mundo sem ainda nem possuir recursos expressivos suficientes para expressar suas perdas.

Vale ressaltar, por último, o uso das metáforas desse narrador, que em “A usina atrás do morro” adquire uma profundidade não sugerida ao início do conto. Quando o narrador julga que talvez os estrangeiros não estivessem perseguindo seu povoado, estivessem apenas fazendo seu trabalho, “nós é que estávamos atrapalhando, como formigueiro que brota num caminho onde alguém tem que passar e não pode se desviar” (VEIGA, 2017, p.35), há um sentimento de baixa autoestima que pode produzir pesar e comoção. A singeleza de sua descrição do sentimento de tristeza com a morte do pai também é bastante eficaz em enternecer, já que construída dentro da estrutura de pensamento infantil da personificação de animais, algo constante no lirismo infantil dos narradores de *Cavalinhos*:

Não me lembro de outro dia tão triste. Uma neblina cinzenta tinha baixado sobre a cidade, cobrindo tudo com aquele orvalho de cal. As galinhas empoleiradas nos muros, nos galhos baixos dos cafezeiros, ou encolhidas debaixo da escada do quintal, pareciam aguardar tristes notícias, ou lamentar por nós algum acontecimento que só elas sabiam por enquanto. (VEIGA, 2017, p. 38)

Apesar da singeleza do trecho, da imagem das galinhas encolhidas debaixo da escada do quintal, o narrador elabora um sentimento complexo para a criança, para quem a morte ainda é insólita. Como defende Maria Zaira Turchi, no ensaio “As variações do

insólito em José J. Veiga”, um dos temas recorrentes na obra de Veiga é “a presença do mundo infantil e confronto com a realidade exterior – não a infância feliz, mas *meninos sérios, tristes ou perplexos*” (2005, p.150, grifos nossos).

2.1.2 O mundo dividido: a estrutura de pensamento dualista do narrador

“Quem circula caprichosamente à volta de um objeto”, afirmou Paulo Eduardo Arantes (1992, p.11), em *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira*, “cedo ou tarde irá dar com perfis contraditórios”. Para não perder de vista esses perfis, é preciso observar a obra, o espaço, o tempo, as personagens, de vários ângulos. Como já foi discutido no subcapítulo anterior, olhar os narradores por apenas um ângulo, associando-os apenas à criança singela e indefesa em relação ao mundo, por mais que seja condizente com a obra em partes, limita a complexa personalidade desses personagens.

Um dos perfis contraditórios de “A usina atrás do morro” é justamente a relação controversa dos narradores com sua comunidade, relação de *diferenciação* e *conformidade*, ao mesmo tempo. O narrador conta sua estória por sua perspectiva, e há muitos eventos que só ele vivencia. Quando tenta descobrir, por exemplo, o que há nos caixotes dos estrangeiros, empilhados na pensão de Dona Elisa, o narrador é pego de surpresa por um dos estranhos e leva um pontapé nas costelas que o deixa machucado. Jura vingança ao modo mais infantil: “(...) lavei o sangue dos ralões do punho e da testa e o sujo do paletó e dos joelhos da calça, enquanto pensava num plano eficiente de vingança. Uma pedrada bem acertada na cabeça, ou uma porrada de surpresa, resolveria meu caso” (VEIGA, 2017, p.41). As conversas dos adultos são inacessíveis à criança. A cena do puxão de orelha e do pontapé evidenciam que o diálogo, de igual para igual, não faz parte do trato com os mais jovens. O jogo de forças é injusto mas produz certa comicidade: a ideia de vingança do menino, pensada no seu padrão de criança – uma pedrada – nada tem de eficaz contra as forças dos estrangeiros, que tem acesso ao conhecimento, à língua, a instrumentos e objetos da usina que a comunidade do menino desconhece.

Contudo, há, também, uma incorporação do pensamento coletivo, dos moradores da cidade, na voz do narrador. Há conformidade. O menino faz vários usos da primeira pessoa do plural para expressar os medos e dúvidas que ele e sua comunidade dividiam em relação aos estrangeiros que chegaram à cidade sem dar explicações a ninguém: “Não sabendo o que faziam ou tramavam no sigilo de seu quarto ou no mistério de suas excursões, *tínhamos* medo de que o resultado, quando viesse, pudesse não ser bom. *Vivíamos* em permanente sobressalto” (VEIGA, p. 2017, p.38, grifos nossos). O narrador vai descrevendo as opiniões dos habitantes do vilarejo como se fossem as suas, e há um só ponto de vista:

Meu pai achou que talvez eles não entendessem a língua, mas depois vimos que a explicação não servia: quando encontraram o preto Demostes de volta do pasto com a mula do padre eles conversaram com ele e perguntaram se lobeira era fruta de comer. E como poderiam viver na pensão se não conhecessem um pouco da língua? Por menos que falassem, tinham que falar alguma coisa. (VEIGA, 2017, p. 38)

O pai é singularizado no início do trecho, mas o uso da primeira pessoa do plural “vimos” embaralha as perspectivas. A estória do Demostes é passada de boca em boca pela cidade, e quando o narrador faz perguntas ao final do texto, não sabemos mais se as perguntas são suas ou de toda a coletividade. Sutilmente, muitos trechos amalgamam as perspectivas.

As personagens individuais existem, e quase sempre são associadas a um tipo de função dentro da comunidade – o padre, desconfiado, que propõe missas para resolver todos os problemas; o caminhoneiro, que traz as novidades de fora e deixa a criança subir na carroceria; a mãe do caminhoneiro, D. Ritinha, que é apresentada apenas como mãe, e uma mãe preocupada com o fato de o filho passar a trabalhar para gente estranha; o delegado, que é convocado pela população para defender os locais da ameaça externa. Apesar de algumas personagens serem singularizadas, todas dividem o mesmo ponto de vista do narrador, que sente medo e desconfiança em relação aos estrangeiros, ou euforia com a possibilidade de os estranhos construírem um empreendimento que trará novos empregos.

O segundo perfil contraditório do conto é justamente a oscilação de opiniões que os locais apresentam em relação aos estrangeiros: como sinônimos de emprego e progresso para a cidade ou de destruição das formas de trabalho e sociabilidade locais. A oscilação se expressa, textualmente, por uma alternância de parágrafos. No 3º parágrafo, a cidade se anima com a presença dos estrangeiros e crê que podem montar fábricas e fornecer empregos; no 6º, os munícipes se desanimam com a falta de ação dos forasteiros e temem que o resultado possa não ser bom, o pai do narrador sugere uma comissão de vigilância, o padre sugere uma missa; no 7º, Estêvão Carapina sugere interceptação das cartas deles; no 8º, o narrador volta atrás na desconfiança e conclui que a ameaça é mais imaginária do que real. Essa oscilação de opinião, mais no escuro do que com informações realmente relevantes sobre os estrangeiros, dita o ritmo das primeiras páginas.

O impasse entre julgar positivamente ou negativamente os estranhos se conecta estreitamente com um processo social. É preciso ressaltar que o processo social não é sinônimo de ‘característica cultural dos brasileiros’, como já quis simplificar o senso comum. A característica volátil da opinião quanto a estrangeiros tem raízes históricas concretas. Candido notou certo oscilar na experiência intelectual brasileira, em “Formação da literatura brasileira” (1993, p.17). Os românticos, por exemplo, dividiam-se entre o dado local e o molde europeu, e, ao importarem o romance europeu, desejavam expressar por meio dessa forma as riquezas locais. A divisão íntima fez – e continua a fazer – parte de toda a classe de intelectuais e políticos em alguma medida, que olhava para as potências econômicas com alguma admiração em relação às misérias sociais que se perpetuavam no Brasil, mas sentiam que deviam trabalhar em prol do desenvolvimento de seu próprio país. A condição de já ter sido colônia cria uma ferida aberta entre almejar uma vida melhor no estrangeiro, nas potências colonizadoras, ou tentar resolver os problemas locais, no país colonizado.

A população brasileira na época em que Veiga escrevia *Cavalinhos*, no alvorecer do desenvolvimentismo dos anos 1950, também sentia essa divisão íntima. Mas para a maior parte da população, empobrecida, restava aguardar a chegada de multinacionais para gerar emprego e renda ou para destruir os velhos costumes das comunidades rurais, com a chegada de máquinas barulhentas ou motocicletas assassinas. Sob o jugo de uma classe política historicamente omissa às demandas populacionais, os povoados dos interiores do país observavam curiosas a entrada de novidades estrangeiras em solo

nacional – automóveis, hidrelétricas, o rádio –, convencidas de que o atraso e a modorra do tempo poderiam ser sanados pela modernidade. Lúcio Flávio de Almeida (2006) cita alguns trechos dos discursos de JK em inaugurações de multinacionais no Brasil, ressaltando o clima de euforia geral de suas palavras, exaustivamente repetidas através da Voz do Brasil. Mas havia também, para essas populações das paragens do sertão brasileiro a ameaça de que a narrativa gloriosa da modernidade enterrasse seus velhos hábitos das comunidades, inúteis à produtividade dos tempos modernos.

É preciso ressaltar que, apesar de a oscilação de opinião dos munícipes se aproximar estreitamente de um processo social, que é a divisão íntima que toma corpo na experiência intelectual brasileira, a relação entre a literatura e a sociedade não é direta. Conforme já discutimos na seção teórica, a literatura utiliza o dado real, mas não depende dele, assentando sua verossimilhança, antes, em princípios mediadores ocultos. Contudo, por mais que a literatura apresente seu grau de liberdade em relação à sociedade, as relações entre as duas formas são tão produtivas que vale a pena estudar suas aproximações. Conforme buscou argumentar Hermenegildo Bastos:

A obra se afasta do mundo e, se não o fizer, não conseguirá se constituir como obra de arte. Contudo, a dialética consiste em que, embora se afaste do mundo, a obra o traz em si. Literatura e mundo (ou sociedade, para sermos mais concretos) são polos opostos de uma relação dialética. (BASTOS, 2011, p.14)

A última oscilação do conto que destacamos é a da autoestima. Também há, nessa oscilação, a aproximação com um processo social que aconteceu no Brasil, que teve a experiência de país colonizado. Em um dos movimentos do pêndulo existe a valorização do estrangeiro como símbolo da modernidade e a desqualificação dos povoados do interior brasileiro como símbolos do atraso e da modorra. Vale lembrar a forte imagem que o narrador cria de sua comunidade no conto: um formigueiro que atrapalha o caminho da modernidade, a natureza primitiva que se coloca no caminho do processo. Concebendo sua própria comunidade como fator de atraso, o narrador aproxima-se de uma forma social comum no Brasil: a sensação de estar constantemente defasado em relação aos centros econômicos do Brasil, como São Paulo e Rio de Janeiro. O conto tematiza as oposições centro-periferia, sertão-litoral. As figuras dos estrangeiros como representantes

da usina também aproximam a experiência dos munícipes da experiência dos brasileiros: há em comum o sentimento de inferioridade em relações aos países que já foram metrópole, “o sentimento íntimo de inadequação”, como defende Paulo Eduardo Arantes (1992, p.16).

Do outro lado existe a concepção de que estrangeiro é fator de destruição e morte, trazendo o desconhecido, e de que o campo seria um local ideal de vivências harmônicas e relações de trabalho ideais. Assim, o narrador considera uma espécie de traição à comunidade trabalhar para os estrangeiros, bem como optar por considerá-los símbolos do progresso. Geraldo Maguela, caminhoneiro que passou a oferecer seus serviços para a usina, estaria, para o narrador e para os demais moradores da comunidade, ferindo o orgulho e os valores de sua própria comunidade. O narrador o ridiculariza como uma espécie de bajulador dos estrangeiros:

Vendo-o ali bebendo, fazendo gracinha, faltando com respeito com os mais velhos, e dando a cada hora uma resposta, achei que ele estava apenas querendo fazer-se de importante, de sabedor de coisas misteriosas, talvez pelo desejo de imitar os padrões (VEIGA, 2017, p.45).

O uso de “sabedor”, se por um lado cria uma simpatia pela figura singela do menino que ainda é desligado das regras normativas do português, também cria a impressão de um ressentimento infantil, de uma raiva acriançada pelo motivo de que o outro não se dobrou a sua vontade. Mais tarde, a acidez dessa voz de condenação de Geraldo aumenta, e chega a travestir o personagem de ridículo, já que Geraldo deixou seus ares de importância – de recém promovido gerente da empresa – passarem para sua vestimenta: “Mas a grande surpresa foi quando Geraldo veio à cidade montado numa motocicleta vermelha. Não vinha mais de roupa cáqui de trabalho e botina de vaqueta, mas de aparelho de casimira azul-marinho, sapatos de verniz e gravata” (VEIGA, 2017, p.48).

A perspectiva do narrador encarna e expressa bem todas os perfis contraditórios que foram levantados até aqui: a oscilação entre a opinião privada do narrador e a opinião coletiva, que é incorporada em sua voz por meio da primeira pessoa do plural; a oscilação entre exaltar e hostilizar os estrangeiros; a oscilação entre sentir-se orgulhoso de manter

os hábitos antigos e sentir-se moderno por abraçar a causa do “progresso”. Decerto, a realidade não é dividida tão minuciosamente, há nela muitas contradições, avanços e recuos. Mas para a consciência do narrador, dualista, só existem o “lado de cá”, do universo conhecido e seguro, e o “lado de lá”, do desconhecido e do arriscado.

Para fora dessa perspectiva dualista, o campo não é apenas sinônimo de atraso, mas de desenvolvimento econômico do país. O famigerado “progresso”, tão repetido pelas elites econômicas da cidade, não traz consigo os avanços sociais prometidos a toda a população. Raymond Williams (1989, p.11) buscou argumentar que, apesar do binômio campo-cidade reforçar estereótipos – o campo seria atraso, ingenuidade, paz, e a cidade seria progresso, ambição, e barulho – o campo pode ser feudo, latifúndio, terreno de grandes empresas agroindustriais, tribo. A cidade pode ser polo industrial, porto escoador, centro religioso, centro administrativo. Além disso, a modernização, que para alguns moradores locais significaria enfim o progresso, salvo algumas raras melhorias, não traz o desenvolvimento humano que promete. Como nota Celso Furtado (2006), a urbanização e industrialização brasileiras da segunda metade do século XX, que aumentou expressivamente o êxodo rural, não foi capaz de criar uma quantidade satisfatória de emprego, o que criou problemas sociais intensos para as cidades. O Brasil cresceu, mas não se desenvolveu, conforme as afirmações do sociólogo, que discute também como muitas regiões do país permaneceram isoladas do processo de industrialização e urbanização, que aconteceu de forma fragmentária. O pensamento dualista que Veiga recriou na voz do narrador, e que faz parte da experiência intelectual dos brasileiros, carrega muitos enganos por desconsiderar as contradições, os avanços e recuos, de qualquer processo social, como a modernização do país.

2.1.3 O insólito em “A usina atrás do morro”

Em “A usina atrás do morro”, dois estrangeiros se instalam em uma pequena cidade, na pensão de Dona Elisa, e trazem com eles malas, instrumentos, lampiões e caixotes, cobertos por uma lona verde, “empatando a passagem”. Os caixotes misteriosos, impedindo a circulação de pessoas, já desencadeiam uma reação de estranhamento em toda a cidade. Mas os eventos extraordinários ocorrem depois que os caminhões chegam na madrugada estremecendo as ruas, as casas, os espelhos. A partir de então, a usina se

torna uma realidade mais palpável, mesmo que os moradores da cidade não possam vê-la. O que se vê é apenas um clarão no céu, à noite, no rumo da chácara onde ficava a usina. Os homens que foram trabalhar para a usina voltam montados em motocicletas vermelhas atropelando seus antigos amigos da cidade, que precisam usar grandes bastões para se defender. Começa a brotar do chão um fumaceiro e um chiado, e as casas pegam fogo. Espiões da companhia se multiplicam para observar a vida das famílias, e o resultado é que os munícipes só podem falar em casa, e mesmo assim bem baixinho.

Maria do Carmo Lana Figueiredo (1984) atribui a instauração do fantástico no conto “A usina atrás do morro” à quebra da relação de causa-consequência. Para a autora, no artigo “A instauração do fantástico em *Os cavalinhos de Platiplanto*, de J. J. Veiga”, a impossibilidade de associar os eventos desencadeados pela chegada da usina a causas cognoscíveis quebra esse nexos lógico. Além disso, as investidas dos locais no sentido de descobrir as intenções dos estrangeiros nunca levam a lugar algum: o bloqueio da língua desconhecida, das cercas ao redor da usina, da falta de comunicação dos estrangeiros faz com que a ação não resulte em reação. Figueiredo resume assim o fantástico na narrativa:

O conto fala-nos de uma estrutura de personagens privada de toda eficácia. Determinações alheias a sua vontade impedem-nas de dirigir-se ou mesmo inventar uma conduta original. Numa situação usual, o discurso ocuparia o lugar de um diálogo aberto entre o sujeito e sua cultura. Quando tal não acontece, como é o caso do conto em questão, instala-se no real o aspecto problemático, gerador da perplexidade e passividade, onde *as razões tornam-se inoperantes*. Isso é captado pela perspectiva do narrador que se instala num lugar de onde examina as transformações – na cidade e nas pessoas – sem localizá-las numa relação informação-resposta, causa-consequência, sendo a ação e reação desvinculadas de seu tratamento habitual. (FIGUEIREDO, 1984, p.54)

A falta de diálogo aberto entre o sujeito e sua cultura, de fato, é fator de perplexidade e passividade. Os moradores da pequena cidade especulam as intenções da usina apenas ao início do conto: quando o chão começa a pegar fogo e ninguém mais pode falar dentro de sua própria casa, devido aos espiões, o povoado é tomado por um medo imobilizador. O narrador atesta essa perplexidade e passividade ao afirmar, quase

no fim da narrativa: “Passávamos os dias com o coração apertado, e as noites em sobressalto. Ninguém queria fazer mais nada, não valia à pena” (VEIGA, 2017, p.51).

Opinião semelhante tem Priscila Finger Prado (2009), em seu artigo “O absurdo no limiar do cotidiano: Melhores contos de José J. Veiga”. A autora nota também uma cisão fundamental entre o sujeito e sua cultura, que ela chama de “progresso”:

o progresso surge como inimigo indefinido do indivíduo que a ele não se adéqua ou que não coaduna com seus princípios, de modo que não há uma entidade à qual o indivíduo possa recorrer para reclamar a perseguição e a opressão sofridas pelo avanço da tecnologia. Sem rosto, o inimigo não proporciona ao sujeito discordante a possibilidade de luta, somente cabendo-lhe a acomodação às normas ou a sua exclusão/marginalização delas. O nonsense, neste caso, advém do desconhecimento que as personagens têm da engrenagem social a que estão inseridas. (PRADO, 2009, p.6)

Prado também menciona que a falta de possibilidade de ação, já que o inimigo é “sem rosto”, resulta em uma espécie de passividade, de “acomodação”. Mas a autora, ao contrário de Maria do Carmo Figueiredo, propõe uma análise que estabelece uma ponte da literatura para a vida social: a falta de lógica de alguns nexos lógicos no conto, como o de causa-consequência, adviria dessa falta de nexos na vida cotidiana. No século XX, no Brasil, o avanço das tecnologias e da indústria chega em solo nacional por intermédio de grupos empresariais estrangeiros, distanciados da rotina de trabalho dos operários ou outros trabalhadores de base. Além de alienada de seus patrões, a nova mão-de-obra que se forma no país com a industrialização do campo também se aliena do processo total do trabalho, não compreendendo o sentido de sua atividade. Resta ao trabalhador se conformar com o progresso, com as novas formas de exploração do trabalho e do consumo.

A falta de explicação racional para os eventos que irrompem no cotidiano dos munícipes aproximaria Veiga do gênero fantástico, que foi profícuo no século XIX. Contudo, conforme discutimos na seção “A ficção veiguiana” (p.26), os narradores de Veiga descrevem os eventos de forma hiperbólica, e não se sabe mais a fronteira exata entre o real e o irreal, entre o que está acontecendo no vilarejo e o que o narrador está

fabulando. O fato de o narrador ser criança já enfraquece a divisão estanque entre real/irreal que impera na racionalidade do mundo adulto. O narrador de “Os cavaleiros de Platilante”, por exemplo, não demonstra pavor ou espanto ao encontrar uma ponte vertical, e não horizontal, em seu caminho para a fazenda, ou ao se deparar com um bando de cavaleiros coloridos realizando uma apresentação memorável para um público grande de pessoas. Dantas (2002) defende que a criança não narra suas aventuras como se fossem mentira:

Estando a criança narrando sua experiência, tanto os eventos insólitos quanto os cotidianos são-nos apresentados através do filtro de sua percepção. Para ela, suas fantasias são reais, e assim estão representadas na narrativa sob o estatuto de realidade, e não tratadas como devaneios ou fantasias oníricas. (DANTAS, 2002, p.78)

Isolado do mundo dos adultos, e de seu ceticismo, o menino pensa se deveria contar a eles sua experiência, e conclui que não: “Podiam não acreditar, e ainda rir de mim; e eu queria guardar aquele lugar perfeito como vi, para poder voltar lá quando quisesse, nem que fosse em pensamento” (VEIGA, 2017, p. 63). No caso de “A usina atrás do morro”, eventos sobrenaturais são narrados com naturalidade. O que gera espanto para o narrador é, a rigor, as alterações nas relações humanas, que agora, são permeadas por certa crueldade. Não parece haver estranhamento, por exemplo, na necessidade de carregar enormes bastões pelas ruas ou sobre o enorme número de motos que apareceu na cidade de um dia para o outro. O interesse do narrador está em descrever o bastão. Sobre os espões, o narrador se espanta, também, com a alteração das condições de vida anteriores. Ele afirma que “O número de espões cresceu tanto que não podíamos mais saber com quem estávamos falando, e o resultado foi que ficamos vivendo numa cidade de mudos, só falávamos de noite em nossas casas (...)” (VEIGA, 2017, p. 51).

O trecho em que fica mais notória que a perspectiva do narrador é que dá a alguns eventos o seu caráter estranho é quando o menino faz um balanço de todos os eventos que já ocorreram até ali, e como têm afetado a vida da comunidade:

eu estava quase perdendo a esperança de voltarmos à vida antiga, e já não me lembrava mais com facilidade ao sossego em que vivíamos, da cordialidade com que tratávamos nossos semelhantes, conhecidos e desconhecidos. Quando eu pensava

no passado, que afinal não estava assim tão distante, tinha a impressão de haver avançado anos e anos, sentia-me velho e deslocado. Para onde nos estariam levando? Qual seria nosso fim? Morreríamos todos queimados, como tantos parentes e conhecidos? (VEIGA, 2017, p. 51)

A perspectiva do narrador-personagem, seu sentimento de perda “do sossego” e das relações sociais como conhecia antigamente, ditam o ritmo do tempo. Os dias passam de forma acelerada para quem vê a vida mudar radicalmente, traço da narrativa que evoca o tempo psicológico. O tempo psicológico – como uma tendência predominante nas artes – é atribuído, por Anatol Roselfeld (2009), às obras literárias vanguardistas do século XX. No caso de Veiga, a nostalgia de um passado conhecido frente a transformações incompreensíveis para um povoado isolado, produz a sensação de que o tempo passou rapidamente e envelheceu uma população desajustada ao progresso. O narrador sente-se “velho e deslocado”.

O sentimento de perda das velhas formas de relações sociais, por exemplo, também não parece remeter-se a um evento sobrenatural. No último trecho citado, o autor afirma que não se lembra mais da cordialidade com que as pessoas de sua comunidade se tratavam, fosse com conhecidos ou desconhecidos. O fato de ele afirmar “Não me lembro” já aponta para uma visão muito pessoal, para uma memória que tenta resgatar o passado, mas falha, devido às grandes mudanças do presente. O sentimento de nostalgia para com o passado, bem como todas as dores enfrentadas pelas transformações do presente, converte o momento atual em destruição e ruína aos olhos do narrador.

As emoções da criança, que dão ao conto um caráter melancólico, deixam muito clara a perspectiva. Somos lembrados, a todo o tempo, que há alguém narrando. É claro que, por um lado, o fato de a perspectiva do narrador e do leitor serem coladas poderia levar o leitor a mergulhar na estória, entregando-se inteiramente ao pacto de verossimilhança. Contudo, o vocabulário usado e as cenas escolhidas para figurarem no enredo são forças contrárias, que denunciam a presença de um narrador. Dois trechos são muito ilustrativos dessa presença forte e centralizadora de um narrador: o primeiro é quando o menino é pego de surpresa por um dos estrangeiros espiando os caixotes misteriosos na pensão de Dona Elisa, e leva um chute como advertência. O narrador utiliza um vocabulário do universo infantil como “puxão”, “esguelha”, “tapa na cabeça”, “cabeça ralada do raspão na laje” e “pontapé nas costelas” (VEIGA, 2017, p.40). Além disso, o menino emite sua opinião sobre o evento da agressão, afirmando: “Imaginem

portanto o meu susto e a minha indignação com o que me aconteceu uma tarde” (VEIGA, 2017, p.40). Sua opinião dá ao evento as feições de seus sentimentos, e sabemos que alguém está narrando e julgando a situação concomitantemente.

“A usina atrás do morro”, assim, não se limita apenas a uma forma de insólito. Se há eventos sobrenaturais que se chocam com a realidade cotidiana, o que caracterizaria o fantástico tradicional, por outro lado, o narrador também aumenta e diminui as categorias da realidade, explicitamente, conforme seus medos, crenças, conhecimentos, preconceitos. Maria Zaira Turchi (2005) afirma que Veiga de fato não se limita a noção estrita de fantástico, propondo que:

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. (TURCHI, 2005, p. 149, grifos nossos)

O fantástico *relacional* mencionado pela crítica assemelha-se ao argumento de Gregório Foganholi Dantas (2002), autor que defendeu certo grau de *relativismo* na definição do que é insólito para os narradores de Veiga. Para o crítico, se por um lado, há ocorrências de eventos sobrenaturais, outros são apenas *estranhos*, no sentido mesmo de Todorov (1992), ou seja, parecem irrealis para a consciência do narrador, mas não violam as leis naturais. O relativismo de valores desses narradores distorce também a realidade, deixa-a *estranha*, assim a morte em “Roupa no coradouro” parece sobrenatural, já que descrita pela visão de uma criança, que a desconhece. Mesmo “*o lado de cá*” e “*o lado de lá*”, e os valores atribuídos a eles, não são realidades estanques, passam pelo crivo, pelo julgamento do narrador. O insólito é, no conto, ao mesmo tempo, invasão da realidade cotidiana e ausência do conhecimento das causas; é confrontação entre real e irreal e entre o passado idealizado pelo narrador e o presente de transformações. Em “A usina atrás do morro”, assim como em Veiga no geral, há diferentes formas de manifestação do insólito, como argumenta Dantas (2002).

2.1.4 O desenvolvimento do narrador como uma leitura alegórica do desenvolvimento do Brasil

No fim de “A usina atrás do morro”, quando os antigos amigos já tinham passado para o outro lado e se tornado irreconhecíveis, quando os moradores da cidade tinham que andar pelas ruas com medo dos motociclistas que atropelavam os distraídos, quando as casas já haviam começado a pegar fogo sem causa aparente, o narrador faz um balanço da situação de sua cidade. Ele observa o processo por intermédio de um detalhe concreto, como costuma fazer, descrevendo mais pela narração de ações do que pela adjetivação:

Passávamos o dia com o coração apertado, e as noites em sobressalto. Ninguém queria fazer mais nada, não valia a pena. As casas andavam cheias de goteiras, o mato invadia os quintais, entrava pelas janelas das cozinhas. Nos vãos do calçamento, que cada qual antigamente fazia questão de manter sempre limpo em frente à sua casa, arrancando a grama com um toco de faca e despejando cal nas fendas, agora cresciam tufo de capim. O muro do pombal desmoronou numa noite de chuva, ficaram os adobes na rua fazendo lama, quem quisesse passar rodeava ou pisava por cima, arregaçando as calças. Não valia a pena consertar nada, tudo já estava no fim. (VEIGA, 2017, p. 51)

A história fica registrada no muro caído, no mato entrando pelas janelas, no calçamento destruído. O trecho evidencia que o narrador tem um olhar aguçado, já que consegue perceber nas coisas não só a passagem natural do tempo, mas uma mudança de hábito, que é decorrente do processo social de transformação por qual passou sua comunidade. Mas esse trecho, para além de evidenciar o olhar atento do narrador, evidencia também que a literatura já é, em si, uma leitura da realidade. Hermenegildo Bastos, discutindo as relações entre literatura e realidade, ou sociedade, afirmou que a crítica literária exige cuidado e atenção a mediações, já que se trata de uma interpretação de outra interpretação:

Assim, a escrita literária é já uma leitura da sociedade. Como tal, ela propõe uma interpretação do mundo, ela é já uma hermenêutica. Antes, portanto, de interpretarmos uma obra, convém saber que ela é já, por si mesma, uma interpretação. (BASTOS, 2011, p.17)

O conto “A usina atrás do morro” traz em si, como temos argumentado, uma interpretação do mundo. Essa interpretação expressa-se formalmente nos trechos, por

exemplo, em que o jovem narrador observa com melancolia e narra com simplicidade a mudança de hábitos de sua gente. Os temas também apontam para um mundo em transformação, o que desconcerta e desajusta os sujeitos que não conheciam o mundo novo em que são inseridos e se inserem. Leonice de Andrade Carvalho (2015) buscou defender que as estórias de Veiga:

São narrativas que em sua maioria tematizam mundos em transição, em ruínas, que entram em decadência ao mesmo tempo em que surgem novas realidades, que prometem a tecnologia, o progresso, que redimensionam as relações humanas e colocam o homem diante da necessidade de superação de limites, inclusive, os impostos por ele mesmo (CARVALHO, 2015, p.15)

A literatura, ainda que não precise se preocupar com o verdadeiro (em sentido estrito e imediato), ilumina a realidade histórica, evidenciando as contradições dos processos de transição econômicos e sociais. Um dos processos que ela ilumina é a modernização do Brasil, o choque e combinação entre elementos da economia e da sociabilidade rurais e elementos da industrialização do país e suas novas formas de trabalho. Esse processo ocasiona, por exemplo, o êxodo rural, devido à diminuição das vagas de trabalho no campo, mecanizado, e a vida de misérias na cidade, que não absorve toda a massa de trabalhadores emigrados das zonas rurais. Ao fim do conto, o narrador afirma que sua mãe vendeu tudo para comprar duas passagens de caminhão, “e no mesmo dia embarcamos sem dizer adeus a ninguém, levando só a roupa do corpo e um saquinho de matula, como dois mendigos” (VEIGA, 2017, p.53). A cena triste decerto evoca a emigração para o mundo urbano, que acontecia quase sempre sem fomento dos governos, e as famílias de emigrantes tinham que se arranjar sozinhas nas cidades.

A perda do pai, atropelado por uma motocicleta, aponta outra consequência não só da industrialização, mas do capitalismo em sentido amplo: a reificação da vida humana, que se torna meramente força de trabalho, e é reduzida a um valor monetário no jogo da produção e consumo. Os munícipes que não encontram uma vaga de trabalho na famigerada usina, que não desfilam pelas ruas com uma motocicleta, são alvos fáceis dos motociclistas. Quem não se adapta ao ‘progresso’ – e à sua velocidade – acaba sendo atropelado por ele. A figura de Dona Aurélia, também atropelada,

vacilando entre atravessar a rua e voltar, encarna bem as dificuldades que populações isoladas tiveram para se adaptar ao mundo industrializado e suas novas regras.

Assim, do ponto de vista aqui trabalhado, os temas regionais na obra Veiga, ou melhor, os temas que mostram as relações contraditórias entre o rural e o urbano, são mais do que mera ambientação, “pano de fundo”, como já discutimos na seção teórica. Ao iluminar certas contradições do processo de modernização do país, Veiga problematiza estereótipos da vida no campo e na cidade e, como consequência última, aproxima o leitor dessa forma de vida que ele pode conhecer de forma rasa. Já foi discutido no subcapítulo “Pelos olhos do jovem-narrador: as várias facetas dos narradores de *Os cavalinhos de Platiplanto*” (p.49) que o narrador tenta se aproximar do leitor. Por meio do uso da primeira pessoa do plural, da nostalgia dos tempos de infância, marcada na linguagem infantil, e da narração das tristezas vivenciadas pelo menino, o que desperta pena, o narrador busca a aceitação do leitor.

É preciso questionar agora o sentido dessa estratégia narrativa do autor. Por um lado, a confluência da visão de quem narra e de quem lê é um estímulo ao olhar mais atencioso para os sentimentos e motivações do outro – do narrador. A obra de Veiga buscou aproximar a perspectiva do homem do campo e do da cidade, e se inseriu em uma geração de escritores que, já na segunda metade do século XX, ao tematizar problemas concernentes à vida rural, tomou o cuidado de não realizar uma caricatura do homem do campo. Prova dessa tentativa de aproximação entre as duas perspectivas é a linguagem dos romances e contos, que apesar de evidenciar termos regionais, não estereotipa a fala do homem do campo carregando-a de desvios gramaticais em relação a linguagem do homem da cidade. Lígia Chiappini (1995), em suas dez teses sobre o regionalismo, buscou defender que o regionalismo não é só caiporismo ou descrição pitoresca. Houve superação dentro dessa tendência literária, que trabalhou para eliminar preconceitos e conscientizar o leitor brasileiro sobre o respeito às diferenças culturais entre campo e cidade, através da proposta de

criar uma linguagem que suprisse com verossimilhança a assimetria radical entre o escritor e o leitor cidadão em relação ao personagem e ao tema rural e regional, humanizando o leitor em vez de aliená-lo em relação ao homem rural representado (CHIAPPINI, 1995, p.154)

Por outro lado, essa aproximação com o narrador, que gera empatia, pode também formar um leitor mais crítico, mais atento às investidas do narrador em busca de aceitação e de aprovação. O tom emocional com que o narrador conta a estória, julgando personagens, afirmando que teve um “susto” e “indignação” quando um dos estrangeiros lhe deu um chute para evitar que espiasse os caixotes misteriosos, deixa bem clara a presença do narrador. A linguagem típica da infância, que quase nunca consegue fingir neutralidade, vai delineando a subjetividade de quem narra, e vai eliminando, como aconteceu em muitos romances vanguardistas do século XX, a pretensão de neutralidade no foco narrativo.

O leitor também é chamado a ler a obra criticamente no que concerne à relação entre o insólito e a problematização das contradições criadas pela modernização brasileira no século XX. O insólito é um elemento mimético que ilumina as contradições de processos históricos e sociais que afetaram várias comunidades no país. Assim, é possível afirmar que “A usina atrás do morro” é uma leitura alegórica do desenvolvimento do Brasil. A associação da narrativa a um viés alegórico poderia retirar dos eventos da narrativa o seu caráter de insólitos. Contudo, como temos defendido, há em Veiga a sobrevivência tanto do veio insólito quanto do recontar de processos sociais. *O sobrenatural não deixa de existir*: a questão é que, por mais que no nível da narrativa os eventos sejam sobrenaturais, e tenham sentido por si mesmos; no nível da leitura, em que se percebe um narrador criando um mundo dualista conforme sua perspectiva, há uma “alegorização” da forma como populações dos sertões do país compreenderam e elaboraram os rápidos processos de modernização.

Mais sobre o viés alegórico da obra de Veiga será debatido na sessão “Choque e combinação de temporalidades: sobre cachorros e bois”, que versa sobre o romance *A hora dos ruminantes* (p.97). Por agora vale ressaltar que é o *processo* todo que é alegorizado, o processo da consciência: ver uma mudança de padrões de trabalho e de sociabilidade de longe, por detrás da cerca de arame, sem saber o que reserva o futuro, possibilita a criação de deuses e demônios para a compreensão de uma realidade estranha, muda, distante. Dantas afirma que há em Veiga:

a intenção de retratar a realidade deste lado, de criar uma prosa que o questione, o que revela o compromisso do escritor com seu

mundo (sentimento comum à produção latino-americana deste século), reforçando o caráter realista de sua obra. E o recurso de Veiga para tal fim é a construção de uma realidade alegórica (DANTAS, 2002, p.73).

“A usina atrás do morro” desenvolve diferentes manifestações do insólito ao mesmo tempo em que se propõe enquanto alegoria de uma realidade que em si mesma causa um estranhamento. A modernização do país, modernização que não revolucionou estruturas arcaicas e nem trouxe o desenvolvimento humano prometido, antes forçou sua entrada em terrenos que não compreendiam seus propósitos, sempre terá algo de misterioso, de violento.

2.2 A HORA DOS RUMINANTES

2.2.1 Entre o desastre e a comédia: a especificidade de Veiga

O prefácio de *A hora dos ruminantes*, livro relançado em 2015 pela Companhia das Letras, é escrito por Antonio Arnoni Prado. Uma das teses centrais do crítico sobre o romance é que o quadro social criado por Veiga acaba ganhando contornos mais destacados do que os próprios eventos insólitos. A trajetória do valentão Amâncio e do carroceiro Geminiano mimetizam o desassossego geral do povo de Manarairama com a chegada dos misteriosos homens da tapera. Se a chegada dos cargueiros é como que mágica, sem explicação, ela é apenas motivo, como argumenta Arnoni Prado: “a harmonia do livro só se sustenta porque o rebuliço da aldeia põe diante dos nossos olhos um painel instantâneo de uma forma de vida primitiva que recorta por dentro a fisionomia de uma realidade esquecida que parecia exilada no tempo. (PRADO, 2015, p. 15).

A característica de fazer brotar eventos sobrenaturais da realidade cotidiana, de criar um insólito que é uma mistura indistinta de sobrenatural e da imaginação do matuto sertanejo é, como temos discutido, procedimento recorrente na obra de Veiga. Exemplo elucidativo desse fantástico veiguiano é quando bois aparecem ao final do romance, invadindo a cidade: “Em pouco já lambiam as paredes das casas de arrebalde, mansos, gordos, displicentes. Encheram os becos, as ruas, desembocaram no largo” (VEIGA,

2015, p. 118). Cenas da vida rural, como a modorra do tempo, a lentidão sonolenta dos bois, são acrescidas de um evento incomum, que é a invasão dos ruminantes às ruas da cidade. Para Prado (2015), o extraordinário em Veiga não tem o mesmo efeito de terror paralisante do fantástico comum ao século XIX, gênero em que, como vimos, parte da crítica classificou Veiga. No autor goiano, a aproximação de real e irreal converte “a narrativa numa espécie de mágico sobressalto que desagrega o conjunto inteiro, mudando a tensão em comédia, o susto em trapalhada e o pavor em bizarrice”. (PRADO, 2015, p. 13).

Muitas cenas do livro, como a dos bois lentos e gordos que lambem as paredes das casas, ou a das pessoas que, para não perderem qualquer movimento novo dos estranhos no acampamento, corriam ao fogão para “tomar um gole de café no bico mesmo da cafeteira e voltar correndo para o posto”, na janela, (VEIGA, 2015, p.25), recriam o *humor* tão típico do autor. Mais do que humor, Veiga desenvolve uma espécie de comédia social, muito central em *A hora dos ruminantes*, como defende Prado:

Em Veiga, a singularidade do mundo revelado vem do convívio entre a ordem primitiva e as feições de um estranho que, se de um lado aproxima os sintomas do medo a uma espécie de tragicomédia da sobrevivência, de outro banaliza o mistério ao fundi-lo às reações da gente simples das aldeias longínquas, em que os limites do cotidiano não vão além dos bate-papos dos armazéns, da lida doméstica com os animais e dos afazeres da roça, cuja a única distração se resume ao tédio de olhar pela janela a modorra do tempo e o curso da vida que não passa. (PRADO, 2015, p. 12)

Parte do humor de “A usina atrás do morro” está nessa espécie de comédia social. Na cidade que recebeu a usina, quando a população percebe que os estrangeiros estavam demorando muito a agir, “cada um foi se acostumando com aquela gente esquisita e voltando a suas obrigações, mas sem perdê-los de vista” (VEIGA, 2017, p.38). A ressalva final, “sem perdê-los de vista”, parece desmentir a despreocupação dos locais com os estranhos. Em Manarairema, a estória se repete: em resposta à indiferença dos visitantes, a população resolve fingir desinteresse. Mas o desinteresse não é nem sequer notado pelos estranhos, que continuam normalmente suas atividades. Cria-se o cômico a partir dessa imagem de um orgulho ferido que não conseguiu provocar interesse:

A combinação de fingir desinteresse pelos homens enquanto eles não se chegassem parece que foi tomada precipitadamente, sem levar em conta a curiosidade do povo geral. Logo nos primeiros dias certas pessoas independentes passaram a fazer ponto na cerca do pasto, na esperança de estabelecer contato, de apurar qualquer coisa. Ficavam ali horas ao sol, aguentando calor e mosquito, de olhos no acampamento, e os homens lá, indiferentes, trabalhando ou descansando. Como essas pessoas não tinham muito o que fazer na volta, inventavam conversas com os estranhos, outras se interessavam e iam também dar uma olhada. (VEIGA, 2015, p.35)

Essas pequenas cenas da vida de Manarairema constituem grande parte do início do livro, mas se diluem pelo enredo, aparecendo novamente na medida em que a coletividade emerge, como quando os cachorros ou bois invadem a cidade. O que vale a pena notar é que essas cenas não são mera ambientação do romance: a visão que os moradores da cidade têm da modernização, que mistura realidade e fantasia, fica bastante clara exatamente nas cenas da vida rural. Prado enfatiza, em relação a *A hora dos ruminantes*, que o insólito e o estranho são como respostas para uma espécie de “cisma” e “curiosidade” movidas por um sentimento de “desconfiança, de tal modo que a singularidade do livro está no modo como o autor registra o desassossego coletivo e esquadrinha cada palmo do cotidiano pacato de Manarairema” (PRADO, 2015, p.15).

Esquadrinha-se o cotidiano das vendas, das casas de família, da rua onde todas as vozes se encontram. O narrador delinea, ao longo do romance, papéis sociais, como o do padre, apaziguador das queixas entre Amâncio Mendes e Geminiano; o do carroceiro Geminiano, que apesar de trabalhador livre ainda sofre o peso do racismo em sua comunidade; o do ferreiro Apolinário, que usufrui de grande liberdade em seu trabalho artesanal. A partir dos papéis sociais, emerge a personalidade de personagens centrais, como Amâncio Mendes, que faz bravatas, bebe e se envolve em conflitos; como o generoso Manuel Florêncio, que está sempre atrás de Amâncio para ajudá-lo, e por isso é visto como uma espécie de bobo pela comunidade.

É importante conhecer profundamente a comunidade já que, durante o romance, toda a cidade será afetada pela modernização e irá reagir a ela, interpretando-a de forma muito específica. Se o valentão Amâncio aparece em muitas cenas se relacionando com

os homens da tapera, abrindo sua venda só para servi-los, abaixando a cabeça para as ordens deles, tentando desesperadamente cooptar outros trabalhadores para a tapera, essas cenas revelam que sua forte personalidade está sufocada por alguma razão misteriosa. De alguma forma mágica, os homens da tapera conseguiram domar Amâncio Mendes. A ação, as pequenas cenas em que o personagem conversa com os homens da tapera, vão revelando um substrato social e psicológico de sufocamento e de violência.

Em muitas cenas de Amâncio Mendes, não fica claro para o leitor por que o personagem está obedecendo temerosamente aqueles homens, qual é a razão de eles estarem na venda ou mesmo o que querem dizer com suas conversas, que são muito enigmáticas. O leitor permanece na ignorância das causas tanto quanto o próprio narrador. Mas é justamente essa ausência de motivos para a ação, somada a conversas muito curtas e em tom ameaçador, que proporcionam ao leitor a chance de compreender as violências pelas quais Amâncio está passando. Em *A hora dos ruminantes*, o narrador esquadriinha cada palmo da violência social, dos costumes de pequenos povoados, das personalidades dos personagens, da sua reação à modernidade, o que acaba tomando um peso maior do que os próprios eventos insólitos.

2.2 O arcaico: sociabilidade e violência no sertão

Em *A hora dos ruminantes*, publicado originalmente em 1966, há recorrência de algumas estruturas narrativas presentes também no conto “A usina atrás do morro”: a sintaxe corredia, o vocabulário livre de artificialismos, a estrutura de pensamento dualista, as oscilações de opinião do narrador. O argumento que move o enredo é semelhante: chegam de fora (não se sabe bem, nesse caso, se a novidade vem do Brasil ou do estrangeiro) trabalhadores e cargueiros que se instalam numa tapera, causando agitação na pequena cidade e produzindo nos munícipes certa obsessão em desvelar as misteriosas ações dos estranhos. Contudo, no romance, o desenvolvimento de alguns personagens que entraram em contato com os desconhecidos é mais explorado.

Essas personagens são observadas mais de perto pelo narrador, que não é personagem da estória. Geminiano, Amâncio e Apolinário (*A hora dos ruminantes*) são descritos pelo narrador em um movimento de resistência contra as pressões dos homens

da tapera. Os estranhos que se instalaram na cidade vêm cercando e demandando os serviços dos três personagens, sem lhes informar qual seria o salário, a carga horária ou as condições de trabalho. Sem um contrato formal entre contratante e contratado, toda relação vai sendo permeada pela coação. Além de terem de resistir pelo seu direito de livre escolha, essas personagens têm que enfrentar a tarefa de trazer seus velhos conhecidos para esse emprego. Geminiano e Amâncio precisam convencer os amigos, persuadi-los, ameaçá-los a aceitar a oferta de emprego dos desconhecidos, que são, de alguma forma, para o povo de Manarairema, uma força misteriosa.

Alguns outros personagens, secundários, como o padre, desenvolvem uma visão mais genérica dos estranhos, conhecendo-os e julgando-os de longe, por seus gestos. O padre é o primeiro a fazer contato com os desconhecidos e percebe que estes têm regras de convivência diferentes das que se pratica em Manarairema. Os estranhos não tiram o chapéu, por exemplo, para um conhecido na estrada, sobretudo para um conhecido que é uma figura respeitada da igreja. Ao passar com sua carroça pelos estranhos, “O padre então cumprimentou, não para ensinar, mas para não passar por orgulhoso. Eles responderam? Fizeram como se não tivessem ouvido” (VEIGA, 2015, p.26). Balduino, ajudante do padre “que vinha mais atrás e viu bem o desrespeito, cumprimentou alto, provocando” (VEIGA, 2015, p.26). Como é recorrente em Veiga, o trecho produz o riso e alguma reflexão sobre as regras e hierarquias rígidas de comunidades rurais brasileiras. A vontade do padre de “não passar por orgulhoso”, mas ao mesmo tempo seu desejo de ser respeitado em sua posição importante na comunidade, certamente produz humor.

Mas se o riso expõe uma estrutura arcaica de hierarquização da sociedade rural, o amargor de Balduino revela o sentimento de muitas comunidades rurais com a presença de estranhos que pisam a terra desses povoados sem lhes dar satisfações. A modernidade adentra em comunidades interioranas indiferente ao diálogo ou à troca. As relações de trabalho impessoais se impõem sobre os costumes locais e ocasionam sensação de perda dos laços comunitários.

A cena do padre e de Balduino, assim, é bastante elucidativa sobre a forma como Veiga faz sua crítica social. Com ironia cortante, o autor problematiza tanto estruturas arcaicas de poder, que se perpetuam no sertão, quanto o discurso modernizante, que se traveste de milagre em um país afundado em problemas sociais. Ninguém escapa do riso em Veiga. Romantizar a figura do sertanejo, atribuindo-lhe unicamente bondade

desinteressada e afabilidade, seria certamente uma redução de sua complexa personalidade. Essa redução foi aliás comum no regionalismo brasileiro - tomado em sentido amplo, como literatura que abordou regiões e costumes rurais, sobretudo nas obras anteriores à literatura crítica produzida nos anos 1930. Consoante Antonio Candido (1989, p. 142), o regionalismo dos anos 1930 desconfiou do “mascaramento pitoresco” e do “cavalheirismo ornamental”, superando a escrita regional como mera exaltação da natureza e da grandeza do Brasil, e da ficção regionalista como “amenidade e *curiosidade*”. Veiga, na esteira de uma ficção que também supera a exaltação do pitoresco, esquiva-se de valorizar o homem do campo encerrando-o em uma imagem de simplicidade e altruísmo. O homem do sertão de Veiga é esperto e observador, sofre com as bruscas mudanças de vida que tem que enfrentar, encanta-se cegamente pela modernidade, defende seu orgulho, não enfrenta diretamente os agentes da modernidade. Em suas contradições, os personagens de Veiga tornam-se mais humanos. Mas o discurso modernizador também é alvo de ironia cortante. Na obra do autor de *A hora dos ruminantes*, ruas, prédios, companhias, obras faraônicas sendo construídos sem qualquer propósito, e o discurso eufórico e grandiloquente da modernidade acabam como motivo de escárnio.

Mas retornando aos personagens principais, estes concebem os homens da tapera como arrogantes desde o início, ao contrário do narrador de “A usina atrás do morro”, que oscila entre aprovar e reprovar os estrangeiros. Geminiano, o primeiro que é abordado diretamente pelos homens da tapera, não se deixa dominar pelas investidas de um dos desconhecidos para contratar seus serviços da carroça, e sua atitude é ovacionada. “A história espalhou-se depressa, e Geminiano recebeu elogios gerais por ter sabido pôr o homem em seu lugar. Então aquilo era maneira de tratar negócio, falando de cima, e metendo a mão, e dando ordem [...]?” (VEIGA, 2015, p.29). Amâncio Mendes, vendeiro, que tinha fama de não aceitar que lhe falassem com despeito, decidiu romper com a mera especulação e ir à tapera para resolver a questão “de peito aberto, falar, conversar, tirar tudo a limpo” (VEIGA, 2015, p.38). Apesar do receio por seu jeito explosivo, o narrador, muito comprometido com a realidade que narra, acredita que ir à tapera esclarecer de peito aberto a situação é uma ótima ideia, estranhamente vinda do irascível Amâncio Mendes.

Contudo, uma querela entre os dois personagens revela violências ocultas que acontecem em Manarairema mesmo antes de a cidade estar sob influência dos homens da

tapera. Como já afirmamos anteriormente, os personagens são apresentados pelo narrador a partir de suas funções sociais: Geminiano é carroceiro, homem trabalhador, assíduo com seus clientes, para quem “negócio combinado era como promessa devida a santo” (VEIGA, 2015, p.31), que concedia ainda aos meninos passeio na carroça e rapadurinha de açúcar. Amâncio, vendeiro, era instável e se zangava com rapidez, bebia na venda e terminava em alguma confusão. O desentendimento entre eles acontece quando Geminiano espanta os homens da tapera a toque de caixa e é ovacionado por toda cidade, mas Amâncio resolve se colocar contra a opinião geral ao afirmar sobre Geminiano: “Esse tição é muito besta. Só porque arranjou uma carroça, pensa que virou gente. Haverá de se ver comigo” (VEIGA, 2015, p.30).

A fala de Amâncio claramente revela algumas violências de uma sociabilidade que determina hierarquias e papéis sociais muito fechados. Geminiano, por exemplo, exerce sua função de carroceiro com diligência e por isso conquistou *algum* respeito entre os moradores, o que não parece muita coisa. Volta e meia, como se nota pela fala de Amâncio, o preconceito pelo fato de Geminiano ser negro sai da esfera do acordo tácito de mútuo respeito e volta a se mostrar claro, na superfície. Por isso Geminiano é descrito como “um preto risonho, manso por fora mas espinhento por dentro” (VEIGA, 2015, p.30). A esposa de Geminiano, sem compreender o porquê de o marido se enraivecer tão facilmente, questiona-o sobre os motivos de ele complicar sua relação com os velhos conhecidos sem necessidade. A resposta de Geminiano revela que mesmo as violências ocultas, veladas, são tão nocivas quanto as explícitas e, por isso, têm de ser combatidas: “- Eu sou preto, tenho de ter o meu muro muito branco. Não posso relaxar. Se eu deixar cada um ir rabiscando o que quiser, onde é que vamos parar?” (VEIGA, 2015, p.31).

Amâncio só é respeitado, de certa forma, porque é temido. Fala alto, desafia, bebe e objetiva brigar com o primeiro que lhe falar. Essa sua característica é sempre julgada pelo narrador, que pelo discurso indireto livre, resume também a opinião da população em geral. Comentando sobre a bravata de Amâncio contra Geminiano, o narrador afirma:

ninguém devia se preocupar com Amâncio, o prazer dele era contrariar todo mundo para ver se arranjava uma briga. Se todos estivessem censurando Geminiano, era quase certo que Amâncio estaria do lado dele. Quem é que aguenta homem assim? Não era à toa que ele vivia sozinho no mundo, separado dos parentes, sem família e vai ver que até sem amigos: aquelas poucas pessoas que

ainda se incomodavam com ele iam procurá-lo pelas bibocas da beira do rio, pelos capinzais dos arrabaldes, onde ele caísse depois de uma bebedeira, procediam mais por pena do que por amizade. (VEIGA, 2015, p. 32)

O recurso ao discurso indireto livre em “Quem é que aguenta homem assim?” elucida que não é só por meio da descrição das ações desses personagens que seu lugar social é definido. De fato, as expressões “bebedeira”, “biboca da beira do rio”, “separado dos parentes” e “pena” já são capazes de formar uma imagem de Amâncio. Mas ainda existem trechos longos em que o narrador analisa esses personagens, observando-os, medindo suas características positivas e negativas, de forma que, durante todo o processo, estão sendo julgados. É recorrente que o narrador tente melhorar a imagem desses personagens, tente absolvê-los de seus pecados, movido por uma indulgência católica. Mas comentários como “Quem é que aguenta homem assim?”, novamente, trazem à superfície opiniões que ficam guardadas numa sociabilidade cheia de melindres, de não-ditos, de acordos tácitos, isso porque confrontação, nessas comunidades, significa um conflito sério que deve ser evitado a todo custo.

Outro recurso formal explorado no romance para destacar essas violências entre os personagens são os diálogos: curtos, diretos, frequentemente carregado de ofensas, que podem vir na forma de ditados populares. Amâncio utiliza bastante essa linguagem direta, com palavras relacionadas a uma espécie de valentia. Depois que mudara de opinião acerca dos homens da tapera, revela que decidiu visitá-los para tirar a história a limpo:

uma noite, na venda, sem que ninguém esperasse – o assunto até era ainda a falta de toucinho –, Amâncio alvoroçou todo mundo ao dizer que no dia seguinte ia fazer uma visita à tapera:
 – Vai fazer o quê?
 – Vou ver o que é que aqueles pebas estão urdindo.
 – Vai chamado ou o quê?
 – Sou lá cachorro pra atender chamado? Vou por minha conta. Resolvi, vou.
 – Ih, veja lá, Amâncio.
 – O que é que tem? Eles não são bicho, nem eu sou carrapicho.
 (VEIGA, 2015, p. 38)

Há dois aspectos desse diálogo que merecem ser analisados: o laconismo dos personagens e também a demonstração de valentia de Amâncio. Quanto ao primeiro,

poderia estar ligado, segundo a hipótese que desenvolvemos na pesquisa, a um aspecto da vida nas comunidades rurais brasileiras, onde o poder é exercido de forma pessoal. A sociabilidade nos terrenos onde havia – e ainda há – resquício do poderio coronelista no Brasil é marcada por um silenciamento das classes dependentes. Falar muito pode significar ser mal compreendido e pode comprometer um compadre frente a imagem de seu coronel, de quem depende tanto economicamente quanto social e afetivamente. Nesse terreno frágil, é preciso pisar em ovos para defender um lugar na hierarquia social, lugar que pode, com um pequeno desentendimento, esvaecer-se.

É preciso realizar um breve recuo histórico para se pensar nas relações violentas entre Amâncio Mendes e Geminiano. No romance não há menções exatas à figura do coronel, mas as formas de exercício do poder pessoal – que se manifestavam como não violentas, como fruto de lealdade e de confiança –, existem nas ações e na forma de falar das personagens. Não é necessário ver esse poder expresso apenas nas relações econômicas para que se note sua existência, mas no que o sociólogo Raimundo Faoro chamou de um “pacto não escrito” (1977, p.622). De fato, o coronelismo pode ser pensado em sua forma política que participa com status de legalidade do governo republicano: existe uma delegação de origem central na República que faz do coronel um aliciador e preparador das eleições, numa espécie de troca de proveitos entre os interesses do coronel e dos locais. Mas uma das chaves do poder do proprietário de terras vem de um pacto informal, não escrito e partilhado pela comunidade. O coronel cria uma estrutura fechada de poder, sustentada pela dependência social e afetiva que promove entre agregados. Essa rede de relações, fora da qual não é possível sobreviver, se deve à estrutura econômica e social de um país que marginalizava grande parte de seus homens livres e pobres:

o coronel pleiteia e distribui, protege e mobiliza a segurança coletiva. O agricultor e o pecuarista, grandes e pequenos, vivem um mundo perigoso, ameaçado pela violência dos homens, numa sociedade congenial à solução das disputas ao preço de sangue, bem como cercados de ameaças alheias ao seu controle – a seca, as inundações, as oscilações de preço de seus produtos. Entre a roça e o grande mundo há o mistério, o desconhecido, a mão implacável dos acontecimentos que lhe transtornam o limitado destino. Protegendo-se da ansiedade, num mecanismo que aproxima e domestica as insondáveis forças estranhas, surgem homens que *compreendem, retardam e simplificam as instituições e suas regras*. (FAORO, 1977, p. 632, grifos nossos)

Na esfera de proteção dessa figura paternal, de relações que parecem consensuais, embasadas na lealdade, escondem-se dependências que acabam por aprisionar os homens pobres nessas relações em que sua liberdade é falseada. Maria Sylva de Carvalho Franco, em *Homens livres na ordem escravocrata*, também estuda as relações coronelistas no Brasil e como elas afetam a vida – e as formas de sociabilidade – do homem livre e pobre. Franco investigou como comunidades rurais, sobretudo as mais empobrecidas, ficaram à margem do sistema monocultor agrícola, já que seu povoamento se dava de forma esparsa em grandes territórios e não havia grande divisão do trabalho nesses pequenos grupos, em que todos faziam praticamente a mesma coisa. Nessas condições de instabilidade, migrando de lugar a lugar para evitar a miséria, as famílias de pequenos produtores rurais, vendeiros, reideiros conseguiram apenas mudar de uma dominação pessoal para outra. Grande parte da massa de homens livres do campo foram absorvidos só residualmente pelo sistema econômico, fato produzido pelo próprio sistema colonial, que dualizou os lucros e a produção nas figuras do senhor e do escravo. O homem livre precisou se adequar, muito frequentemente, na posição de *agregado* do grande produtor, executando trabalhos como o de reideiro, vendeiro ou mesmo capanga. Assim, como explica Franco (1997, p.94), essa parcela da sociedade, presa nessas relações por sua dependência econômica, vê eliminada a possibilidade de um “existir autônomo”. Sua condição para que se integre nessa sociedade é a aniquilação de seus predicados humanos.

A liberdade de falar, de relacionar-se com os outros membros da comunidade, de exercer um trabalho livre é sufocada por uma configuração de sociedade na qual, para sobreviver, o homem livre deve tornar-se dependente. É dessa liberdade cerceada, silenciada que provém o impressionante laconismo da fala característico de algumas regiões do país (em determinadas situações), e que a literatura soube explorar bem.

Além disso, nessa realidade de miséria, não só o homem deve se calar para permanecer dentro do círculo de dominação pessoal do fazendeiro, mas deve tomar cuidado para que outros homens não o substituam na estima de seu “senhor” e não roubem suas poucas posses. Lembrando o trecho citado de Faoro (1977), o homem do campo vive num mundo perigoso, em uma sociedade que tende a solucionar suas disputas à “preço de sangue”. A instabilidade do homem livre e pobre, sem ocupações fixas, comentada por Franco (1997), é um dos fatores para a concorrência e para a grande violência entre

membros dessa mesma classe. Além disso, a ineficiência dos meios legais, jurídicos para a resolução desses casos, entregues assim a disputas pessoais, contribui para o fortalecimento de uma atitude de *valentia* que prevê como única solução a destruição do opositor. A violência, como nota Franco pelos depoimentos recolhidos em casos de crime no campo, é não apenas socialmente sancionada, mas também fator de apreciação positiva dos praticantes. Cria-se, nesse contexto de instabilidade, concorrência, rixa, em que o sentimento de pertença a uma comunidade não se estabelece por completo, gerando a necessidade de afirmar-se constantemente como pessoa frente aos iguais. Mas esse status, frágil, era facilmente violado por um comentário depreciativo, o que explodia em crimes da ordem mais violenta. Sobre a subjetividade desse homem do campo, afirma Franco:

nestas existências inteiramente pobres, incipientes no domínio da natureza e rudimentares nos ajustamentos humanos, pouco se propõe ao entendimento do homem senão a sua própria pessoa. É ela que sobressai diretamente, solitária e despojada, por sobre a natureza: apenas ela constitui o sistema de referência através do qual o sujeito consegue perceber-se. (FRANCO, 1997, p.58)

É preciso ponderar que as comunidades criadas no universo literário de Veiga, que lhe vêm parte da experiência e parte da imaginação, estão temporalmente longe das comunidades estudadas por Franco (a autora se centra no século XIX, na sociedade do café do Vale do Paraíba). Além disso, não se pode afirmar peremptoriamente que essa condição de instabilidade seja a condição vivenciada pelas personagens, já que Veiga não aprofunda os detalhes. Pode haver alguns padrões econômicos claros, como a modorra cotidiana na venda de Amâncio. Mas quase nada se sabe sobre a casa e a vida íntima de Geminiano, sobre suas condições de vida, bem como sobre Apolinário, o ferreiro. Essas personagens são apresentadas em seu presente imediato, quase nada se explicita sobre seu passado.

Contudo, as violências que sistemicamente produzem a marginalização de homens do campo, fomentando as concorrências e rixas, negando um sentido humano para essas existências pobres, se perpetuam. Essas violências, ainda que sem a presença direta do coronel, sobrevivem de maneira residual no comportamento, na configuração das subjetividades, na sociabilidade. Nota-se a perpetuação do poder direto nos diálogos

silenciados, na brutalidade das conversas, no tom ofendido, na defesa da própria pessoa enquanto única instituição que embasa a subjetividade. Esses fenômenos são recriados de forma muito acurada por Veiga em seu universo literário, em suas cidades longínquas e isoladas.

No caso de Amâncio, a brutalidade de seu falar, sua depreciação do outro (“aqueles pebas”; “eles não são bicho, nem eu sou carrapicho”, p. 38), seu tom de ameaça (“Esse tição é muito besta. Só porque arranjou uma carroça, pensa que virou gente. Haverá de ser comigo”, p.30), e sua constante afirmação de valentia apontam para uma subjetividade formada dentro de padrões de sociabilidade violentos. Amâncio reproduz relações sociais baseadas em concorrências, rixas, desafios. Geminiano, risonho por fora, mas espinhoso por dentro, precisa se relacionar com os demais personagens com algum grau de brio, orgulho e mesmo hostilidade. Isso porque o personagem tem apenas sua luta por dignidade como arma de defesa contra os preconceitos que pode vir a enfrentar dentro de sua própria comunidade.

Por último, mas não menos importante, a força da sociabilidade, que é responsável também pela imagem que se tem de cada membro da comunidade, expressa-se não só nas ações dessas personagens no início do romance. Quando elas entram em contato com os homens da tapera (excluindo-se Apolinário, que não chega a visitar o *outro lado*), transformam-se e perdem, entre seus pares, a porção de respeito que já haviam alcançado. Geminiano, por exemplo, ao ser pego chorando na estrada provoca rebuliço, depois que a areia que levaria aos homens da tapera havia caído: “O embaraço foi geral. Aquilo era novo. Geminiano chorando. Deviam consolá-lo, como se faz com criança, ou ir saindo disfarçado, em respeito ao desespero de um homem antes tão equilibrado?” (VEIGA, 2015, p.54). Os passantes, que não conseguem compreender porque Geminiano não consegue se livrar daquele trabalho exaustivo e desumano, ainda assim o responsabilizam por sua falta de resolução: “Se ele entrara no rio com os próprios pés, por que não saía também com os próprios pés, se não estava chumbado?” (VEIGA, 2015, p.54).

O antigo respeito pela forma como Geminiano primeiro lidou com os desconhecidos se desvai na formação da imagem de um homem abatido, que perdeu o brio e a robustez para lutar por sua liberdade. No contexto das sociedades patriarcais predominantes em zonas rurais do país, é bastante negativo para a figura masculina ser alvo de comentários de pena e vergonha. Quanto a Amâncio, personagem anteriormente

associado à teimosia que lhe caracteriza como homem livre que não levava desaforo para casa, passa também a receber olhares desapontados dos manaraienses. O personagem vai à casa de Apolinário, o ferreiro, numa das muitas tentativas de convencer o velho conhecido a fornecer seus serviços à tapera. Essa atitude, por si só, já parece estranha à Amâncio, que tem aceitado e obedecido ordens sem resistir a nada. No diálogo com o ferreiro, Amâncio escuta que tem fama de valente, mas que ele [Apolinário] não iria ceder às pressões dos homens da tapera, que teria que ser respeitado, que não se entregaria no grito. A reação de Amâncio é silenciosa e ressentida: “Amâncio olhou para o chão, desapontado. Não gostou da referência à sua valentia, misturada com a indireta de se entregar no grito, mas ele estava ali numa missão de convencimento, não podia se alterar” (VEIGA, 2015, p. 93)

Pela fala do narrador, que compartilha sua opinião com grande parte de sua comunidade, há a impressão de que Amâncio engoliu o orgulho com o objetivo de completar a missão dada pelos desconhecidos. Uma das cenas mais marcantes dessa mudança de Amâncio e que vai destruindo o respeito que o personagem possuía no início da narrativa é seu contato direto com os homens da tapera. Dois deles vão à venda com o objetivo de falar com Apolinário, que aceita conversar com eles depois dos muitos apelos de Amâncio. Os homens são representados violando completamente as regras de convivência de Manaraiema e apresentando claro desprezo pela autoridade de Amâncio como dono da venda. Estão comendo queijo e marmelada, com facões, e não fazem questão de interromper a merenda quando entram Amâncio e Apolinário. Um dos homens oferece depois o lanche aos recém-chegados e Amâncio pensa em aceitar, por gentileza, mas o mais bruto dos homens afirma: “Ele é o dono, come quando quiser. Estes são só para nós” (VEIGA, 2015, p. 99). O laconismo da frase e seu tom de indiferença quanto à Apolinário reforçam a ideia da cultura violenta do sertão discutida anteriormente. As facas nas mãos dos dois homens silenciosos e taciturnos criam tensão na cena. Voltando à questão da transformação de Amâncio aos olhos dos munícipes, o simples fato de ele aceitar “por gentileza” já contraria seu comportamento habitual e pode ser visto como sinal de fraqueza.

Mas o pior ainda estaria por vir: quando um dos homens manda, de forma grosseira, que Apolinário pare de mascar um punhado de feijão, pelo barulho que estava fazendo – e o compara a uma cutia –, Amâncio não reage em favor do velho amigo, pelo contrário, ri e imita a mastigação de Apolinário com intenção de agradar os homens.

Amâncio assume um papel associado ao ridículo, à subserviência. Os desrespeitos dos homens da tapera com os hábitos dos manarairenses produzem um sentimento de revolta, de indignação. O Amâncio do início do romance reagiria a coisa muito menor e sua falta de ação deixa perceptível sua profunda transformação. Tanto Amâncio quanto Geminiano passam por transformações que alteram profundamente a visão de sua comunidade sobre eles, e os mesmos valores de valentia, orgulho, robustez, que foram usados no início para os valorizar, agora motivam a criação de uma imagem pálida, enfraquecida, acovardada desses personagens.

2.3 O moderno: o monstro do desconhecido

No universo ficcional de Veiga, se o arcaico se expressa no trabalho e na sociabilidade do sertão por meio de práticas bem estabelecidas e conhecidas por todos, o moderno pertence à esfera da superstição. Tudo que se sabe do “do outro lado” é o que se ouviu falar ou o que se especulou. O “outro lado” é indeterminado: não se sabe quem são os responsáveis pela tapera, se são do país ou se são estrangeiros, não se sabe a finalidade da companhia que se acredita que se instalará no local: explorar minérios? Construir uma fábrica? Fornecer empregos?

Primeiramente, vale à pena ressaltar como a ignorância a respeito do “outro lado” se transmuta em cenas cômicas. Discutimos anteriormente que o humor é frequente em Veiga, e constitui um modo de crítica social muito peculiar ao autor. Mas no “caso da peteca”, que será analisado neste momento, antes de uma ferrenha crítica social, Veiga apenas delinea um traço da sociabilidade comum em pequenas comunidades e que produz o riso pela identificação, entre outros motivos porque muitos brasileiros estão familiarizados com a expressão “Quem conta um conto aumenta um ponto”.

Vamos à cena: aparentemente, um menino que conduz um cargueiro haveria visto, de sua garupa, os homens da tapera jogando peteca. A informação, que se espalha rápido, é avaliada e discutida pela população. Especula-se quem é o menino que testemunhou o fato, se ele é uma fonte confiável e como achá-lo. Uma trivialidade adquire um grau de

importância excessiva, inclusive porque a estória pode nem ser verdade. Como já afirmamos várias vezes, esses exageros e desequilíbrios de análise estão presentes nos contos de Veiga de forma insistente. O narrador, que percebe o despropósito, afirma que “o que se dizia no cartório não chegava a ser notícia” (VEIGA, 2015, p.44).

Essa ignorância quanto ao outro lado torna-se mais sombria no que tange ao trabalho e à mudança de comportamento das personagens que se associaram aos homens da tapera. As alterações quanto à forma de contratação e às condições do trabalho são sentidas pelos manarairenses com estranheza. Geminiano, por exemplo, inicialmente sente a estranheza da modernidade ao ser abordado por um homem da tapera da forma mais bruta possível. O desconhecido tenta contratar os serviços de Geminiano sem respeitar a autonomia do carroceiro, sem propor uma negociação em que os dois lados defendessem suas demandas. Para um homem que tinha uma relativa liberdade de escolha quanto ao trabalho – apenas relativa⁸, já que a posse de uma carroça não evitava sua dependência em relação à forma como o poder era exercido na cidade–, ser abordado como um mero reprodutor de trabalhos mecânicos é uma violência e produz estranheza, desconforto e ressentimento.

O nome de Geminiano nem é perguntado e, assim, o personagem como que perde seu status social, de pessoa que negocia minimamente com o contratante. A dispersão predatória do capitalismo no Brasil uniformiza trabalhadores e, mais que isso, os reifica como mera força de produção. Além do desrespeito pelo status de pessoa de Geminiano, a falta de um diálogo mais amistoso viola o tom de pessoalidade das relações comerciais e de trabalho vigentes na comunidade. Ao invés de propor uma conversa na casa do contratado, acompanhada de um café, de perguntas sobre a vida e a família do outro, fechando a contratação com um aperto de mão, o desconhecido vai muito diretamente ao ponto: “Negociar a carroça, caboclo? ” (VEIGA, 2015, p.28), afirma o desconhecido, reproduzindo o preconceito com o negro tão comum em uma sociedade com uma herança forte do escravismo. O homem da tapera rompe, com sua fala muito direta, o pacto de mútuo respeito que havia entre o personagem e sua comunidade - pacto que mantinha

⁸O narrador afirma que Geminiano mesmo se sentia orgulhoso de ser proprietário da carroça, uma sensação de liberdade que poderia ser ilusória, no contexto de uma comunidade rústica no interior do país. A falta de estabilidade da demanda de trabalho, como estuda Maria Sylvania de Carvalho Franco, integrou homens e livres e pobres do campo à economia apenas residualmente (FRANCO, 1997, p. 33)

preconceitos velados, é fato, e que se assentava na *cordialidade*⁹ das relações entre Geminiano e seus pares.

Mas é quando Geminiano já está trabalhando para os desconhecidos que a estranheza adquire feição “sobrenatural”, de uma força obscura irrefreável, inexplicável. A modernidade adquire feições de magia, e para a análise dessa transmutação, podemos utilizar dois suportes teóricos, que apresentam perspectivas diferentes do trabalho, mas que se aproximam em alguns aspectos. O primeiro é o mito de Sísifo, à luz da modernidade, analisado por Albert Camus (1942); e o segundo é a alienação do trabalho, vista pela ótica materialista do crítico e teórico de literatura Miguel Vedita (2012).

2.3.1 O Sísifo do sertão

A figura de Geminiano, em seu trabalho incessante de carregar areia, certamente evoca a estória do homem condenado pelos deuses a subir uma pedra monte acima e, chegando lá, vê-la rolar abaixo. Sua pena é ter de levá-la acima novamente, repetidas vezes, por toda a eternidade. Geminiano é visto pelos moradores de Manarairema carregando areia em duas ou três viagens por dia, e lhe perguntam para que tanta areia. Ele não sabe responder por quê. Mais à frente, o carroceiro começa a resmungar, o que é atribuído pela população ao cansaço ocasionado por uma atividade maçante e que não tem fim. O homem que já fora orgulhoso então desaba e é visto numa cena lastimável: chora, debruçado na roda de sua carroça. Então desabafa para o conhecido que tenta lhe consolar:

–O que é que eu faço, meu pai, o que é que eu faço? Como é que eu vou sair desta prisão? Por que foi que não recuei enquanto era tempo? O que será de mim agora? Não aguento mais! Estou nas últimas, vejo que vou acabar fazendo uma besteira.

[...]

– Fique assim não, Gemi. Vamos dar um jeito nisso. Para todo mal tem um remédio – disse o outro tentando livrar-se do abraço constrangedor.

⁹ A referência aqui é a *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, particularmente o capítulo V, “O homem cordial”.

– Esse meu não tem, Dildélio. O meu remédio é um tiro na cabeça, um copo de veneno. – E agarrava-se mais forte ao amigo, como se com isso pudesse descarregar nele um pouco do sofrimento de que se queixava. (VEIGA, 2015, p.55)

A violência da reação de Geminiano, em prantos e falando em suicídio, contraria seu comportamento habitual e faz pensar que seu trabalho o está oprimindo pesadamente, tanto que ele não consegue se livrar da tarefa. Mas o ponto de interesse que se intercrusa com a tese de Alberto Camus é a consciência. Geminiano tem consciência de seu sofrimento, de sua atividade repetitiva e sem sentido, e sabe que não pode livrar-se dela. O único livramento possível seria sua própria inexistência, ou seja, o suicídio. No caso de Sísifo, Alberto Camus defende que também é a consciência que promove o sofrimento: se Sísifo não soubesse da eternidade de sua condenação, se tivesse ainda *esperança* de que sua pena pudesse deixar de existir, então seu sofrimento não seria tão agudo.

Sísifo não tem esperança. Ele tem uma visão desencantada do mundo e não tenta buscar unidade ou clareza para um universo irracional e sem sentido. Como sua condenação, que não o leva a lugar algum, já que a pedra faz sempre a mesma trajetória, o mundo não é redutível a princípios racionais. Sísifo, aliás, é condenado justamente porque constata a irracionalidade da vida e, assim, desconfia das tentativas de explicação, inclusive no que se refere aos deuses. Ele é “o herói do absurdo”, conforme afirma Camus em um pequeno artigo de 1942: “Ele o é tanto por suas paixões como por seu tormento” (CAMUS, 1942, p. 85)

Quanto às paixões, conforme afirma Camus (1942), há uma versão da história que afirma que Sísifo desafia os deuses ao tentar acorrentar a Morte, quando estava no inferno. Ele fora condenado ao hades por Júpiter, porque revelou a Asopo que Júpiter havia sequestrado sua amada filha. Vendo o inferno se esvaziar, pela ausência da Morte, Plutão fica irado, e condena Sísifo à pena de carregar a pedra. Outra versão é a de que Sísifo queria testar o amor de sua esposa e pede que ela não sepulte seu corpo e nem realize os rituais sagrados. Insepulto, Sísifo se ira e pede à Plutão para voltar à Terra e se vingar da mulher. Mas na terra, ao invés de se vingar, e apesar dos avisos dos deuses, usufrui do mar e dos prazeres terrenos, e por isso é condenado à pena de carregar a pedra. De qualquer forma, afirma Camus: “o desprezo pelos deuses, o ódio à Morte e a paixão pela vida lhe valeram esse suplício indescritível em que todo o ser se ocupa em não completar nada. É o preço a pagar pelas paixões deste mundo” (CAMUS, 1942, p.86)

A consciência de Sísifo, sua constatação da irracionalidade da vida, é ao mesmo tempo seu sofrimento e sua liberdade. Camus termina o ensaio ressaltando a dimensão humana dessa consciência do sofrimento, que consegue se desligar da autoridade dos deuses: “Toda a alegria silenciosa de Sísifo está aí. Seu destino lhe pertence. Seu rochedo é sua questão. Da mesma forma o homem absurdo, quando contempla o seu tormento, faz calar todos os ídolos” (CAMUS, 1942, p.87). Seu destino é seu, bem como seu sofrimento. Mas o trecho que mais aproxima-se da situação do homem moderno, do trabalhador moderno, constatando seu trabalho infundável e sem sentido, é o seguinte:

Se esse mito é trágico, é que seu herói é consciente. Onde estaria, de fato, a sua pena, se a cada passo o sustentasse a esperança de ser bem-sucedido? O operário de hoje trabalha todos os dias de sua vida nas mesmas tarefas e esse destino não é menos absurdo. Mas ele só é trágico nos raros momentos em que se torna consciente. Sísifo, proletário dos deuses, impotente e revoltado, conhece toda a extensão de sua condição miserável: é nela que ele pensa enquanto desce. A lucidez que devia produzir o seu tormento consome, com a mesma força, sua vitória. (CAMUS, 1942, p.86)

O trabalhador moderno, em sua jornada de trabalho repetitiva e extenuante, enfrenta um destino absurdo. Não há deuses ou religião que, ao menos na vida terrena a qual está preso, o salvem de seu destino de sofrimentos. E o trabalhador é consciente de sua miséria. Retomando agora o romance de Veiga, pode-se dizer que Geminiano seja uma espécie de Sísifo, já que é condenado a realizar um trabalho infundável, que produz imenso sofrimento. Geminiano tem consciência que só a morte acaba com sua pena. Mas apesar de a aproximação ser possível, é preciso considerar que a irracionalidade do trabalho de Geminiano é permeada também por outros elementos.

O desconhecimento de quem são os agentes da modernização, de quem são os homens da tapera, de quem é o responsável pelo empreendimento, contribui para a atribuição de certo mistério ao trabalho. Na lógica do capitalismo, as classes dominantes se escondem por trás da ideologia da livre concorrência e da meritocracia, segundo a qual pobres e explorados só estariam em suas condições de miséria por própria escolha ou, ainda pior, por incontornável incapacidade. Cria-se uma fantasmagoria: a exploração de classes não seria um problema histórico concreto, e sim uma questão natural e inevitável.

Sem ter a quem reclamar, já que a economia não tem endereço, o operário continua sua jornada exaustiva de trabalho, vendendo sua força dia após dia. No caso do Brasil, a presença maciça de empresas estrangeiras no decorrer do século XX distancia mais ainda o trabalhador de seu opressor. Geminiano parece atribuir sua opressão a uma força inominável, e ao invés de dirigir sua arma a seus opressores, misteriosos, ele a dirige contra si mesmo. Não há como se revoltar contra um mestre que aparentemente não existe.

Amâncio passa por experiência semelhante. Ao tentar persuadir o ferreiro Apolinário a oferecer seus serviços aos desconhecidos também se mostra aterrorizado e dá a entender, em tom de ameaça, que os homens da tapera irão causar algum mal atroz a Manaraima. Ao ser perguntado por um velho conhecido se está assustado, Amâncio abaixa a cabeça e afirma que não pensava que a situação chegaria a tal ponto, mas chegara: “Caímos na ratoeira, e por enquanto não vejo saída”. (VEIGA, 2015, p.75)

A “ratoeira” é uma metáfora forte, que une uma familiaridade com a vida do sertão e uma imagem aterrorizante de cerceamento da liberdade. Tem-se a impressão de que Geminiano e Amâncio de alguma forma foram coagidos a permanecer trabalhando para os homens da tapera, já que em alguns momentos eles se mostram oprimidos e deixam escapar que não podem dar respostas negativas aos homens estranhos quando esses desejam algum serviço. Não há uma explicação dos motivos dessa impossibilidade. Em *A hora dos ruminantes*, há vazios de explicações, *ausência de nexos causais*, que constroem um sentimento agonizante de ignorância. Essa ausência de nexos causais já foi comentada como um dos mecanismos de criação do insólito no conto “A usina atrás do morro”, sobretudo a partir do fogo e da fumaça que brotam do chão e dos espiões que vigiam os munícipes. No romance, essa falta denexo causal também é um dos motivos do desenvolvimento do insólito.

2.3.2 A alienação do trabalho

O distanciamento dos homens de Manaraima de seu trabalho tem alguma semelhança, por vias indiretas e ficcionais, com o processo de alienação de que se dá no mundo do trabalho. Geminiano passa a odiar seu ofício de carregar areia, vê sua vontade

individual e suas condições de trabalho separadas, isola-se dos outros moradores da cidade. Neste ponto entra o segundo suporte teórico para explicar a transfiguração da modernidade em eventos extraordinários realizada pelo narrador do romance.

De acordo com Celso Furtado (2006), a mecanização da agricultura, na segunda metade século XX, desempregou uma parcela importante da população que trabalhava no campo, mas absorveu outra parte, que agora trabalharia sob novas condições de trabalho. A estranheza que esse processo produziu em algumas comunidades rurais vem do fato de que o Brasil não se modernizou uniformemente, de modo que passaram a coexistir áreas industrializadas e outras isoladas, sendo essas últimas as que sentiram com maior espanto a chegada de relações de trabalho modernas em suas comunidades. Além disso, no seio de uma mesma comunidade, a modernização convivia e se alimentava de uma série de relações pré-modernas. Esse choque de temporalidades históricas é, de acordo com a perspectiva aqui defendida, o chão histórico em que se assenta o insólito.

A alienação do trabalho a que nos referimos é aquela que guarda o sentido de “cisão”, “separação”, que inicialmente foi teorizado por Karl Marx. Mas como o conceito é bastante complexo e está espalhado por toda a sua obra, utilizaremos uma síntese bastante completa realizada por Miguel Vedda. Vedda (2012) destaca, na obra de Marx, quatro formas de alienação do trabalho no mundo moderno. Em primeiro lugar, o trabalhador é alienado de seu objeto, do produto de sua atividade: o trabalhador não é objetado em seu trabalho, como o artista que se expressa em sua produção; antes, o trabalho acaba objetado em um mero produto, enquanto o trabalhador sofre um processo de desrealização. Existe também a alienação do trabalhador em relação a sua atividade de produção: o trabalhador observa sua atividade como estranha a ele mesmo, como causa de danos físicos e intelectuais, quando ele poderia ver em sua atividade a expressão de seu ser. Como terceira forma, Vedda destaca a alienação do trabalhador em relação à vida genérica: a essência genérica humana, aquela que se expressa nas artes e na literatura, não é expressa no trabalho alienado. A rigor, o que não se pode conseguir como ser humano, consegue-se com o dinheiro, que acaba por se expressar, assim, como a figura da divindade, a essência genérica humana. Por fim, existe a alienação do homem em relação a outro homem. O homem que não produz porque explora e desfruta do trabalho alheio, o burguês, sente-se alienado do homem que produz, o proletário, e devido a essa divisão cria-se a atomização social, os jogos de egoísmos entre os homens.

Algumas dessas cisões são reconstruídas pela literatura, sobretudo por aquela que Candido (1989, p.158) caracterizou como marcada, no século XX, por uma “consciência do subdesenvolvimento”. É importante ressaltar que esses processos de modernização, de choque e de combinação de diferentes temporalidades (rural e urbana, pessoalidade nas relações de trabalho e impessoalidade) importam, como temos procurado discutir, não só como motivo, mas como fator de arte, influenciando na economia interna das obras (CANDIDO, 2000, p.8). O tom nostálgico presente na estética regionalista, pelas falas de algum personagem ou do próprio narrador em terceira pessoa é, por exemplo, uma forma que atesta uma mudança de paradigmas na sociedade. Lígia Chiappini (1995) afirma que o regionalismo só é possível, como fenômeno mundial, através da expressão de um conflito entre a vida no campo e a vida na cidade, entre o trabalho artesanal e o trabalho mecanizado, alienado e especializado. É pela idealização de um passado vivido no campo que muitos escritores, em sua vida agitada nas cidades, concebem o regionalismo como movimento estético e político possível. Ele é, portanto, fruto da modernidade. Sobre o Brasil, Chiappini afirma:

Uma das conclusões que se pode tirar dessa história do regionalismo brasileiro é que a transição difícil nos reajustes sucessivos da nossa economia aos avanços do capitalismo mundial se trama de modo específico e a literatura tende a recontar o processo ora como decadência ora como ascensão, ora com pessimismo, ora com otimismo, dependendo de que lado está: da modernização ou da ruína. (CHIAPINI, 1995, p. 155)

Para as personagens de Veiga, essa transição é vista por vezes como ascensão, mas na maior parte do tempo é concebida como ruína. Na questão do trabalho, Geminiano é a personagem em que essas cisões são visíveis: ele se vê separado, em primeira instância, de seu meio de trabalho, de seu meio de produção: a carroça. Esse fato já lhe obriga a abrir mão de definir suas próprias regras de trabalho. Atender às demandas repetitivas da tapera o fazem, também, alienar-se de sua própria atividade: esse trabalho sem sentido, o qual ele considera “prisão” (VEIGA, 2001, p.46), é lido por ele como atividade que lhe causa danos, como revelam suas falas mais desesperadas. Em um nível mais profundo, Geminiano, que se isola de sua comunidade, deixa de ver sua atividade como algo relevante para ela, ou seja, nada vê de sua essência genérica no trabalho. Na verdade, o trabalho é esvaziado, é mera atividade repetitiva, e mesmo as construções da

tapera não se desenvolvem, não dão em nada, são apenas muros, paredes levantadas, rebocos.

As falas carregadas de medo e tensão de Geminiano e Amâncio e o tom de sufocamento que o romance vai adquirindo são uma espécie de redução estrutural desse conflito e dessa combinação entre a vida rural e a vida urbana, entre o arcaico e o moderno. Mas um dos aspectos formais da obra que mais revela essa relação próxima – mas nunca direta – entre forma literária e processo social é a já comentada ausência de nexos causais. Geminiano, por exemplo, pouco depois de ser ovacionado pela cidade por rejeitar a proposta dos desconhecidos de fretar sua carroça, aparece afirmando que está trabalhando para eles. Além da falta de explicações de como esse processo ocorreu, das condições do acordo, de como os homens da tapera o convenceram, a notícia é dada sem nenhum destaque, com ares de normalidade, no meio de uma outra informação que parece central.

O narrador começa o parágrafo afirmando que Manaraiema foi perdendo o interesse pela tapera, como se os homens sempre estivessem estado lá: “tanto que, quando Geminiano informou que estava carreando areia para a tapera – e não disse para noticiar novidade, falou apenas para justificar a impossibilidade de aceitar outro serviço no momento – ninguém arregalou os olhos [...]” (VEIGA, 2015, p. 36) A frase que anuncia o novo trabalho de Geminiano é uma oração adverbial temporal, indicando mera circunstância. Mais estranho ainda é o caso de Amâncio, que vai à tapera com a intenção de não deixar os homens da tapera falarem de cima pra baixo, e volta dizendo “Fui e voltei” (VEIGA, 2015, p.47), sem dar mais informações aos curiosos.

Além de não ficarem claros os termos de contratação, não se sabe o que é feito na tapera – um local usualmente em ruínas, invadido pelo mato. Ao ser perguntado sobre o que se faz lá, “Geminiano só dizia que estavam derrubando paredes, levantando paredes, entelhando, rebocando, pintando” (VEIGA, 2015, p.37). Há a possibilidade que, com essas respostas genéricas, Geminiano e Amâncio estejam apenas querendo se livrar da curiosidade geral, ou de que não possam falar nada, o que parece ser plausível pelo clima de medo que é criado pelos dois mais tarde. Mas a ausência de sentido da empresa, o desconhecimento do seu processo produtivo – Geminiano apenas carrega areia e mais areia, sem participar do processo todo –, assemelha-se a uma falta de sentido associada a um trabalho maçante que também é recorrente no mundo real.

Para finalizar esse breve comentário sobre como a alienação do trabalho é elaborada formalmente pela literatura de Veiga, vale mencionar uma das falas mais desesperadas de Geminiano. O personagem, ao ser persuadido pelos moradores da cidade que viram a cena de seu choro a desistir do trabalho, ou mesmo a interromper aquela arremessa de areia que deveria levar à tapera, não consegue explicar o porquê de ele ter que voltar a trabalhar. Sua única resposta é a seguinte: “– Tem jeito não, Dildélio. Vou levar a areia. Tenho de levar. É minha sina” (VEIGA, 2001, p.48). A impossibilidade de nomear seu opressor, ou a razão de sua opressão, assemelha-se à impossibilidade de o trabalhador moderno explicar a raiz de sua desgraça, já que a opressão das classes subalternizadas é naturalizada no capitalismo. Geminiano, sem compreender a natureza dessa exploração, a atribui a um elemento místico, sua “sina”.

2.3.3 A salvação: o trabalho não alienante

Do lado oposto está Apolinário, que é visto como um trabalhador não alienado. Há uma longa cena em que seu processo de trabalho é descrito do início ao fim: a armação de uma sela. Desde o esquentar do ferro, passando pelo desenvolvimento da curvatura, a dobra das pontas. O narrador (VEIGA, 2015, p.90) reflete sobre a ciência da armação de sela: os arcos não podem ficar muito fechados, pois assim não se encaixam no lombo do animal, nem muito abertos, pois assim a sela desce. Mesmo a dinâmica da venda é explicada: o ferreiro fica muito tempo sem trabalho, mas quando alguém encomenda uma trave de porta, por exemplo, todos querem pedir serviços. Tanto Amâncio como Geminiano invejam a resistência de Apolinário em alguma medida. Apolinário é considerado como homem de brio, que defende suas escolhas em uma situação perigosa, que era dizer não aos homens da tapera. Em um dos trechos mais ao final do livro, sua “não alienação” aparece em um ponto de alta idealização, pode-se dizer que ela é até romantizada, que é quando Manuel Florêncio pensa o quanto a atividade de um homem, como a de ferreiro, pode influenciar em seu corpo, em suas características físicas. Há uma espécie de mistura ontológica entre o homem e o trabalho, uma conexão que ultrapassaria o tempo e ultrapassaria as armadilhas da modernidade:

E será também que o costume de lidar sempre com o mesmo material entra ano sai ano vai influenciando na alma da pessoa, contagiando moleza e dureza? Reparando bem, parece que cada um vai apanhando cara do ofício que desempenha.

Pensando nisso ele olhou para Apolinário. A cara cheia, quadrada, de carne dura, parece que posta em pedacinhos [...] Essa cara de Apolinário não poderia nunca ser cara de latoeiro, por exemplo. Latoeiro era João José, miudinho, ratinho, ombros estreitos de menino, mãos miúdas [...] (VEIGA, 2015, p.86)

Mas ao longo da maior parte do romance, o trabalho não é conectado ao homem, antes, cinde-se dele. Não só o mundo do trabalho é afetado pelo “monstro” desconhecido da modernidade, mas também os homens, sua subjetividade. Cerceados da liberdade que acreditavam ter no passado – sabemos que essa liberdade não é completa, que eles ainda dependiam em algum grau das atividades econômicas de suas regiões, e das elites políticas que as comandavam –, esses homens perdem o brio e a força de vontade. Seus corpos demonstram o abatimento da alma. Seria possível resistir aos homens da tapera? Porque a vontade e a determinação interna não são suficientes contra essa força externa desconhecida? Que força é essa? É mágica? O poder de convencimento dos homens da tapera provém de alguma forma de tortura, coação, ameaça de morte? “Que força teria conseguido transformar aquele homem inteiriço nesse feixe inútil de medos?” (VEIGA, 2001, p.63), se pergunta Manuel sobre Geminiano. Nesse momento, o carroceiro é finalmente descrito pelo narrador, que costuma fazer a caracterização de suas personagens contando-lhes as ações ou por meio de suas falas em seus diálogos:

Mas acontece que Geminiano deu para resmungar. A princípio eram queixas imprecisas, sem alvo nem motivo determinado, que o povo atribuía a cansaço ou desinteresse por um serviço que não variava e que parecia não ter fim. Até o Serrote andava desespertado nos varais, a cabeça baixa, num conformismo inconformado, parece que procurando no chão a justificativa para aquele trabalho absurdo, idiota. O próprio Geminiano, antes tão confiante e desempenado, não deixando passar a oportunidade de mostrar os dentes brancos, como a dizer a esmo que é bom ser proprietário, agora era aquilo – um homem desmanchado na boléia, os ombros despencados, os olhos fixos nas ancas cada vez mais magras do Serrote, despreocupados das rédeas do caminho. Quando cruzava com alguém na rua ou na estrada, Geminiano levantava a mão num cumprimento mecânico que não chegava à aba do chapéu. (VEIGA, 2001, p. 46)

Mas a beleza do trecho advém também de seu potencial de alegorizar a realidade: o trabalho alienado é capaz de afetar profundamente a subjetividade do sujeito, e no Brasil essa alteração foi sentida pesadamente por trabalhadores que estavam habituados aos padrões de pessoalidade nas relações de trabalho. Novamente, a obra de Veiga demonstra que é possível lançar mão, ao mesmo tempo, de eventos insólitos, na estrutura interna da narrativa, e de uma dimensão alegórica, quando se pensa na inserção da obra no mundo externo à narrativa, em seu tempo histórico (modernização do país, industrialização dos anos 1950, urbanização, autoritarismo).

2.4 Choque e combinação de temporalidades: sobre cachorros e bois

No terceiro e último capítulo do livro, bois começam a aparecer na estrada para a tapera, e de repente se tornam uma multidão invadindo Manarairema. O narrador afirma que a manada destruíra tudo o que estava em seu caminho:

Durante o resto do dia e ainda por toda a noite mais bois chegaram, pisando em tudo, derrubando casas de pobres, invadindo corredores de ricos, espremendo-se uns contra os outros, as cabeças levantadas para os chifres não embarçarem, sem espaço nem para erguer o rabo na hora de defecar, a matéria saindo forçada pelas pernas abaixo, breando tudo”. (VEIGA, 2015, p.119)

Indiferentes à Manarairema, os bois destroem casas, invadem corredores, sujam as ruas. Surgem, sem causa aparente ou explicação racional, aos montes, e deixam à população uma única possibilidade: se habituar. A sensação de sufocamento cresce na medida em que não há espaço para o deslocamento da população, e os meninos são os únicos que, passando por cima dos bois, conseguem se locomover.

Pela proximidade do lançamento do livro (1966) com o golpe militar (1964), é tentador afirmar que os bois poderiam representar, por exemplo, a repressão do Estado

invadindo o cotidiano. Por mais que haja verdade nessa tese, Veiga parece realizar antes uma leitura alegórica da realidade do que criar uma alegoria em seu sentido ortodoxo, como conceituou Todorov (1992). Vale a pena retornarmos rapidamente ao texto de Todorov para compreendermos a leitura que temos de Veiga.

Em sua análise estruturalista, Todorov (1992) defendeu que na alegoria deveria haver pelo menos dois sentidos para a palavra: o primeiro, que poderia desaparecer ou permanecer, e o segundo, que se tornaria o foco da estória. A fábula “Riquet à la houppe”, de Charles Perrault, é utilizada para ilustrar a alegoria pura: um príncipe muito inteligente, mas feio e corcunda, tem o poder de dar inteligência às pessoas. Uma princesa bela, mas tola, tem o poder de transferir beleza. Até esse ponto a história parece envolver poderes sobrenaturais. Um ano depois de se conhecerem, a princesa concede beleza a seu amante, mas Perrault aconselha o leitor a interpretar a estória em sentido figurado: “Alguns asseguram que não foram absolutamente os encantos da fada que operaram, mas que só o amor fez a metamorfose” (TODOROV, 1992, p.72). O poder da princesa é transferido para a figura do amor, que é o que de fato transforma o príncipe aos olhos da donzela. Por isso, para Todorov, para que uma obra seja fantástica, ela não pode ser lida em sentido alegórico, já que os eventos sobrenaturais seriam substituídos por outros eventos, o segundo sentido da palavra, que permanece. A alegoria seria o fim do fantástico. Contudo, é possível que os eventos sobrenaturais tenham sentido literal na narrativa e sejam insólitos para os personagens, sendo o leitor o agente da interpretação alegórico por inserido na realidade concreta.

A rigor, é preciso um redirecionamento da questão para pensar a presença do insólito em *A hora dos ruminantes*: não são os eventos insólitos que correspondem a fatos na vida cotidiana, mas antes a irracionalidade e a ausência de nexos causais presentes na estória que adquirem uma configuração alegórica para compreendermos certas contradições da modernização do Brasil. Os eventos insólitos narrados no romance têm importância por si mesmos e se encaixam em um universo narrativo que ilumina uma série de estranhezas. Se esses eventos se diluíssem para apontar outros, o insólito ficaria prejudicado. Não se trata, assim, de tentarmos encontrar correspondentes exatos para os bois ou cachorros, o que poderia sabotar a irracionalidade que Veiga intencionalmente construiu no interior da narrativa. De acordo com a abordagem aqui proposta, o fundamental para o exercício crítico é observar que a invasão dos cachorros e bois à

cidade destrói o que encontra pela frente, cria uma atmosfera de opressão e sufocamento, altera o cotidiano sem pedir licença.

Leonice de Andrade Carvalho, comentando sobre o aspecto geral da obra de Veiga, defende que “são narrativas que em sua maioria tematizam mundos em transição, em ruínas, que entram em decadência ao mesmo tempo em que surgem novas realidades, que prometem a tecnologia, o progresso, que redimensionam as relações” (CARVALHO, 2015, p.15). Essa transição repentina, que altera bruscamente a realidade de milhares de brasileiros, tem uma natureza violenta e impositiva, apesar de justificar-se com intuítos pretensamente civilizatórios. Nedilson Cesar Rodrigues dos Santos (2008), em sua dissertação sobre *A hora dos ruminantes*, também observa esse caráter de transição dos eventos insólitos que ocorrem em Manarairema, destacando que há uma cisão, uma separação entre homem e natureza:

O aparecimento incompreensível dos bois, dentro desse nexos, seria a representação da dissociação entre natureza e homem, os animais multiplicados numa mancha compacta como arruinamento dessa relação. Eles seriam a representação da perda de correspondência com o meio natural, perda de uma ordem até então percebida como a ordem natural das coisas e que agora é revirada e representada através de uma imagem que torna ambíguo o que antes era certo – o boi animal vital como animal mortal – e que em função dessa ambiguidade realiza uma justa aproximação desse sentimento de descompasso e hostilidade do mundo natural. (SANTOS, 2008, p.124)

Ao contrário de motocicletas vermelhas, que seriam uma imagem mais aproximada da modernidade, Veiga utiliza, em *A hora dos ruminantes*, os próprios bois, elementos de familiaridade da vida rural, para alegorizar mudanças. Santos (2008) chamou de “ambiguidade” o fato de que os bois, seres vitais, apontam para a morte; e o fato de que um elemento da natureza, o boi, alegoriza a cisão entre o homem e essa mesma natureza. Concordamos com o autor e acreditamos que seja possível realizar uma adição: esses elementos da vida rural que anunciam a chegada de mudanças relacionadas à vida urbana e à modernização do país podem sinalizar contradições inerentes à modernidade. No século XX, no Brasil, ao mesmo tempo em que as relações de trabalho avançaram para o contrato e para o assalariamento, o poder pessoal do chefe continuou exercendo

opressão sobre os contratados e a maioria da população não foi de fato absorvida pelo mercado formal de trabalho. Ao mesmo tempo em que o Brasil apresentou um considerável crescimento do mercado interno, sobretudo nos anos JK, cresceu a dependência do país em relação a investidores estrangeiros e aumentou a dívida pública.

Em *A hora dos ruminantes*, as consequências desse choque e combinação de temporalidades se expressa, sobretudo, na forma como os locais se relacionam com os homens da tapera (sem confrontação direta); na forma como o povo de Manarema concebe as mudanças e os forasteiros, dentro de uma estrutura de pensamento dual; e na forma como a entrada da modernidade é vista, invasiva e insólita, sobrenatural. Para não nos repetirmos, basta resumir que, quanto ao primeiro aspecto, o contato com os homens da tapera, pelo menos do ponto de vista do narrador, nunca é direto. Recorde-se o caso de Balduíno que, vendo o desrespeito dos desconhecidos com o padre, cumprimenta-o alto, provocando. O homem não se arrisca a ir aos desconhecidos tirar satisfações, antes, apenas lhes manda uma provocação indireta, de longe. O “caso da peteca” também é ilustrativo: sabe-se do “outro lado” por conversas, passadas de casa em casa, e o assunto torna-se um grande tema de discussão na comunidade. É claro que, depois dos relatos da apatia dos desconhecidos, é natural que houvesse certo recuo dos homens da cidade. Na verdade, qualquer elemento estranho pode despertar naturalmente precaução no homem. A questão é que, tanto em “A usina atrás do morro” quanto em *A hora dos ruminantes*, os munícipes enxergam os desconhecidos sempre de longe, por detrás da cerca de arame, e especulam o que ocorre do outro lado. Amâncio foi o único a querer conversar de frente com os desconhecidos, e essa personagem não tem um comportamento semelhante ao de seus pares: Amâncio é repudiado em Manarema.

O silêncio frente aos desconhecidos – fala-se apenas quando é o outro lado que inicia a conversa – ressoa de uma estrutura antiga do poder e reproduz-se com os novos opressores. O intercruzamento de temporalidades não produz só o choque, mas também a combinação. Vale à pena citar uma das técnicas narrativas de Veiga que ilustra bem os resquícios do poder pessoal nas relações sociais de Manarema. As aglomerações de pessoas abarrotando a venda de Amâncio para saber notícias do lado de lá, sempre mantendo certa distância, querendo saber das novidades como que de longe, são sempre retratadas com algum uso do gerúndio. Esse tempo verbal indica, em uma primeira leitura, a continuidade de uma ação, um não-término. Na vivência de algumas comunidades brasileiras, o tempo verbal acabou adquirindo o sentido de enrolação, de embromação, de

coisa que é feita de forma indireta – porque o confronto não tem espaço na sociabilidade mediada pelo poder direto. Em “A usina atrás do morro” destacamos a ação da mãe de Geraldo Maguela que foi conversar com a mãe do narrador a respeito das tristezas que estava vivendo com a mudança de comportamento do filho: “Foi mais ou menos nessa época que D. Ritinha apareceu lá em casa para desabafar com mamãe. Começou *rodeando*, falando nas mudanças que estavam havendo em toda parte, e entrou no capítulo do procedimento dos filhos quando crescem” (VEIGA, 2017, p.31, grifo nosso). No caso da venda de Amâncio, “A freguesia foi aparecendo esparsa, *pingando*” (VEIGA, 2015, p.43, grifo nosso). E então, um pouco mais tarde, quando chega o dono:

Depois do almoço a venda foi se enchendo de novo. Cada um chegava com o pretexto de comprar alguma coisa, comprava (ou não comprava) e ficava *remanchando, assuntando*. Amâncio sabia muito bem o que era que eles queriam, mas se fazia de desentendido. (VEIGA, 2015, p. 51, grifos nossos)

Além dessa forma de abordagem indireta, pelas beiradas, a compreensão de quem manda e quem obedece também se dá pelo tácito: só por um gesto ou por um olhar entende-se um comando. Quando um homem da tapera entra na venda para pegar mercadoria, e o lugar se encontra cheio de gente, as pessoas não precisam ser mandadas para percebem que devem sair: “Os outros entenderam o olhar, foram se *levantando, espreguiçando, bocejando, coçando* as costas, numa tentativa de dar a entender que iam sair porque queriam e não porque estavam sendo expulsos” (VEIGA, 2015, p. 72). É fato que os moradores de Manarairema defendem seu orgulho, sobretudo no início do romance, quando chegam os desconhecidos. Eles até sentem-se envergonhados por terem mimado os cachorros que saíram da tapera para invadir a cidade e entupir suas ruas. Contudo, frente ao poder direto, o que fazem é ir observando, assuntando, mesmo se habituando. A possibilidade de confronto é difícil, e mesmo Amâncio, que tentou confrontar os homens da tapera, por não respeitar as regras de silenciamento, volta para casa mudo e obediente.

Em segundo lugar, uma das consequências da combinação entre arcaico e moderno foi a separação entre desconhecidos e conhecidos por meio de um parâmetro dual, de mal e bem, ou de forasteiros e locais como símbolos correspondentes de

modernidade e atraso. Nesse texto, o narrador não usa os termos “este lado” e “o outro lado”, mas concebe essa divisão, dualista, maniqueísta, que lembra a divisão do catolicismo entre mal e bem. Não é necessário debater muito o tema, que já foi trabalhado na análise de “A usina atrás do morro”, e que estabelece uma continuidade no romance publicado sete anos depois. Contudo, pode-se ressaltar que há algum engano nessa divisão. Não se pode dizer, por exemplo, que o campo é completo fator de atraso, já que sua produtividade foi a base da economia brasileira – ainda é –, e sua porta de entrada no mercado internacional. Se há formas ineficientes de exploração, isso não é bem responsabilidade do campo ou da agricultura, mas sim da forma como a divisão internacional do trabalho se impõe aqui. O problema é relação de dependência do país em relação às potências centrais, sobrando ao Brasil a posição de país agroexportador, que se utiliza da monocultura predatória. Por outro lado, a modernidade *per si* não traz avanço nas relações sociais, pelo contrário, a modernização do maquinário no campo produziu desemprego, e a urbanização do país não foi acompanhada pela criação de um mercado de trabalho consistente, como ressaltava Celso Furtado (2006).

Em terceiro lugar, *A hora dos ruminantes* expressa choque e combinação de temporalidades quando as novidades aparecem para a população de Manaraima como ocorrências de eventos sobrenaturais a partir de elementos da vida no campo (cachorros, bois). Inicialmente, o contato com a tapera lhes é negado o tempo todo, e só se pode imaginar o que acontece lá dentro. Mas quando um elemento sai da tapera e vai na direção de Manaraima, ou seja, faz o caminho inverso, esse elemento é invasivo: multidões de cachorros que infestam a cidade, e depois de bois que deixam as ruas sujas. Quando os cachorros primeiro descem como enxurrada da tapera, a cidade se assusta e tenta reagir com tapas, chineladas, socos, pegam até em espingardas:

Fechadas em casa, abanando-se contra a fumaça, enervadas com os latidos, as pessoas tapavam os ouvidos, pensavam e não conseguiam compreender aquela inversão da ordem, a cidade entregue a cachorros e a gente encolhida no escuro, sem saber o que aconteceria a seguir. Às vezes um cachorro aparecia dentro de uma casa, vindo não se sabe por onde, pondo as pessoas em pânico. (VEIGA, 2015, p. 61)

A invasão de um elemento insólito na vida cotidiana, que disturba os munícipes, caracteriza o fantástico. Mas ao contrário das narrativas excepcionais desse gênero, o foco não está na hesitação que perturba a linha entre racional e irracional. Os elementos da vivência rural que produzem familiaridade ajudam a quebrar o clima de estranhamento, e cenas de cachorros carregando chinelas, sapatos, roupas, esfregando o focinho no chão, abanando o rabo criam até uma sensação de empatia. O estranho é deslocado do evento sobrenatural para o fato de que os manaraienses se habituaram aos cachorros e passaram mesmo a adorá-los, servindo-lhes comidas boas, fazendo uma cumbuca com as mãos para poupá-los de beber água da bica, defendendo-os de ameaças de estranhos.

Novamente, é o *processo* todo que é alegorizado. Encontrar um correspondente exato para os animais na realidade fora da narrativa é improdutivo por não trazer respostas, mas principalmente por desconsiderar que há uma irracionalidade significativa construída no romance. Dentro da estrutura interna da narrativa, a irracionalidade precisa permanecer como tal. No nível da leitura, ela ganha um significado a mais: o estranhamento dos munícipes, a forma como compreendem e elaboram as alterações promovidas pela modernização. Retomando o prefácio de Arnoni Prado (2015), o fantástico *per se* é restritivo para definir Veiga, já que o evento insólito é só ponto de partida para que possamos esquadrihar a vida cotidiana e uma série de hábitos e comportamentos do homem de cidades longínquas, que são colocados em pauta pelo rebuliço causado pelos desconhecidos. A realidade social de Manaraiema inclui essas estruturas de pensamento dualista, desconfiada, fantasiosa, espantada.

Afirmou-se no início deste capítulo que o livro dá especial atenção à evolução de suas personagens principais, ao desenvolvimento de sua subjetividade, ou melhor, à forma como sua subjetividade vai sendo afetada pelas mudanças no processo de trabalho e nas relações sociais. A chegada dos estrangeiros é antes a motivação, sobretudo porque a novidade não supera as velhas referências de poder e figuras familiares de pensamento, ao contrário, reeditam-nas para seus próprios propósitos. Por isso Arnoni Prado (2015, p. 18) defende que há, em Veiga, “um novo modo de construção figurativa, em que o real e o estranho como que se ajustam à descrição livre e irreverente da nossa própria realidade”.

2.3 A ESTRANHA MÁQUINA EXTRAVIADA

2.3.1 O narrador-remetente

Dentre as três narrativas que são objeto de estudo dessa pesquisa, a última é a que carrega menos tensão na estrutura do enredo. A máquina que chega à cidade sem explicação não é vista como ameaça. Em “A usina atrás do morro”, a modernidade é vista, na maior parte do tempo, como um elemento de destruição e morte: ela é capaz de destruir as relações amistosas entre os velhos conhecidos e é capaz de encerrar a vida daqueles que não se adaptam à sua velocidade, como Dona Aurora. O conto termina em morte, com um tom muito triste, quando o narrador perde o pai, vítima de atropelamento de motocicleta, e vai com a mãe procurar uma vida melhor em outro lugar. Em *A hora dos ruminantes*, a modernidade é como que uma força inescapável, capaz de prender com correntes aparentemente invisíveis aqueles que antes tinham alguma liberdade de escolha em relação a seus trabalhos e suas condições. Ela é misteriosa e não mostra seus mecanismos de convencimento, mas quando aparece, invade o cotidiano da cidade e obriga seus moradores a viverem com ela. Mas no fim, ela surpreendentemente vai embora e deixa livres os homens oprimidos de antes. Em “A máquina extraviada” só existe *euforia* em relação à máquina.

Essa euforia se expressa, curiosamente, pelo discurso epistolar, que não está presente em outros contos ou romances de Veiga. Para além de ter um tom um tanto experimental na obra do autor, a linguagem típica da carta contribui para a criação de uma dualidade que vai colocar a máquina do lado que merece respeito e admiração: “Você sempre me pergunta pelas novidades daqui deste sertão, e finalmente posso lhe contar uma importante. Fique o compadre sabendo que agora temos aqui uma máquina imponente, que está entusiasmando todo o mundo.” (VEIGA, 1997, p. 90). Nota-se nessa frase que abre o conto que o lado de lá, do destinatário, é o das coisas interessantes, modernas, avançadas (e desconhecidas). O lado de cá, do remetente, é o mundo enfadonho, atrasado, que agora, por “obra do destino”, recebeu finalmente algo sobre o qual vale a pena escrever. Vale ressaltar que, apesar de conter uma estrutura dialogal (um suposto remetente se referindo à figura de um suposto destinatário), o conto não possui muitos elementos explícitos da carta, tais quais local, data, vocativo e assinatura. Há uma referência explícita ao pronome “você”, que sugere a inclusão da figura do destinatário

no corpo do texto, e há conteúdos típicos da carta, como a narração de eventos da vida do remetente.

A hipótese desta pesquisa é que a hibridização de gêneros nesse conto pode servir para o propósito de revelar formas de pensamento do (possível) remetente. Querendo revelar dados de sua realidade, o narrador-remetente acaba por revelar a si mesmo. Como já foi afirmado, ele concebe a máquina como uma novidade digna de nota, que o eleva perante os olhos do destinatário. Ao contrário dos narradores jovens de Veiga, como o que foi analisado no conto “A usina atrás do morro”, o narrador-remetente de “A máquina extraviada” não se desestabiliza com a chegada do elemento novo, que é rapidamente incorporado em sua realidade. O narrador-remetente não cria a tensão típica das histórias de Veiga em que elementos da modernidade invadem a realidade cotidiana. O conto é marcado pela distensão e pelo tom de euforia com o novo.

O narrador-remetente revela-se por meio de seus juízos de valor. No episódio em que um caixeiro da loja do velho Adudes prende a perna nas rodas da máquina, depois de beber e dormir na plataforma de cima, o narrador-remetente não hesita em culpar homem pelo mal que lhe atingiu: “Também dessa vez a máquina nada sofreu, felizmente. Sem a perna e sem o emprego, o imprudente rapaz ajuda na conservação da máquina, cuidando das partes mais baixas” (VEIGA, 2010, p. 93-94). A inversão de valores no trecho é clara: o homem é reificado, tornando-se mera *causa* (do próprio mal) e a máquina é personificada como entidade que pode *sofrer*. A máquina é digna das preocupações e solitudes do narrador.

Vale notar também a falta de efusão do trecho “Sem a perna e sem o emprego”, narrado com frieza, ao modo de descrição objetiva, que diverge da brutalidade da situação de um homem mutilado. A menção de que o homem passou a trabalhar na máquina que o mutilou é feita com muita naturalidade, sem espanto. Mais aviltante ainda é a descrição de onde o homem poderia trabalhar, apenas “nas partes baixas”, adjunto adverbial de lugar que se confunde com as próprias pernas do velho, e evoca o riso pela ambiguidade. A lógica da banalização da violência torna-se explícita, em Veiga, quando, concomitantemente, a voz “banalizadora” é emitida e a cena de extrema violência é retratada. Situação e voz divergem, e o leitor consegue visualizar, como em várias outras histórias de Veiga, a inconformidade entre forma e conteúdo.

O narrador-remetente continua a abrir brechas entre sua fala e a realidade, ao afirmar que a crença de que a máquina faz milagre “é coisa de gente supersticiosa”, mas, na frase seguinte, afirma “Eu, – e creio que que também a grande maioria dos munícipes – não espero dela nada em particular; para mim basta que ela fique onde está, nos alegrando, nos inspirando, nos consolando” (VEIGA, 2010, p. 94). Nota-se que o narrador busca afirmar-se racional, mas não enxerga uma série de problemas quanto a processos socioeconômicos que o envolvem diretamente, como o fetiche por objetos vinculados à modernidade.

2.3.2 O autor e o narrador: perspectivas

Tendo em vista a diferença entre os dois primeiros narradores analisados, o de “A usina atrás do morro” e o de *A hora do dos ruminantes*, que optam pelo lado de cá, e o de “A estranha máquina extraviada”, que opta pelo lado de lá, podemos estudar a relação entre o autor e o foco narrativo que ele constrói em cada estória. Já foi discutido como Veiga, na esteira dos ganhos políticos e estéticos dos anos 1930, encurtou as distâncias entre autor e homem do campo, evitando colocar-se como autor culto em relação a personagens incultas. Ao invés de usar aspas para separar seu discurso do discurso do homem do campo, ao invés de estereotipá-lo com “erros” gramaticais em relação à fala urbana, Veiga cria diversos narradores em primeira pessoa, ou em terceira cuja perspectiva se cola a dos munícipes.

Mas é possível ir mais a fundo nessa conexão, que é também política. Para essa análise, mobilizamos o ensaio de Alfredo Bosi sobre a relação entre Graciliano Ramos e seu personagem Fabiano, de *Vidas Secas*, obra gestada no seio dos anos 1930. No ensaio “Céu, inferno”¹⁰, Bosi ressalta como Graciliano vê o sertanejo nordestino pela insígnia da necessidade, da falta. O sonho de Fabiano de emigrar e, assim, finalmente, acessar o sonho de fartura, de chuvas regulares, é descrito sempre na condicional “A caatinga ressuscitaria, a semente do gado voltaria ao curral, ele, Fabiano, seria o vaqueiro daquela fazenda” (BOSI, 2003, p.21). Os desejos de Fabiano parecem devaneios para o narrador,

¹⁰ O ensaio é originalmente de 1988, mas foi reunido a outros ensaios na obra “Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica”, em 2003.

realidades impossíveis, distantes, condicionais. A figura sonhadora do sertanejo degradingola, para Graciliano, em imagens finais do personagem como “signos da impotência de quem não percebeu a marcha da sua própria história e a fatalidade que a constitui. Mas o narrador as conhece e pode enunciá-las” (BOSI, 2003, p.22). Nota-se um distanciamento entre a perspectiva do autor e da personagem, que Bosi ressalta em um trecho do romance: Fabiano precisava curar uma bicheira em uma de suas novilhas, mas ao não conseguir encontrar o animal, faz uma reza sobre os rastros deixados pela novilha. O narrador comenta que “Cumprida a obrigação, Fabiano levantou-se com a consciência tranquila e marchou para casa” (BOSI, 2003, p.24). Bosi afirma, sobre o trecho, que “o corte é nítido”:

de um lado, a mente do vaqueiro, que se contenta com formas de medicina vicária; de outro, a mente do escritor, que timbra em manter o seu lugar, pois sabe que a cultura do pobre não é a sua. O intervalo entre ambas é largo, mas não é vazio. O autor traz consigo um saber que a sua concepção crítica da sociedade não vê por que recalcar. (BOSI, 2003, p. 24)

Contudo, apesar do intervalo entre o narrador e Fabiano se dar pela concepção crítica da sociedade que o primeiro apresenta, é por esse mesmo fator que os dois se unem. Como Fabiano, que tem uma fala truncada e curta, o narrador desconfia das palavras enganosas do patrão, do contrato de acerto de contas duvidoso, “Ou aqueles livros pateticamente inúteis do seu Tomás da bolandeira, que, com todo o seu mundo de papel, não resistiu à penúria da seca” (BOSI, 2003, p.22). Graciliano Ramos, se tenta analisar as causas do pensamento sertanejo, como um pensador determinista faria, também põe em xeque o discurso letrado das classes dominantes: “Se a voz do iletrado é pobre e partida, a do letrado é oca, se não perigosa” (BOSI, 2003, p.22). Na seca dos dias, a abundância de um discurso pomposo não pode significar boa coisa. Por isso, apesar de distanciar-se da fala de Fabiano, também se aproxima dele na denúncia da linguagem dos dominantes: “O historiador só se encontra à vontade com a mente do pobre no nível de um saber que é, afinal, a consciência comum àqueles que perceberam o caráter incontornável de classe da sociedade onde vivem” (BOSI, 2003, p. 26).

Nos contos e no romance que estudamos nessa pesquisa, certamente Veiga assume o ponto de vista do espoliado. Na contramão dos discursos de JK no programa Voz do Brasil, que fazia do sertanejo apenas ouvinte, Veiga abre à sociedade urbana os sentimentos e pensamentos que o homem do campo longínquo apresenta em relação ao processo de modernização. Comparado a Graciliano Ramos, que afasta suas análises das de Fabiano, Veiga também se afasta de seus narradores em certo ponto, mesmo que esses narradores estejam em primeira pessoa. Se afasta do pensamento dualista desses narradores, demonstrando que o passado, idealizado, na verdade também tem relações autoritárias de poder, e que a modernidade – o novo *per si* – pode não significar salvação ou alteração das relações violentas entre os homens. Se afasta do fetiche pela máquina que o narrador-remetente de “A estranha máquina extraviada” apresenta. Dando voz a afirmações disparatadas como “Dizem que a máquina já tem feito até milagre, mas isso – aqui pra nós – acho que é exagero de gente supersticiosa” seguida de “para mim basta que ela fique onde está, nos alegrando, nos inspirando, nos consolando” (VEIGA, 2010, p. 94), Veiga explicita as contradições de um pensamento que acomoda a modernização do país em sua estrutura básica sem passar por um crivo crítico. O voo que Veiga faz, distanciando-se do narrador em primeira pessoa, pode servir para explicitar um processo que o homem da época, mergulhado em seu contexto de privação, deixa de perceber criticamente em toda a sua extensão. Podemos afirmar que o narrador-remetente de “A máquina extraviada” é o mais distanciado do autor.

Contudo, concomitantemente, Veiga também se aproxima de seus narradores, como Graciliano se aproxima de Fabiano em sua identificação dos que perderam na história, dos que estão do lado do espoliado. Quando o narrador de “A usina atrás do morro” afirma que talvez seu povo seja como um formigueiro no caminho dos estrangeiros, atrapalhando-os a passar, Veiga sensibiliza seu leitor para o sentimento de impotência e de inutilidade que o homem do campo começa a sentir ao ter suas atividades (seu ritmo de trabalho, suas formas de contrato) desacreditadas pelos modernizadores, que alteram as regras do jogo sem pedir licença. Quando o narrador de “A usina” ironiza a figura ridícula de Geraldo Maguela de terno e sapato brilhante, sentindo-se importante por ser o novo gerente da usina, a voz irônica de Veiga fica muito clara.

Afirmamos anteriormente que, em Veiga, ninguém escapa do riso. Mas é preciso atentar-se ao fato de que não se trata de um movimento acusatório vazio, que nada produz. O humor que se acerca de casos como o da peteca, jogo simples que virou uma grande

narrativa na cidade de Manarairema, ou da arrogância afetada de Geraldo Maguela, agora gerente da usina, emana do mesmo humor de origem popular que produz ditados como “Quem conta um conto aumenta um ponto”, “Isso é estória de pescador” ou “Isso é conversa fiada”. O olhar ressabiado do homem do campo é fonte rica de humor em Veiga, que não reduz o homem rústico ao bom selvagem que os românticos buscaram concretizar no imaginário nacional, como já defendemos. Além disso, ao se distanciar do discurso saudosista que vê o passado como terreno idílico, Veiga escapa de uma forma de revolta perigosa que desemboca no reacionarismo. Criticar os erros do presente propondo um retorno ao passado das ricas fazendas coloniais, onde reinava a paz, o barulho dos rios, a família, deixa passar batido a imagem da mulher negra, escravizada e abusada pelo patrão branco, mas que é retratada como uma mulher feliz ao servir seu amo.

Por outro lado, e talvez com maior força, Veiga ironiza o discurso do lado dominante da história como vazio e mentiroso. Como em *Vidas Secas*, as obras de Veiga aqui estudadas denunciam a não-confiabilidade das palavras entusiasmadas dos poderosos, que prometem emprego e renda, mas na prática destroem casas para construir estradas que não levam a lugar algum. Os estrangeiros de “A usina atrás do morro” sabem falar a língua local já que perguntaram para o preto Demoste se lobeira era fruta de comer (VEIGA, 2015, p.38). Mas eles escolhem traçar seus planos, na pensão de Dona Elisa, em sua própria língua, que ninguém entende, como numa tentativa de manipular às escondidas o destino dos locais. As palavras dos homens da tapera para os manarairenses são poucas e sempre grossas, dando a entender que não vai haver diálogo, mas sim a exigência de uma obediência resignada. Mas o caso onde a linguagem parece mais pernicioso em seus intentos de dominação é no conto “A máquina extraviada”, em que o narrador-remetente e sua cidade absorvem, de bom grado, o discurso do dominador, e perpetuam esses dizeres como se fossem seus. A máquina, sem função ou objetivo algum, passa a ser o orgulho do narrador e de sua cidade, passa a participar das datas festivas, e a concorrer ao título de monumento municipal, sem que tenha trazido benefícios reais para a população da pequena cidade. “Se a voz do iletrado é pobre e partida, a do letrado é oca, se não perigosa”, afirma Bosi (2003, p.22) para *Vidas Secas*, mas a frase pode ser estendida, de alguma forma, a Veiga. A fonte de construção da literatura, as palavras, carregam capacidades tanto de denunciar quanto de alienar. Veiga, em um movimento contraditório, explicita a língua como fonte de alienação, e deixa ao leitor o exercício

crítico de perceber essa linguagem como vazia e perigosa. É do leitor o trabalho de compreender a linguagem como ferramenta de “des-alienação”, de crítica.

2.3.3 A máquina: sobre meios e fins

Ao final desse pequeno conto, o narrador-remetente refere-se à máquina como “orgulho” da cidade, e logo em seguida busca validar seu orgulho em relação a uma possível crítica do destinatário, que poderia questionar a utilidade do objeto: “Ainda não sabemos para que ela serve, mas isso já não tem maior importância” (VEIGA, 2010, p.92). O narrador suspende a necessidade de nomear uma função para o objeto, e embasa essa suspensão no próprio interesse dos munícipes: a máquina *per si* seria suficiente. Mas na próxima frase a tentativa de uma argumentação é retomada, e o narrador apresenta um motivo objetivo para a grandeza da máquina: delegações de outras cidades têm vindo à cidade tentado comprar o famigerado objeto. O prefeito, esperto, não vende. Qualquer que seja o argumento, o narrador se esquivava da questão fundamental: qual a função da máquina que fora depositada à noite, em frente à prefeitura?

Se a questão da utilidade da máquina vai sendo obscurecida pelo narrador, que se esquivava dela, a estrutura dela recebe atenção especial. Os cilindros, o aço, as engrenagens, tudo isso aparece nas descrições do conto-carta e parece chamar bastante atenção dos locais. Há uma cena em que o prefeito decide contratar um funcionário para limpá-la:

Devemos reconhecer – aliás todos reconhecem – que esse funcionário tem dado boa conta do recado. A qualquer hora do dia, e às vezes também da noite, podemos vê-lo trepado lá por cima espanando cada vão, cada engrenagem, desaparecendo aqui para reaparecer ali, assoviando ou cantando, ativo e incansável. Duas vezes por semana ele aplica caol nas partes de metal dourado, esfrega, esfrega, sua; descansa, esfrega de novo – e a máquina fica faiscando como joia. (VEIGA, 2010, p. 92)

A cena do funcionário “trepado” nas partes superiores da máquina, espanando, desaparecendo aqui e reaparecendo ali, carrega um tom infantil de brincadeira, de

pantomima para divertir as crianças. As aliterações logo à frente confirmam o tom de história infantil: “esfrega, esfrega, sua; descansa, esfrega de novo”. O adjetivo “faiscando como joia” fecha a cena do universo colorido e atraente da máquina, que adquire um valor para os moradores da cidade, pelo simples espetáculo que fornece. É curioso como o prefeito contrata um funcionário para zelar da máquina, mas não um especialista para ligá-la ou descobrir sua função.

Há dois aspectos dessa cena que precisamos ressaltar para nossa análise. O primeiro é o fato de que a máquina não tem um fim, ela torna-se o fim em si mesmo. Retomando o artigo de Sartre que foi mencionado na discussão teórica, “*Aminadab*, ou o fantástico considerado como uma linguagem”, verifica-se que não há necessidade, para retratar o extraordinário, de escapar da condição humana em direção à esfera do místico. É dentro da condição humana, da condição desamparada do pós-guerra, dos problemas inerentes à humanidade, que está a chave para o fantástico moderno. O precursor dessa corrente é, para Sartre (2005), Franz Kafka, e um dos princípios de sua estética é uma espécie de inversão na ordem clássica “meios e fins”.

Sartre (2005) usa a imagem de um café para ilustrar essa inversão: para uma visão normalizada da realidade, ao entrarmos num café, por exemplo, vemos garfos, talheres, portas como pedaços de matéria, submetidas a uma ordem manifesta, o fim: o homem, o consumidor. Não haveria necessidade de procurar uma matéria prima, já que o meio faria a função de matéria, submetida à forma, à ordem espiritual, o fim. Contudo, se esse mesmo café fosse retratado *em reverso*, se destacariam os fins que os meios escondem; os objetos demonstrariam sua própria instrumentalidade, “mas como um poder de indisciplina e de desordem, com uma espécie de independência pastosa que subitamente nos rouba seu fim quando pensamos agarrá-lo” (SARTRE, 2005, p.139). Pediríamos um café ao garçom, que o pediria a outro garçom, que repetiria a ordem a um terceiro, e por fim seria depositado na mesa um tinteiro. Sartre defende que

O fantástico humano é a revolta dos meios contra os fins, seja que o objeto considerado se afirme ruidosamente como meio e nos mascare seu fim pela própria violência dessa afirmação, seja que ele remeta a um outro meio, este a um outro e assim por diante até o infinito, sem que jamais possamos descobrir o fim supremo, seja ainda que alguma interferência de meios pertencentes a séries independentes nos deixe entrever uma

imagem compósita e embaralhada de fins contraditórios.
(SARTRE, 2005, p.140)

Como exemplo dessa revolta dos meios contra os fins poderíamos citar os processos que o Sr. K, herói de *O processo*, lê vorazmente, em busca de compreender o porquê está sendo acusado, e que não o levam a conclusão alguma. As escadarias sufocantes que Sr. K percorre levam a outras e outras escadas, confundindo o herói, que se perde constantemente de seu objetivo inicial. Em Veiga, pode-se pensar no caso das inúmeras tentativas dos munícipes de “A usina atrás do morro” de descobrir as intenções dos estrangeiros, meios que nunca alcançam esse fim distante e misterioso, a verdade; pode-se pensar no homem do conto “O largo do Mestrevinte”, que tenta escapar da rua dos meninos violentos, mas se depara sempre com a mesma rua novamente; pode-se pensar na máquina do conto analisado nesse subcapítulo, que não é meio para nada, torna-se, por influências dos moradores da cidade pacata, fim em si mesmo. Contudo, apesar da obra de Veiga, na esteira da obra de Kafka e do fantástico moderno, desarticular a lógica cartesiana de meios e fins, existem, é claro, peculiaridades de Veiga que precisam ser destacadas nesta pesquisa.

A máquina de “A máquina extraviada”, à luz da teoria que foi exposta acima, é um objeto que não se submete a um fim, a uma ordem espiritual, ao consumo do homem (ela não produz quaisquer bens de consumo). Contudo, observando as opiniões do narrador-remetente, percebe-se que ela adquire um valor, e esse valor vem dos munícipes, do prefeito, dos políticos, das comitativas de outras cidades que buscam comprá-la. A máquina tem a finalidade de ‘alegrar’, ‘inspirar’, ‘consolar’, conforme as próprias palavras do narrador – mas ela não faria milagre, ressalva (VEIGA, 2010, p. 94). Há um jogo de definição das finalidades que ela vai receber. No contexto da modernização do país, na segunda metade do século XX, há uma disputa ideológica pela definição do que seria a modernidade: salvação do país da miséria e de sua condição de economia agroindustrial? Avanço? Destruição dos valores antigos?

O padre, por exemplo, que é chamado de “azedo” pelo narrador questiona a idolatria pela máquina e fala em “castigo” (VEIGA, 2010, p.93), representando o medo pela destruição dos antigos valores. Mas a resistência do padre também aponta para a forma como a máquina está concebida, para fora de sua função original, que seria

simplesmente produzir bens de consumo. Se ela é esvaziada de seu fim primordial, se perde a potência, se torna cilindros e engrenagens brilhando no sol escaldante, por outro lado é carregada de um novo sentido, mais místico, e se torna fantasmagoria. A máquina é deificada. Ela se torna capaz de inspirar e consolar, as festas passam a acontecer “ao pé da máquina”, e os moradores da cidade veneram seus mistérios como os mistérios divinos: melhor não questionar como ela funciona ou de onde vem.

As descrições que o narrador-remetente realiza da máquina, ressaltando seu brilho, seu metal dourado, seus cilindros e tubos, são o segundo aspecto que vale à pena ressaltar do trecho citado, que se refere à contratação de um funcionário para limpar a máquina. O espetáculo do homem esfregando, esfregando, suando, e esfregando de novo, passando caol nas partes de metal dourado, é quase sedutor. Há uma carnalidade da máquina que desperta os sentidos, e que sem dúvida é um dos elementos que contribui para a espécie de veneração que os munícipes vão desenvolver pelo objeto. Essa veneração oculta não só a verdadeira função da máquina, produzir bens de consumo, como também o fato mesmo de que um objeto que deveria servir os humanos acaba sendo servido por eles. O dinheiro, por exemplo, é apenas unidade de troca que acaba assumindo, no imaginário coletivo, a função do trabalho. É o trabalho que produz os bens dos quais a sociedade usufrui, sem ele, o dinheiro, mero mediador, perde sua finalidade inicial. Mas cria-se e reforça-se a crença de que é o papel-moeda que produz os bens de consumo, e ele se torna, assim, elemento de devoção.

Funcionando, a máquina é um meio para garantir um fim pré-definido, e seu funcionamento pode ser explicado às claras, sem qualquer misticismo. Parada, a máquina adquire um tom de mistério, sua estrutura metálica reluz, importante, e ela afirma sua instrumentalidade, desobedecendo a lógica de meios e fins que se subordina à vontade humana. O narrador-remetente do conto opta por preservar o mistério, já que lógica instrumental clarearia o processo e dissolveria seu caráter místico. O último parágrafo do conto expressa o medo de que a mágica que rodeia o produto consumível seja desfeita pela constatação de que ele é meramente um produto, e nada mais do que isso:

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 sempre são 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. (VEIGA, 2010, p.94)

2.3.4 O milagre da modernidade

O ensaio de Alfredo Bosi (2003) citado anteriormente, “Céu, inferno”, na verdade é composto por duas partes: “Chuva e seca”, em que o autor comenta sobre as obras de Graciliano Ramos, sobretudo *Vidas Secas*, e “Do inferno ao céu por um atalho da cultura popular”, em que Bosi discute aspectos da obra de Guimarães Rosa. Desse ensaio, o que nos convém ressaltar é o confronto de perspectivas entre os dois autores: enquanto Graciliano afastaria sua voz da do vaqueiro (nordestino), analisando as crenças ilusórias de Fabiano como resultado de sua vida de privação, Guimarães Rosa se aproximaria do mundo sertanejo (mineiro), por crenças convergentes, concebendo a intervenção de um momento divino, de uma epifania, do acaso, como o caminho para a libertação das criaturas que povoam sua obra. Bosi (2003, p.35, grifos do autor) defende que “*separando* Graciliano da matéria sertaneja está a mediação ideológica do determinismo; *aproximando* Guimarães Rosa do seu mundo mineiro está a mediação da religiosidade popular”. Além disso, o crítico afirma que, apesar de Guimarães Rosa evidenciar o contexto de pobreza extrema do sertanejo, “os contos não correm sobre os trilhos de uma história de necessidades, mas relatam como, através de processos de suplência afetiva e simbólica, essas mesas criaturas conhecerão a passagem para o reino da liberdade” (BOSI, 2003, p. 37)

A interferência do acaso, em Guimarães Rosa, evidencia que a ação do sertanejo é limitada, e que ele não pode prever muito do que o irá acometer (ou abençoar). Desprovido de controle, resta esperar que algo aconteça. Essa circunstância da imprevisibilidade é diretamente ligada à crença: “O sertanejo crê no Destino, na sorte e no azar, e a sua crença é tanto mais sólida e justificada quanto menor é o seu raio de ação consciente sobre o que lhe há de suceder” (BOSI, 2003, p.37). Mas é preciso ressaltar que a crença não é vista sob uma ótica negativa, já que, conforme argumenta Bosi (2003, p.39), “Em todas as situações, e sobretudo nas mais espinhosas, haveria sempre uma ponte

de trânsito livre, algum momento, desejado e indeterminado, em que sobrevém a mudança. No cinzento, o evento”. A crença é privação, mas é também possibilidade.

Em Veiga, como já ressaltamos, há majoritariamente um afastamento da perspectiva do autor e dos narradores, e a crença adquire uma inflexão negativa. A fé que os munícipes de “A máquina extraviada” desenvolvem pelo estranho objeto metálico associa-se à falta: falta de clareza quanto às intenções dos agentes da modernização; falta de iniciativa do prefeito, que, apesar de autoridade local, não tem ingerência sobre máquina e nem sobre os responsáveis por ela; falta de uma perspectiva crítica quanto aos processos de modernização. A frase utilizada por Bosi para analisar a obra de Guimarães Rosa poderia servir também a Veiga, contudo, com uma inflexão negativa: quanto menor o raio de ação do homem do campo, maior será sua fé em uma solução milagrosa para todos os males sociais que lhe acometem, maior sua esperança no famigerado progresso ou na modernização. “Qualquer coisa pode acontecer” também para os personagens que habitam o mundo de Veiga: uma máquina fascinante pode aparecer durante a noite para espantar o marasmo dos dias, uma usina pode se instalar misteriosamente atrás do morro para trazer empregos, bois e cachorros podem anunciar uma mudança de vida, mas podem simplesmente desaparecer.

Para as populações de pequenos aglomerados rurais, isolados, marcados pela pobreza, pela falta de diversificação do trabalho, e pela rixa entre famílias empobrecidas que buscam posição entre os poderosos, elementos que vem de fora são uma fonte de esperança. Se o mascate já causa animação na cidade (e Veiga tem um conto, “Acidente em Sumaúma”, que tematiza como o mascate vai perdendo mercado pela chegada da modernidade, com os caminhões abarrotados de produtos), imagine o carro, o caminhão, a usina, a máquina. A ausência da mediação política, da interferência da organização política no estabelecimento de uma sociedade justa para todos, acaba abrindo um espaço grande para a credence. A pobreza generalizada e a falta de ocupações dignas no campo embalam a fé em um lugar idealizado para onde apenas os pobres e humildes poderão ir após sua penosa vida na terra (leia-se o conto “Os do outro lado”, de *Os cavalinhos de Platiplanto*, 2017). A seca alenta a esperança pela chuva. Nas obras de Veiga, a modernidade assume o valor de um milagre, quando as autoridades não são capazes de tirar o povo de sua miséria, e também não são capazes de impedir que os agentes da modernidade realizem seus intentos da forma como desejam. O prefeito de “A estranha máquina extraviada” jura não saber quem ordenou a instalação da máquina na cidade que

ele mesmo administra. Para não parecer omissos, para não “lavar as mãos” (VEIGA, 2010, p.92), ele tem uma ideia que soa muito eficiente aos moradores da cidade: contratar um funcionário para limpar a máquina. O delegado de “A usina atrás do morro” é questionado pelo pai do narrador sobre alguma providência contra a Companhia que está causando rebuliço na cidade. O narrador afirma que o delegado “estava assustado como coelho, piscava nervoso e repetia como falando sozinho: – Uma providência. É preciso uma providência” (VEIGA, 2017, p. 50).

É preciso ressaltar que, por mais que a ‘modernidade como milagre’ tenha sido discutida até aqui dentro da realidade das populações empobrecidas do campo, o encantamento do discurso da modernização alcança várias esferas sociais. Vale citar novamente a frase de Raymundo Faoro sobre a importação da política liberal francesa, norte-americana e inglesa ao Brasil. Segundo o sociólogo, houve, nesse entusiasmo por essa importação, uma “devoção sem exame aos modelos”. Nos anos 1950, período em que se depositou grande fé que era possível avançar “50 anos em 5”, foi grande a importação de indústrias automobilísticas para o país. Multinacionais tiveram grande receptividade nos anos de chumbo, em que setores da elite e da classe média brasileira acreditavam fervorosamente no “milagre econômico”. Esses bordões expressam uma fé disparatada em um futuro desconhecido, e representam bem o alicerce de várias gerações de políticos brasileiros: a incerteza da crença, a credulidade instável de que um milagre irá finalmente salvar o país.

No conto, autoridades de outras cidades também buscam dialogar com o prefeito para comprarem a máquina, que se torna um objeto de desejo entre muitos. O narrador, escrupuloso, narra que comissões de outras cidades “Chegam como quem não quer nada, visitam o prefeito, elogiam a cidade, rodeiam, negaceiam, abrem o jogo: por quanto cederíamos a máquina. Felizmente o prefeito é de confiança e é esperto, não cai na conversa macia” (VEIGA, 2010, p.92). As palavras em paralelismo, que são tão caras a Veiga – “visitam”, “elogiam”, “rodeiam”, “negaceiam” –, ilustram a forma de negociação no Brasil, muito indireta, enrolada. A conversa “macia” também dá a atender que os compradores buscam agradar e manipular o possível vendedor ao invés de propor-lhe uma negociação clara e aberta. Mas o que mais nos chama a atenção é o fato de que essas comissões de outras cidades provavelmente também não sabiam a função da máquina. A devoção “sem exame aos modelos” se perpetua até em outras cidades, e a modernidade, por mais misteriosa e indefinível que seja, torna-se elemento de desejo.

É preciso lembrar, como alertou Paulo Arantes (1992), que muitas dessas soluções milagrosas continuaram a esbarrar na dependência do país em relação a potências estrangeiras. Caio Prado Júnior tem uma frase bastante ilustrativa sobre as reformas pelas metades de governos brasileiros quando está elucidando os motivos da crise no sistema colonial, no século XVIII: as alterações, por exemplo, na mineração, que davam maior autonomia à Colônia, não foram eficazes porque “não se tocou nos elementos substanciais do sistema” (JUNIOR, 2011, p. 383). Apesar de avanços e recuos nas reformas, a cisão que se operava entre proprietários de terras e comerciantes, classes frequentemente rivais, a condição deprimente de negros escravizados e indígenas, que tencionavam as relações étnicas entre as classes ao invés de “formar” o país, o choque de perspectiva entre a elite metropolitana e a colonial, todas essas contradições inerentes ao sistema colonial o corroeram de dentro para fora. As reformas, algumas com intentos mais lúcidos que outras, não tocaram na raiz da exploração, da opressão, da dependência.

Quando se aproxima do século XX, no Brasil, além de as soluções milagrosas de modernização do país reproduzirem a opressão de classes (a marginalização da população adquire outro aspecto, por exemplo, o da favelização, com o crescimento dos centros urbanos), elas criam uma nova forma de aprisionar o homem moderno: a reificação. Enquanto a máquina torna-se capaz de inspirar e consolar, o homem que tem sua perna mastigada por ela torna-se um limpador das partes baixas da máquina, sua identidade associa-se a sua função mecânica. Mas enquanto o velho Adudes ainda passa por um processo – de desumanização –, de um bêbado imprudente que se torna um limpador da máquina, o funcionário contratado anteriormente pelo prefeito para tomar conta dela não possui nem mesmo nome ou vida, é apenas o encarregado por deixá-la “faiscando como joia” (VEIGA, 2010, p. 92). Há, aparentemente, uma relação inversamente proporcional entre homem e tecnologia/modernidade: quanto mais valor tem a máquina, menos o homem é valorizado; quanto mais a máquina é símbolo de avanço, mais o homem regride a uma irracionalidade crédula; quanto mais o homem trabalha, menos ele parece digno de receber algum valor. Essa contradição da modernidade é bem sintetizada por Leonice Andrade de Carvalho, que estuda como os objetos, na obra de Veiga, entram em uma relação conflituosa com os sujeitos:

Nos contos veigueanos, sujeitos e objetos se relacionam em uma confluência capaz de formar um todo. No entanto, há momentos em que essa relação é rompida, dada a falta de controle da personagem e sua impotência diante das relações humanas que vão se mostrando cada vez mais acirradas e que exigem da personagem uma tomada de posição. É a partir dessa conjectura que os objetos parecem se tornarem autônomos e, em muitos momentos, submetem o sujeito à reificação. A alternativa encontrada pelo escritor frente à opressão extrema, ao acirramento das relações humanas, é, muitas vezes, a perspectiva do insólito, onde a verossimilhança existe no próprio universo narrado e onde a vida cotidiana faz-se ainda mais presente. (CARVALHO, 2015, p.19)

O avanço das forças produtivas redimensiona relações humanas e resulta não apenas em avanços, mas em recuos assombrosos. Mas ainda que a modernização em “A máquina extraviada” cause prejuízos aos munícipes, eles a recebem com enorme euforia. A modernização massacra, mas também atrai. O fator mais obscuro do conto é justamente o tom eufórico dos moradores da cidade apesar de a máquina ter mastigado a perna de um homem. A modernidade é tomada por essas populações conforme suas próprias demandas, seus medos, seus preconceitos, suas expectativas. Os munícipes das comunidades criadas por Veiga, como em “A estranha máquina extraviada”, elaboram a modernidade não como processo material, mas como entidade misteriosa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante o percurso da pesquisa nos deparamos com uma difícil questão já que optamos por trabalhar com categorias heterogêneas: literatura, história e sociedade. Quais são as formas por meio das quais o processo social se relaciona com a ficção? Dessa pergunta advém outra, um pouco mais difícil e que poderíamos responder em uma pesquisa futura: porque algumas obras que lidam com processos sociais ficam datadas, envelhecidas, e outras não?

Há uma palestra de Alejo Carpentier, autor que citamos no início desta dissertação, que discute a difícil questão sobre as relações entre literatura e sociedade. Em “Problemática do atual romance latino-americano”, Carpentier relata uma prática que se tornou corriqueira na segunda metade do século XX: a criação de romances sobre greves que não existiram, guerras que não aconteceram. A denúncia das grandes questões do século seria mais proveitosamente realizada, defende Carpentier, pelo livro de um economista com números e fotos. Mas o autor ressalva que “conteúdo social pode o romance ter, evidentemente, mas a partir do momento em que haja um *contexto épico* verdadeiro. A partir do momento em que o acontecimento *tenha sido*. (CARPENTIER, 1969, p.28, grifos do autor). Para o autor cubano, que testemunhou o desenvolvimento econômico e tecnológico da União Soviética nos anos 1960, um dos contextos épicos mais atraentes de seu tempo era a ciência, sobretudo a espacial. As fotos e relatos trazidos pelos cosmonautas serviriam de material tão rico para os romancistas como as navegações dos séculos XV a XVII. Mas em muitas regiões da América Latina, marcada pela herança colonial, as contradições entre o desenvolvimento tecnológico do século XX e os atrasos sociais também são um terreno fértil para a literatura.

Veiga observou, como jornalista (de *O Globo* e *Tribuna da Imprensa*, no Rio de Janeiro, e como correspondente e tradutor da *BBC*, em Londres), a construção de rodovias em ermos e vilas do interior, que se transformaram em zonas semi-urbanas marcadas pela pobreza. Veiga testemunhou a instalação de indústrias automobilísticas estrangeiras no país. As obras faraônicas construídas durante o governo JK e, posteriormente, pela Ditadura civil-militar no Brasil, chegavam fisicamente aos interiores, mas falhavam em alterar o quadro social de desigualdade e subdesenvolvimento; ou, dito de outro modo, repunham a desigualdade e o subdesenvolvimento como momentos constituintes do

“progresso”. O projeto de modernização do Brasil é incompleto, inconcluso e é um projeto de elite. Veiga compreendeu o “contexto épico” de seu tempo, para usar as palavras de Carpentier, e expressou-o de modo esteticamente consistente e crítico, fugindo dos riscos de simplesmente estetizar as contradições.

A hipótese defendida nesta pesquisa foi a de que as narrativas selecionadas propõem uma leitura crítica de aspectos da modernização contraditória do Brasil que se expressa em recursos formais consequentes. Como discutimos em “A usina atrás do morro”, a instalação da usina produz consequências que são lidas pelo narrador como eventos insólitos. O narrador jovem amplia a dimensão de eventos como o aparecimento das motocicletas, dos espíões, do fogo que brota pelo chão. A perspectiva do narrador, melancólico em decorrência das mudanças que afetam sua comunidade e sua vida familiar (a perda do pai), é bastante evidente.

Em *A hora dos ruminantes*, a modernização é lida pelos munícipes a partir de elementos familiares, pertencentes à vida rural, como os cachorros e bois que invadem a cidade. O romance tem prisma alegórico: tal como a modernização do país, que avança devastando vilas e povoados inteiros; cachorros e bois tomam conta de Manarairema, indiferentes, e criam um ambiente de opressão e sufocamento. O romance também constrói um quadro social das sociedades do sertão brasileiro do século XX: o laconismo e a agressividade dos diálogos evidenciam como a sociabilidade no campo é marcada pela rixa, pela violência entre os homens livres e pobres.

Por fim, no conto “A máquina extraviada”, o tom eufórico do narrador em relação à recém-chegada máquina produz um claro descompasso frente ao desconhecimento da função e utilidade do objeto. Na verdade, o objeto é ressignificado pela população local: de um simples produtor de mercadoria a uma entidade digna de devoção. A modernidade é elaborada pelos personagens dessas três histórias não como processo material, mas como entidade indiferente e misteriosa.

O fator social, a perspectiva das populações dos interiores do país quanto ao processo de modernização, torna-se parte da economia interna das narrativas selecionadas. Forma social e forma literária convergem. Uma das respostas para a relação entre literatura e sociedade que emergiram da pesquisa estaria formulada na seguinte tese: o insólito está vinculado à representação de aspectos da modernidade, seja no que se refere ao modo como personagens e narradores interpretam os elementos relacionados às

mudanças e ao “progresso”, seja no fundo alegórico que subjaz às narrativas. É fato que o insólito, na obra do autor, tem aproximações específicas com aspectos da vida humana como a morte ou o desejo. Contudo, é frequente também na ficção veiguiana, como procuramos discutir a associação do insólito a processos sociais concretos.

Tendo em vista que Veiga sintetiza experiências históricas brasileiras com recursos formais consequentes, não haveria razão para defender que o autor não tenha se debruçado sobre questões regionais. Uma das linhas de defesa desta pesquisa é que o elemento regional não precisa ser lido apenas como a natureza ou os costumes locais, ou seja, não deve ser lido por meio do exotismo e do pitoresco. A representação literária da forma como as populações conceberam a modernidade define um regionalismo em nada bairrista, ao contrário: atento e crítico, expressa contradições do processo social brasileiro em meados do século XX. Os choques e combinações de formas de trabalho e de sociabilidade arcaicas e modernas, urbanas e rurais são parte da história dos povoados criados literariamente por Veiga.

Antonio Candido (1989) defende que há movimentos de modificação do regionalismo brasileiro: do exotismo à crítica social, da euforia nacionalista à consciência dilacerada do subdesenvolvimento. Lígia Chiappini (1995), alguns anos depois, afirma que a estória do regionalismo no Brasil tem algo a nos ensinar:

Uma das conclusões que se pode tirar dessa história do regionalismo brasileiro é que a transição difícil nos reajustes sucessivos da nossa economia aos avanços do capitalismo mundial se trama de modo específico e a literatura tende a recontar o processo ora como decadência ora como ascensão, ora com pessimismo, ora com otimismo, dependendo de que lado está: da modernização ou da ruína (CHIAPPINI, 1995, p.155).

Nas narrativas selecionadas, as perspectivas dos narradores oscilam quanto à modernização: ora são pessimistas, ora otimistas. Somente o narrador de “A máquina extraviada” tem uma visão exclusivamente positiva quanto à entrada de elementos estrangeiros em sua comunidade. Contudo, nas três estórias o insólito é mediação, é a forma pela qual os narradores – e personagens – observam as transformações em seus mundos. Rodovias faraônicas passam por cima de casas e vilas e não levam as populações

locais a lugar algum. Surgindo do nada, como “forças sobrenaturais”, usinas e companhias alteram rapidamente as formas de trabalho locais, uniformizando os trabalhadores e tornando-os executores de tarefas mecânicas e especializadas. Máquinas que não têm função alguma, mas que brilham na praça de uma pequena cidade pacata, adquirem aspecto de divindade. De certo modo, parece possível afirmar que o insólito seja, de certa forma, uma mediação mais consequente para representar a modernização do país do que a representação realista padrão. Há tantas contradições no processo social que é mais coerente representá-lo como mundo encantado ou inferno trágico do que como uma realidade concreta e material.

Aliás, vale lembrar a atualidade da obra de Veiga: depois da esperança de liberdade dos republicanos, da esperança de modernidade dos intelectuais do século XX, da esperança de democracia pós-regime militar, o projeto inconcluso de um país degradingola para o desrespeito à população para garantir a manutenção incólume das elites. Nesse cenário, as políticas de proteção dos grupos econômicos soam como salvação do país, e mergulhamos em um mundo infernal, onde superstições, preconceitos e mistificações de figuras políticas encontram terreno fértil para voltar a se desenvolver. Do outro lado, a realidade histórica concreta – os direitos civis, a democracia, o registro da história–, tudo parece insólito, parece frágil, parece esfarelar-se frente a uma elite política que busca justificar seus atos de violência. Uma leitura crítica da conjuntura brasileira atual demonstra que há ainda máquinas e usinas e obras faraônicas arrebatando municípios que não fazem ideia de sua prisão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodore W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- ALMEIDA, Lúcio Flávio Rodrigues de. *A ilusão de desenvolvimento: nacionalismo e dominação burguesa nos anos JK*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2006.
- ARANTES, Paulo Eduardo *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- BASTOS, Hermenegildo. A obra literária como leitura/interpretação do mundo. In: *Teoria e prática da crítica literária dialética*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011, páginas 9 - 22.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política – Obras Escolhidas I*. Trad. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *A modernidade e os modernos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.
- BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003.
- _____. *História concisa da literatura brasileira*. 2.ed. São Paulo: Cultrix, 1980
- _____. *O conto brasileiro contemporâneo*. 16 ed. São Paulo: Cultrix, 2015.
- CAMARANI, Ana Luiza Silva. *A literatura fantástica: caminhos teóricos*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.
- CAMPEDELI, Samira Youssef. *José J. Veiga: Literatura comentada*. São Paulo: Abril educação, 1982.
- CAMUS, Albert. O mito de Sísifo. In: _____. *Ensaio sobre o absurdo*. P. 85-88. Acessado em 10 julho 2019. <http://bibliotecadigital.puc-campinas.edu.br/services/e-books/Albert%20Camus-2.pdf>
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993. (2 vols.)
- _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ed. Ática, 1989.
- _____. *Literatura e Sociedade*. 8ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- _____. Dialética da malandragem. In: _____. *O discurso e a cidade*. 3.ed. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. (p.17-46).
- CARONE, Modesto. Posfácio. In: KAFKA, Franz. *O veredito; Na colônia penal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998
- CARPENTIER, Alejo. *Literatura e consciência política na América Latina*. Manuel Palmeirim (trad.) São Paulo: Editora Global, 1969.

- CARVALHO, Leonice de Andrade. *Objetos e turbulência: uma análise da contística veiguina*. Tese (doutorado em Teoria literária e literatura) - Universidade de Brasília, Brasília, 2015.
- CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. Tradução de Mariana Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CHIAPPINI, L. *Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 15, 1995, p. 53 – 159
- DANTAS, Gregório F. *O insólito na ficção de José J. Veiga*. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária na Área de Literatura Brasileira) – Instituto dos Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas (SP), 2002.
- FAORO, Raimundo. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. 4ed. Porto Alegre, Globo, 1977. (vol. 2)
- FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna. A instauração do fantástico em “Os cavalinhos de Platiplanto”, de José J. Veiga. *O eixo e a roda*. UFMG, n.2, jan. 1984.
- FLORES, Wilson. *A literatura e os impasses da modernização no Brasil*. 2014. (Projeto de Pesquisa). – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás.
- FRANCO, Maria Sylvania de Carvalho. *Homem livres na ordem escravocrata*. 4ed. São Paulo: UNESP, 1997.
- FURTADO, Celso. O Brasil do século XX: entrevista com Celso Furtado. In: *Estatísticas do Século XX*. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística: Rio de Janeiro, 2006.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed 34, 2006.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. 27.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- LUCAS, Fábio. *O caráter social da ficção brasileira*. São Paulo: Ática, 1985.
- LUCAS, Fábio. *Razão e emoção literária*. São Paulo: Duas Cidades, 1982.
- PRADO, Antonio Arnoni. Prefácio de *A hora dos ruminantes*. In: VEIGA, J. J. *A hora dos ruminantes*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- PRADO, Priscila Finger. O absurdo no limiar do cotidiano: Melhores Contos de José J. Veiga. *Nau Literária*, v.05, n.1, jan/jul, 2009. Disponível em <<https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/7899/5788>>
- PRADO JUNIOR, Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- ROSENFELD, Anatol. *Reflexões sobre o romance moderno*. In: *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- SANTIAGO, Silviano. *Prefácio: a realização do desejo*. In: VEIGA, José J. Veiga. *Os cavalinhos de Platiplanto: contos*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- SANTOS, Nedilson Cesar Rodrigues de. *Adequação e impasses de uma narrativa: uma leitura de A hora dos ruminantes, de José J. Veiga*. Dissertação (Mestrado em Letras) –

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SARTRE, Jean-Paul. Aminadab ou o fantástico considerado como linguagem. In: *Situações I: críticas literárias*. Cosacnaify: São Paulo, 2005.

SCHWARZ, Roberto. A poesia envenenada de Dom Casmurro. In: *Novos Estudos*, nº 29 – março de 1991. (p. 85-97)

_____. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

_____. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1997b. 12

SOUZA, Agostinho Potenciano. *Um olhar crítico sobre o nosso tempo: uma leitura da obra de José J. Veiga*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, Campinas, 1989.

TELES, Gilberto Mendonça. *O conto brasileiro em Goiás*. Goiânia: UCG, 2007.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. 2ª ed. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

TURCHI, Maria Zaíra. *As fronteiras do conto de José J. Veiga*. Ciências & Letras: Porto Alegre, n. 34, p. 93-104, jul/dez, 2003.

_____. *As variações do insólito em José J. Veiga*. Organon (UFRGS), v. 38/39, p. 147-158, 2005.

VEDDA, Miguel; INFRANCA, Antonio (orgs.). *La alienación: historia y actualidad*. Buenos Aires: Herramienta, 2012.

VEIGA, José J. *A estranha máquina extraviada*. 15ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

_____. *A hora dos ruminantes*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. *Os Cavalinhos de Platiplanto: contos*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade na história e na literatura*. BRITO, Paulo Henriques (trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 1989.