

O INSÓLITO NA FICÇÃO DE JOSÉ J. VEIGA *

Gregório Foganholi DANTAS

RESUMO *O presente trabalho nasceu da reflexão sobre a ficção de José J. Veiga (1915-1999) e sua suposta “filiação” à chamada literatura fantástica e ao realismo maravilhoso latino-americano. Esta relação não se mostrou óbvia, como a bibliografia crítica — em que há poucos estudos longos e aprofundados — fazia crer. Analisando as constantes temáticas e estilísticas da ficção de J. J. Veiga, chegamos à descrição do que optamos chamar de insólito, mais adequado ao autor goiano, em detrimento ao já desgastado fantástico. Pretendemos, afinal, demonstrar que a ficção de J. J. Veiga dialoga com o fantástico e com o realismo maravilhoso sem contudo de sujeitar estritamente a nenhum deles. Para tanto, tornou-se necessário desenvolver questões pertinentes e comuns à fortuna crítica de Veiga, como sua predileção por personagens infantis, a possível interpretação de suas obras como alegoria política e a função do foco narrativo enquanto principal recurso para a construção do insólito.*

ABSTRACT *The present study started from the reflections about the work of José J. Veiga (1915-1999) and on its presumed “affiliation” to the fantastic literature and to the latin american magic realism. Contradicting his critical bibliography, this relationship is not obvious —and there are only a few detailed studies about it. In examining Veiga’s fiction we describe what we labelled as insólito (unusual), a more appropriate and applicable term to the brazilian author, rather than “fantastic”. Our purpose is to demonstrate that his work establishes dialogues with the fantastic and with the magic realism, without, though, being strictly subordinated to any of them. Thus, it had become necessary to proceed to the analysis of some of the relevant aspects found in Veiga’s critical fortune, such as his predilection for childish characters, the interpretation of his work as political allegory and the use of the “standpoint” to the construction of the insólito (unusual).*

* Texto resultante da Dissertação de Mestrado, apresentada ao Curso de Teoria e História Literária, do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), no dia 07 de junho de 2002, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Vilma Sant’Anna Arêas.

Não seria perigoso mexer com aquelas coisas, mostrar que o mundo que conhecemos desde pequenos não passa de ilusão, ou não é o único? Sendo assim, qual é o mundo real? Será um mundo em que pedras e sapos voam, areia molha, fogo pode ser cortado e guardado no bolso? E será que pra um mundo assim este nosso é que é absurdo?

Então o que não é absurdo?

(José J. Veiga, Sombras de reis barbudos).

1.

Em panoramas da ficção brasileira da última metade deste século, José J. Veiga figura geralmente na corrente absurda ou fantástica, da qual fariam parte nomes como Murilo Rubião, Ignácio de Loyola Brandão, Samuel Rawett, Moacyr Scliar, entre vários outros. Tal definição diz pouco, visto tratarem-se de obras tão diversas quanto pode ser diverso o conceito de fantástico na literatura. O fato é que José J. Veiga criou, em seus 40 anos de carreira, um universo ficcional singular e autônomo, que dialoga com diferentes manifestações do fantástico na literatura, sem contudo se limitar a elas.

Em sua ficção, a realidade narrativa é construída sob um padrão coerente de livro a livro: são recorrentes alguns temas, situações, recursos estilísticos, símbolos, personagens, reconhecíveis ao leitor que acompanha sua obra, o que não significa que se trate de um universo unívoco porque repetitivo; pelo contrário, variações sobre o mesmo tema, correlações possíveis entre os textos e suas diferenças criam mais problemas interpretativos do que soluções. Assim, classificações como “ficção de denúncia”, “realista mágica”, “fantástica”, ou mesmo “regionalista”, recorrentes a sua obra, embora possuam todas seu grau de aplicabilidade, podem causar imprecisões quando compreendidas isoladamente, por esconderem a polivalência interpretativa deste autor.

Na obra de José J. Veiga, o fantástico não é o centro da narrativa, mas um recurso para reforçar uma alegoria, motivo pelo qual parte da crítica resiste ao termo “fantástico” ao se referir a sua ficção. Samira Campedelli afirma que as narrativas de Veiga não são fantásticas, pois nelas o fantástico seria um recurso (“o exagero da verdade”) para o realismo emergir. Portanto, suas obras são “alegorias e desta forma são sinais de alerta para as possibilidades realistas que encerram”.¹

Em entrevista, Veiga, ao responder o que achava sobre ser considerado um escritor fantástico, afirmou que se propunha apenas a escrever “uma literatura indagativa, que se perguntasse sobre o mundo, as pessoas, as crises, discutisse o

¹ CAMPEDELI, Samira Y. & AMÂNCIO, Moacir. *J. J. Veiga*. São Paulo: Abril Educação, 1982 (Coleção Literatura Comentada).

sentido da vida e do mundo e sobretudo dessa parte dele que nos coube habitar. Seria uma viagem a uma terra ignota”.² Afirma ainda que não se considera fantástico ao estilo europeu, mas que provavelmente o é segundo o ponto de vista da Europa. Isso porque “o lado que nos coube habitar, visto da perspectiva européia, parece mesmo fantástico (...) E para eles esse nosso lado do mundo é uma surpresa porque eles já se esqueceram o que se passou por lá em outras épocas. Aqui temos leprosos e leprosários, lá eles só existem nas histórias do passado (...) Por isso eles nos olham e pensam que vivemos em um mundo fantástico”.³

Destas afirmações, coerentes com outros depoimentos concedidos pelo autor durante toda sua carreira, podem ser extraídas duas considerações fundamentais para suas concepções de realidade e de fantástico. Primeiro, uma diferenciação clara entre “o lado do mundo em que nos coube habitar” e o outro lado (expressão recorrente em sua ficção), o lado do europeu, civilizado, onde acontecimentos, fenômenos, comuns do lado de cá, não são mais do que lembranças do passado. O que aqui é realidade, lá é fantástico. Esta noção de que os conceitos de realidade e de fantástico são relativos, pois dependem do lugar (não apenas físico) de que são apreendidos, é transposta integralmente à sua ficção. Os valores e a visão de mundo são relativos e, portanto, diferentes entre os personagens, adultos e crianças, nativos e estrangeiros, poderosos e oprimidos. Relativismo, este, manifesto no foco narrativo: grande parte de sua obra é narrada em 1ª pessoa e, mesmo quando em 3ª, o leitor sempre assume o ponto de vista de um personagem (no máximo de um pequeno grupo), o que constrói uma situação de estranhamento, pela percepção parcial ou relativa dos acontecimentos, mesmo que comuns ou banais, porque julgados pelos valores das personagens.

Portanto, mesmo em uma narrativa aparentemente impessoal como *A hora dos ruminantes*, é através dos habitantes de Manarairema que penetramos nos acontecimentos. Quando um personagem deste romance se refere “ao outro lado”, o leitor compactua com este ponto de vista, e compartilha de sua falta de visão. E não apenas o olhar é compartilhado, mas o modo de assimilar os fatos e o falar, já que mesmo o narrador em 3ª pessoa, embora demonstre relativa autonomia ao tecer comentários, é contagiado pela fala dos personagens, através principalmente do discurso indireto livre. A linguagem é clara, direta, e a reflexão sobre os acontecimentos é calcada na sabedoria popular, daí a variada gama de ditados presentes em todos os textos. Não há, portanto, reflexões exteriores à realidade narrativa, porque ao leitor não é dado o privilégio de percebê-la em relação aos personagens, o que o torna cúmplice deles.

Como segunda consideração, ligada à primeira, há a intenção de retratar a realidade deste lado, de criar uma prosa que a questione, o que revela um compromisso do escritor com seu mundo (sentimento comum à produção latino-

² Entrevista concedida a José Castelo e publicada em *O Estado de São Paulo*, em 4/10/97.

³ *idem, ibidem*.

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.

A realidade narrativa de José J. Veiga é construída na contraposição entre dois universos, o cotidiano e o insólito, opostos entre si, entre os quais suas personagens podem ou não circular, que podem ou não se manifestar no tempo narrativo, mas cuja existência e questionamento são a base do conflito narrativo. Este choque em grande parte é representado na ocorrência do fantástico na realidade cotidiana, mas não necessariamente, visto que mesmo nos textos realistas ele se mantém. Mesmo ao me referir os últimos, optamos por manter o termo *insólito*: ele não carrega apenas a significação de sobrenatural, fantástico, mas também do que seja não comum, simplesmente. Por exemplo, a morte de um próximo vivida por alguns de seus personagens infantis: mesmo sendo ela o que de mais comum possa acontecer em nosso mundo, ela não o é para tais personagens, que a encaram pela primeira vez. É a relatividade de valores: para eles a morte é insólita, não comum em seu universo infantil.

O elemento insólito, mesmo contraposto ao cotidiano, não deixa de ser, ele próprio, parte da realidade. São elementos indissociáveis e constitutivos da realidade narrativa. O insólito pode estar representado espacial e fisicamente ou apenas no plano da consciência (como a nostalgia) e da imaginação. Exemplificando com três contos de *Cavalinhos de Platiplanto*: no conto título, um garoto foge, em sonho, para um universo paralelo onde o desejo de possuir um cavalo, irrealizável neste mundo, torna-se realidade. Aqui, o insólito representa a fuga (onírica) da realidade cotidiana do personagem, criando uma outra cuja extensão é a realidade insólita, e a qual pode sempre recorrer. Em “A usina de trás do morro”, uma cidadezinha se vê invadida por forasteiros que alteram a rotina de vida da população ao extremo, provocando situações fantásticas. Nesse caso, há a invasão física do insólito sobre a realidade cotidiana das personagens. Já em “Roupa no coradouro”, não há sonho, nem fantástico: é a morte da mãe que, insólita para a criança, irrompe em seu cotidiano. Em todos os casos, uma nova realidade (absurda) se forma depois de contrapostos 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. A linha que os separa não é claramente demarcável, há uma continuidade entre as duas esferas que só seria notado a uma relativa distância, da qual o leitor-cúmplice não dispõe. Esta situação é metaforicamente explicada pelo narrador de *Torvelinho Dia e Noite*:

Em um dia de sol você olha de longe uma paisagem e vê onde passa a linha que separa a luz da sombra. (...) Agora experimente ajoelhar no chão e determinar com uma régua o traçado da linha. Você vai deslizando

a régua para um lado, não acha, e quando vê está na sombra. Desliza a régua para o outro lado e quando vê está no sol.⁴

2.

Não se trata, portanto, do mesmo antagonismo que constituiu a narrativa fantástica do século XIX, em que eventos sobrenaturais irrompem na realidade racional estabelecendo uma dicotomia clara e contrastante: o bem racional e o mal sobrenatural. O questionamento na obra de Veiga não corresponde à hesitação do fantástico clássico (a que se refere Todorov em *Introdução à literatura fantástica*), no qual a prova de um universo elimina o outro, mas na percepção da realidade absurda porque irremediavelmente dual, e a descoberta dessa dualidade pode ser valorizada ou lamentada pela confirmação de que são inseparáveis.

Já a narrativa insólita do século XX (de que Kafka é a referência maior) não apenas contrapõe dois planos opostos, mas cria um único plano, uma nova realidade, autônoma. Conforme observa Lenira Marques Covizzi, ela não mais se propõe apenas a representar a realidade e a seus conflitos, mas “se quer, também ela, realidade, reivindicando sua própria”.⁵ Não há dúvida de que o insólito irrompa no real; ele já o fez, pois é parte integrante da realidade, o que focaliza as dúvidas sobre a adaptação a ele. Na América Latina, esta é a base do realismo maravilhoso hispano-americano, no qual, segundo Irleamar Chiampi, “o insólito, em ótica racional, deixa de ser o ‘outro lado’, o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é (está) (n)a realidade (...) O efeito de encantamento do leitor é provocado pela percepção da contiguidade entre as esferas do real e do irreal — pela revelação de uma causalidade onipresente, por mais velada e difusa que esteja”.⁶

Sem filiar diretamente José J. Veiga à tradição latino-americana, podemos levantar algumas semelhanças que suscitem considerações mais aprofundadas. O discurso de Veiga sobre a representação da realidade se aproxima da premissa do realismo maravilhoso latino americano segundo o cubano Alejo Carpentier, para quem o fantástico da ficção americana nasce da representação direta da realidade, ela própria maravilhosa. Em seu prefácio a *O reino deste mundo*, Carpentier afirma que, se para os europeus o fantástico é obtido através do respeito às regras (em uma crítica direta aos surrealistas), para o americano ele está, dinâmica, ao seu redor. “O que é a História da América senão toda uma crônica da Realidade Maravilhosa?”⁷ ele conclui. Ainda segundo Carpentier, a obra literária deve partir “da verdade

⁴ VEIGA, José J. *Torvelinho dia e noite*. São Paulo: DIFEL, 1985.

⁵ COVIZZI, Lenira M. *Introdução a O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.

⁶ CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980 (grifo da autora).

⁷ CARPENTIER, Alejo. *O reino deste mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

profunda que é a do próprio escritor, nascido, amamentado, criado, educado no âmbito próprio, mas lúcido unicamente sob a condição de desentranhar os móveis da práxis circundante. Práxis que, neste caso, se identifica com os 'contextos' de Sartre".⁸

Nesse sentido, a revelação da realidade americana carrega inevitavelmente o sentimento de denúncia social. E se a realidade ficcional de Veiga é uma alegoria deste "lado do mundo que nos coube habitar", não deixa de ser procedente a leitura de que alguns de seus livros sejam uma denúncia ao regime militar da década de 60. Embora não seja um escritor essencialmente político, no sentido de produzir arte engajada, Veiga afirma que o ambiente em que escreve determina o teor de seus textos, o que se comprova no fato do chamado "ciclo sombrio" de sua obra, composto pelos primeiros sete livros, ter sido produzido, com exceção de *Cavalinhos...*, durante o regime militar instaurado em 1964.

Mas a obra de Veiga é maior que sua denúncia social. Sua meta é a "causalidade onipresente" a que Chiampi se refere, a representação de um universo onde as relações causa/efeito não são lógicas ou unívocas aos personagens porque regidas por forças superiores a eles, o que gera a situação absurda; a revelação desta "terra ignota" propõe uma reflexão sobre a condição absurda do homem em seu mundo. E se toda percepção da realidade é relativa, é necessário ao personagem veigueano um retorno a si mesmo para a compreensão do que lhe é exterior. A ele só é concedido o desvendamento do real se questionar sua posição, de modo que o conflito narrativo ganha contornos metafísicos.

A condição de leitor-cúmplice transforma um ponto de vista parcial na única realidade apreensível pelo leitor. Não é jamais dito que o protagonista de "O trono do morro" ficou louco, apenas que tornou-se rei, assim como não é explicado se o protagonista de "Espingarda do rei da Síria" está sonhando ou tendo visões. Este julgamento não será realizado no texto, ele é exterior à narrativa, de modo que esta passa a ser a materialização da realidade reordenada, onde o insólito é uma extensão do cotidiano, sob o ponto de vista de quem o vive e, portanto, é incapaz de estabelecer limites, e assim ela alcança sua reivindicada condição de nova realidade, absurda.

E o absurdo não gera apenas a angústia existencialista de impotência frente aos determinantes da realidade, sentimento dominante no "ciclo sombrio", como também revela momentos de sensível lirismo nas mais simples reflexões ou desejos. No universo ficcional de José J. Veiga, tanto pode instaurar-se um julgamento kafkiano em que ao acusado não resta defesa por estar subjugado por forças que lhe são superiores ("Era só brincadeira"), como um momento de trivial amor adolescente é carregado de sensível lirismo, sempre alheio aos determinantes

⁸ CARPENTIER, Alejo. "Problemática do atual romance latino americano" in *A literatura do maravilhoso*. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, Edições Vértice, 1987.

opressores, porque pertencentes à outra esfera, natural, não contagiada, a condição primeira do homem.

Daí a representação do lirismo na infância, em personagens infantis localizados na fronteira entre os universos cotidiano e insólito. A relatividade de valores é clara nesta relação: para o adulto racionalista, a infância é fantástica, assim como o universo adulto é negativamente insólito para a criança, que procura refúgios como “A ilha dos gatos pingados” ou Platiplanto, nos quais pode exercer o poder de uma nova ordenação da realidade. Se a apreensão do absurdo gera o amadurecimento, o personagem infantil é privilegiado por estar entre suas próprias referências infantis e o universo adulto, de modo que para ele é inevitável o desvendamento da dualidade do real, sobre a qual deve refletir, como explica o menino narrador de “A invernada do sossego”: “Estávamos crescendo, era preciso aprender”.⁹ Assim, a criança torna-se a mediadora entre o cotidiano e o insólito, como a primeira a contatar o outro lado (*Torvelinho dia e noite*) ou a responsável por conduzir os adultos a ele (“Fronteira”, *O relógio Belisário*). Isto porque, nas palavras do próprio Veiga, o menino “é o ser mais indicado para descobrir coisas novas, porque o adulto já está de tal forma deformado que vê pouco. O menino se liberta das deformações”.¹⁰

A idealização da infância estende-se ao espaço narrativo. Se o autor tem uma preferência especial pelos personagens infantis, também o tem pelo campo e pela cidade pequena, ambientes idealizados pela sua proximidade da natureza em contraposição à opressiva modernidade. São a “paisagem afetiva”¹¹ do universo veigueano, representantes de uma simplicidade de espírito inerente ao homem e de cuja preservação depende sua identidade, presente na ingenuidade do homem do campo, se contraposto aos habitantes de sociedades mais complexas onde as relações de poder são invariavelmente opressoras (Vasabarros, a Tribo, a Cia de Melhoramentos), e na infância, se comparada ao adulto fatalmente “deformado”.

O campo e a infância figuram como locais que preservam a essência do homem, propícios ao questionamento. O conto “Diálogo de relativa grandeza” é exemplar neste sentido. Observando atentamente a natureza a sua volta, o menino Doril questiona qual seria a verdadeira dimensão das coisas, pondo em questão seu próprio tamanho se comparado ao dos animais. Sua conclusão é de que a dimensão das coisas é relativa, de modo que assim como sua irmã mede seis palmos e meio,

⁹ VEIGA, José J. “A invernada do sossego”, in *Cavalinhos de Platiplanto*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

¹⁰ Palestra aos alunos do Curso de Letras das Faculdades Integradas de Uberaba, em 19 de outubro de 1984, apud RESENDE, Vânia Maria, “Fantástico e maravilhoso na obra de José J. Veiga”, in *O menino na literatura brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

¹¹ Tomo este termo emprestado de Jacqueline Held, *O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica*. São Paulo: Summus, 1980. A autora delimita três espaços da ocorrência do fantástico: o país inventado, o país real e a paisagem afetiva, que é “quase sempre o lugar de infância mítico, idealizado”.

“gafanhoto mede seis palmos e meio também — mas de gafanhoto”, e “se tem bichos que a gente não vê”, será que “também somos invisíveis para outros bichos muito grandes, tão grandes que nossos olhos não abarcam?”.¹² O título carrega uma ambiguidade, pois tanto refere-se a um diálogo de importância relativa, por se tratar de uma discussão infantil, e portanto supostamente ingênua, quanto ao relativo tamanho (grandeza) das coisas. Neste caso, o insólito irrompe sobre o cotidiano na forma da reflexão, cujo resultado é apreensão de uma realidade absurda porque destituída de referenciais fixos.

Da ingenuidade de personagens simplórios ou inocentes, Veiga retira as questões mais pertinentes de sua obra: a relatividade do real e a consciência desta percepção relativa, que é a percepção da própria condição do homem. E a construção da realidade absurda, diversamente exposta em sua obra, respeita constantes temáticas cujas diferenças estão na representação dos universos conflitantes que a constituem, em outras palavras, da dualidade cotidiano vs. insólito, e na recorrência de uma simbologia comum na construção alegórica. A “teia de referências” internas no conjunto de sua obra pode ser apreendida em três níveis superpostos: os temas, o conflito cotidiano vs. insólito e os símbolos alegóricos.

O tema mais recorrente é sem dúvida o cerceamento da liberdade, sempre retomado e retrabalhado. O conto “A usina atrás do morro” e os romances *A hora dos ruminantes* e *Sombras de reis barbudos* são praticamente versões da mesma história, o que indica um trabalho de aprimoramento na representação de uma mesma situação, a da opressão de um povo por elementos alheios a seu mundo, representativos de uma modernidade avassaladora; aqui a invasão do insólito é negativa. O tema da opressão aproxima-os de Vasabarro e da Tribo, em que as relações de poder são igualmente violentas e absurdas, mas de um ponto de vista inverso, localizado dentro do insólito. A opressão reaparece em alguns contos da infância, em que o cotidiano adulto e opressor força a fuga para o insólito positivo. Nestas comparações, que podem estender-se por toda a obra, nota-se como um mesmo tema pode manifestar-se diferentemente, de acordo com a representação da dualidade do real, representação sujeita à relatividade do foco narrativo, porque o julgamento de valor parte da percepção do personagem focalizado (narrador ou não). Assim, o insólito não é, *a priori*, positivo ou negativo, estes valores são determinados pela situação e pelas personagens.

Há vários exemplos de repetição de histórias e símbolos. “Viagem de dez léguas” é claramente continuação de “Roupa no coradouro”; a história do cavalo de estimação morto em “A invernoada do sossego” se repete, com detalhes, em “A estrada do amanhece”; símbolos como a ponte e o morro aparecem em quase todos os textos, representando no mais das vezes a passagem entre o cotidiano e o insólito;

¹² VEIGA, José J. “Diálogo de relativa grandeza” in *A máquina extraviada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

a invasão da modernidade sobre o ambiente interiorano, já presente em “A usina atrás do morro” e seus sucessores, repete-se em “O galo impertinente” e “A máquina extraviada”, embora sob diferentes pontos de vista, assim como em um tom mais otimista em *Torvelinho dia e noite*; a redescoberta do passado enquanto processo de desvendamento da realidade em *Os pecados da tribo*, “Reversão” e “Quando a terra era redonda”, é similar à postura do narrador adulto saudosista, presente em “De jogos e festas” e “Entre irmãos”; nos livros mais recentes há a fixação por objetos que determinam o comportamento insólito dos personagens, como o livro de *O risonho cavalo do príncipe*, o relógio de *O relógio Belisário*, e vários outros em *Objetos turbulentos*.

Estas auto-referências que permeiam toda o conjunto da obra, longe de serem casuais, revelam um trabalho de aprimoramento incessante na repetição, seja de personagens (tipos), seja de situações ou ambientes, que constroem um universo coeso porque fundamentado na mesma premissa da dualidade e relatividade do real, e ao mesmo tempo rico em suas variadas manifestações, já que as partes envolvidas na dualidade, o cotidiano e o insólito, são a representação de variados conflitos: ingenuidade vs. reflexão, liberdade vs. opressão, criança vs. adulto, campo vs. modernidade.

3.

Em resumo, foram dois os objetivos que nortearam a estrutura de nossa dissertação: propor um diálogo entre a ficção veiguiana e a literatura fantástica, para isso descrevendo as constantes temáticas e estilísticas de sua obra.

O primeiro obstáculo foi um levantamento de uma bibliografia crítica sobre a literatura fantástica. Contemporaneamente, o fantástico é compreendido em sentido muito amplo. São consideradas fantásticas quaisquer narrativas que rompam com a mimese realista, como ocorre em J. J. Veiga, que se utiliza muitas vezes (embora não só) de representações irrealis, enredos que abordam o sobrenatural e o absurdo. O modo como a quebra da mimese se configura na ficção veiguiana possibilita aproximações com o fantástico tradicional, com Kafka, com o realismo mágico ou maravilhoso. Nossa hipótese de trabalho é que sua obra dialoga com as diferentes acepções do gênero desde seu surgimento, assimilando procedimentos narrativos tanto do fantástico tradicional do XIX quanto do realismo maravilhoso hispano-americano de meados do XX.

Para desenvolver esta reflexão, foram necessários alguns passos preliminares. Partimos do pressuposto de que há uma contigüidade de temas e recursos estilísticos entre o fantástico tradicional, o chamado fantástico moderno e o realismo mágico/maravilhoso latino-americano, sendo que boa parte dos teóricos do fantástico aqui analisados endossam essa perspectiva: Jean Paul Sartre, Irene Bessièrre, Jaime Alazraki (que se utiliza do termo “neofantástico”), Remo Ceserani,

Mery Erdal Jordan, Pampa O. Aran, José Paulo Paes. Portanto, no primeiro capítulo deste trabalho, traçamos um panorama sobre a tradição fantástica que, mesmo limitado, deve iluminar algumas questões levantadas pela diversidade interpretativa da fortuna crítica de Veiga, e assim justificar nossos próprios procedimentos de análise. Em meio a tantas diferenças terminológicas, é preciso elucidar os termos que usaremos em nossa leitura.

No segundo capítulo, descrevemos como se realiza o insólito na obra de J. J. Veiga. Não podendo dar conta de uma análise aprofundada de todas as suas narrativas, optamos por dividi-las de acordo com a configuração do insólito, a fim de confrontá-las. Chegamos à divisão do conjunto de suas narrativas em dois grupos temáticos principais, a que chamamos “narrativas de infância” e “narrativas do totalitarismo”. Este procedimento, antes de limitar a interpretação do conjunto da obra a duas únicas chaves de leitura, pretendeu mostrar as diferentes formas que a *dicotomia cotidiano/insólito* assume, sugerindo ricas nuances interpretativas.

O terceiro e último capítulo traz um estudo mais detalhado do romance *Sombras de reis barbudos*, de 1972. Nesta narrativa encontram-se todas as variações do insólito presentes no conjunto de sua obra, o que faz dela um texto exemplar. A impossibilidade de se realizar, no presente trabalho, uma análise minuciosa dos doze livros de Veiga — 48 narrativas, entre contos, novelas e romances¹³ — justifica o estudo mais detalhado de um texto representativo. Se toda seleção tem algo de arbitrário, esperamos que esta se justifique, além de tudo, pela qualidade do texto analisado e sua relevância dentro da obra de Veiga e da ficção brasileira contemporânea. Para tanto, é preciso atentar para a função da construção do insólito em sua obra. De interpretações existencialistas a políticas, a leitura parabólica ou alegórica de J. J. Veiga — termos no mais das vezes usados como sinônimos — apontou para diversos caminhos, que tanto tentaram valorizá-lo quanto rebaixar seu valor literário. Destacamos, principalmente, a composição do narrador infantil como principal recurso para a construção do insólito.

O estudo da ficção de José J. Veiga, nos moldes da proposta aqui exposta, justifica-se não apenas na tentativa de compreensão minuciosa desta relevante obra de nossa literatura recente, como na sugestão de como configura-se o chamado “fantástico” em parte da ficção brasileira das últimas décadas.

BIBLIOGRAFIA

CAMPEDELI, Samira Y. & AMÂNCIO, Moacir. (1982). *J. J. Veiga*. São Paulo: Abril Educação, (Coleção Literatura Comentada).

¹³ Foram deixados de fora do *corpus* deste trabalho as narrativas infanto juvenis *Prof. Burrim e as quatro calamidades* (1978) e *Tajá e sua gente* (1986), o humorístico *Almanaque de Piunhy* (1988), bem como contos publicados apenas em antologias ou periódicos.

- CARPENTIER, Alejo. (1985). *O reino deste mundo*. Tradução de João Olavo Saldanha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- _____. (1987). *A literatura do maravilhoso*. Tradução de Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, Edições Vértice.
- CASTELO, José. "José J. Veiga trabalha nos limites da fantasia" in *O Estado de São Paulo*, 04/10/97.
- CHIAMPI, Irlemar. (1980). *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva.
- COVIZZI, Lenira M. (1978). *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática.
- HELD, Jacqueline. (1980). *O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica*. Tradução de Carlos Rizzi. São Paulo: Summus.
- RESENDE, Vânia Maria. (1988). "Fantástico e maravilhoso na obra de José J. Veiga", in *O menino na literatura brasileira*. São Paulo: Perspectiva.
- SOUZA, Agostinho Potenciano de. (1990). *Um olhar crítico sobre o nosso tempo (Uma leitura da obra de José J. Veiga)*. Campinas: Ed. da Unicamp.
- TODOROV, Tzvetan. (1992). *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Castello. São Paulo: Perspectiva.
- VEIGA, José J. (1997). *Os Cavalinhos de Platiplanto*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- _____. (1994) *A Hora dos Ruminantes*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- _____. (1997). *A Estranha Máquina Extraviada*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- _____. (1992). *Sombras de Reis Barbudos*. São Paulo: Difel.
- _____. (1991). *Os Pecados da Tribo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- _____. (1980). *De Jogos e Festas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- _____. (1987). *Aquele Mundo de Vasabarro*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- _____. (1985). *Torvelinho Dia e Noite*. São Paulo: Difel.
- _____. (1994). *A Casca da Serpente*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- _____. (1994). *O Risonho Cavalinho do Príncipe*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- _____. (1996). *O Relógio Belisário*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- _____. (1997). *Objetos Turbulentos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.