



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
PRÓ-REITORIA E PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*
MESTRADO EM LETRAS

WANICE GARCIA BARBOSA

A ESCRITA CONTEMPORÂNEA DE JOSÉ J. VEIGA

GOIÂNIA

2018

WANICE GARCIA BARBOSA

A ESCRITA CONTEMPORÂNEA DE JOSÉ J. VEIGA

Dissertação apresentada à Pontifícia Universidade Católica de Goiás para a obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* - nível de Mestrado - área de concentração Literatura e Crítica Literária, sob a orientação do Professor Doutor Gilberto Mendonça Teles, e Coorientação da Professora Doutora Maria de Fátima Gonçalves Lima.

Linha de Pesquisa: Correntes Críticas e Crítica Literária.

GOIÂNIA

2018

B238n Barbosa, Wanice Garcia
A escrita contemporânea de José J. Veiga [recurso eletrônico] /
Wanice Garcia Barbosa.-- 2018.
134 f.

Texto em português com resumo em inglês Dissertação (mestrado) --
Pontifícia Universidade
Católica de Goiás, Goiânia, 2018 Inclui
referências, f. 131-134

1. Veiga, José J - (José Jacinto), 1915-1999 - Crítica e
interpretação. 2. Literatura goiana - História e crítica. 3. Realismo
fantástico (literatura). 4. Silêncio na literatura. I. Teles, Gilberto
Mendonça. II. Lima,
Maria de Fátima Gonçalves. III. Pontifícia Universidade Católica de
Goiás. IV. Título.

CDU: Ed. 2007 -- 821.134.3(817.3)-31.09(043)

A ESCRITA CONTEMPORÂNEA DE JOSÉ J. VEIGA

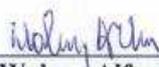
Dissertação aprovada em 14 de dezembro de 2018, no curso de Mestrado em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima
PUC Goiás / Coorientadora - Presidente da Banca Examinadora

Prof. Dr. Gilberto Mendonça Teles
PUC Goiás / Orientador



Prof. Dr. Wolney Alfredo Arruda Unes
UPG / Examinador Externo



Prof. Dr. Divino José Pinto
PUC Goiás / Examinador Interno

Prof. Dr. Átila Silva Arruda Teixeira
PUC Goiás / Examinador Interno Suplente

Prof. Dr. Norival Bottos Júnior
Examinador Externo Suplente

AGRADECIMENTOS

“Escrevo para conhecer melhor o mundo e as pessoas. Quem prestar a atenção verá que meus livros são indagativos, não explicativos” (VEIGA, 1996, f.02).

Agradeço a Deus por ter provido as condições financeiras e intelectuais que possibilitaram a minha chegada ao término do Mestrado. Ao meu amor e companheiro Adeilton C. de Oliveira, a meu filho amado Adeilton C. de Oliveira filho, minha linda e amada filha Yara Luiza Garcia de Oliveira, e minha caríssima nora Giovanna de Paula Baião, por terem me suportado e aceitado as dificuldades que enfrentamos juntos. QOPM Tenente Coronel Kedma, amiga, parceira de sonhos, que me alertou sobre a importância de nunca desistir, aos meus colegas e parceiros do labor: QOPM Tenente Coronel Donizete, à Miriam vilela, meus amigos e incentivadores Elke Lane irmã e amiga de outras vidas, à minhas amigas Rita de Cássia, Valeria, ao meu amigo e incentivador Marcelo, e tantos outros que me auxiliaram em minhas longas ausências para o meu aprimoramento.

Foram tantas dores entre a pesquisa do imaginário e a realidade, neste momento, encontrei anjos como Elizabeth, que me presenteou tantas vezes com sua amizade e companheirismo, à Doutora Fátima amiga querida que já me era cara, hoje muito mais intensa a nossa ligação, com ela fiz viagens maravilhosas nas pesquisas e na dura realidade, à Jussiara, Rosally, Kesia, Martha, Rosangela, Aninha, Marcos, Rodrigo, Jacy, Alessandra, Daniel, Cecília, Felipe, Luciana Iracema, fadinha do cerrado, e Izabela. Aos mestres com carinho, professor Dr Divino, Dr^a Lacy, a minha amada primeira orientadora Dr^a Maria Teresinha, e como me esquecer da Dr^a Cida Rodrigues, a encantadora mineirinha Me. Divina.

Quero agradecer ao meu orientador que se tornou meu grande amigo e incentivador em continuar, o celebre, e magnífico de grande talento Gilberto Mendonça Teles, que me presenteou com seu conhecimento. Agradeço ao Norival Bottos que durante minha qualificação me fez conhecer outras facetas do silêncio me apresentaram uma nova visão da filosofia das margens.

Encerro dizendo, sou todas as linguagens, pois sozinha não fiz nada, cada linha escrita alguém irá se encontrar, os momentos são indissolúveis de minha escrita, o rizoma que cresce e irá se expandir no silêncio e formar uma linda colcha de retalho de memórias.

RESUMO

Este trabalho de dissertação tem como foco analisar partindo da crítica literária brasileira nas obras produzidas em Goiás na perspectiva da filosofia de margem, mostrado através do fantástico-absurdo, o imaginário, a transfiguração através do silêncio e suas relações rizomáticas, além das questões correlacionados aos micro e macro poderes ocorridos com o avanço do neocolonialismo no sertão goiano nas seguintes das obras de José J. Veiga: O livro *O Cavalinho de Platiplanto* (1959), republicação com o título *Melhores contos de J. J. Veiga* (2010) seleção feita por J. Aderaldo Castello, deste livro foi escolhido dois contos: “O Cavalinho de Platiplanto” e “A Usina atrás do Morro”, que se encontram ligados ao romance *A hora dos ruminantes* (1988), obra escrita em 1966 e a novela *Sombras de reis barbudos* (1988), publicada em 1972. Esta dissertação objetiva analisar as obras de José J. Veiga tendo como aportes teóricos as teorias contemporâneas do fantástico utilizando o subtema o rizoma na visão Gilles Deleuze e Félix Guattari *Mil Platôs* (2000), Zygmunt Bauman, *modernidade líquida* (2001), e *Era do Vazio* (1993) de Gilles Lipovetsky que tratam do processo que se vive na atualidade, ou seja, o ser humano e sua constante busca em ser “Como o ser no mundo”. No primeiro capítulo, mostrar-se-á o processo de invasão da modernidade e a expansão da obra criando linhas de fugas: subjetividade, multiplicidade rizomáticas e o ritornelo. Podendo ser afetados pelas construções das obras de arte arquitetônica urbanísticas, sendo elas Goiânia e Brasília, ou a ditadura que trouxeram fugitivos para esta região, enfim, neocolonialismo vinculados aos processos de coerção e como estes temas estão presentes nas obras de José J. Veiga. No segundo capítulo, a transfiguração provocada na escrita através da técnica do pontilhamento, o fantástico na teoria de Tzvetan Todorov (1981) e na visão de Sartre (1968), estes temas também são analisados a partir de teorias nas obras de autores brasileiros que descreveram teorias sobre a literatura brasileira como Gilberto Mendonça Teles em suas obras: *Vanguarda Europeia & Modernismo Brasileiro* (2012) e *Os Contos brasileiros escritos em Goiás* (2007), deste autor temos outras obras como referência, de Maria Zaira Turchi *Às variações do insólito em José J. Veiga* em seu artigo publicado em 2005, na obra de José Fernandes *Dimensões da literatura goiana* (1992) e outras obras e artigos que demonstram o fantástico. No último capítulo, temos a Ecosofia da obra *As Três Ecologias* (2001) de Felix Guattari na teoria do existencialismo na teoria do silêncio de Heidegger e Sartre. Busca-se, partindo dessas perspectivas, analisar os amplos processos que envolvem a construção do ser, como os ambientes familiares, sociais, as frustrações e os diferentes processos de individuação contemporâneo. A intenção desse trabalho é o de tentar evidenciar que as obras de José J. Veiga trazem no plano do simbólico uma longa reflexão sobre os dilemas éticos e políticos da sociedade, reflexão em constante transformação voltada para o cotidiano das pessoas mais simples, onde as rotinas são quebradas ou desviadas de seu percurso natural, e que não podem conter os fatos e fenômenos da neocolonização no desbravar do sertão, momentos históricos da modernidade, sofrem por isto, mas aceitam esta modernidade líquida que se molda a todo momento num eterno ciclo vital.

Palavras-chave: José J. Veiga. Rizoma. Realismo-Fantástico. Silêncio.

ABSTRACT

This thesis aims to analyze, starting from the phenomenological critique, that is, the margin-philosophy, the fantastic-absurd, the imaginary and their rhizomatic relations, as well as the questions related to micro and macro powers that occurred with the advance of neocolonialism in the sertão Goiano in the following works by José J. Veiga: The book *O Cavalinho de Platiplanto* (1959), republished with the title *Best short stories by JJ Veiga* (2010) selection made by J. Aderaldo Castello, from this book was chosen two short stories: *The Plant behind Morro*, which are linked to the novel *A hora dos ruminantes* (1988a), written in 1966 and the novel *Shadows of Bearded Kings* (1988b) published in 1972. This dissertation aims to analyze the works of José J. Veiga theoretical contributions the contemporary theories of the fantastic using the sub-theme the rhizome in the vision Gilles Deleuze and Felix Guattarina *Mil Platôs* (2000), Zygmunt Bauman, *mod* (2001) and Gilles Lipovetsky's *Era of the Void* (1993), which deal with the process we are experiencing today, that is, the human being and his constant search to be "As the being in the world." In the first chapter it shows the process of invasion of modernity, such as those of urbanistic architectural works of art, being Goiânia and Brasília, in short, neocolonialism bound processes of coercion and how these themes are present in the works of José J. Veiga. In the second chapter, the fantastic theory in Tzvetan Todorov (1981) and in Sartre's (1968) view, these themes are also analyzed from the theories in the works of Brazilian authors who described theories about Brazilian literature as Gilberto Mendonça Teles in his works : *European Vanguard & Brazilian Modernism* (2012) and *The Brazilian Tales written in Goiás* (2007), of this author we have other works as reference, by Maria Zaira Turchi *To the variations of the unusual in José J. Veiga* in his article published in 2005, in the work by José Fernandes *Dimensions of the Goian literature* (1992) and other works and articles that show the fantastic. In the last chapter we have the *Ecosophy of The Three Ecologies* (2001) by Felix Guattari in the theory of existentialism in the theory of silence of Heidegger and Sartre. From these perspectives, we seek to analyze the broad processes that involve the construction of the being, such as the family and social environments, the frustrations and the different processes of contemporary individuation. The intention of this work is to try to show that the works of José J. Veiga bring in the symbolic plane a long reflection on the ethical and political dilemmas of the society of Goiás in the society of Goiás, a reflection in constant transformation directed to the daily life of the simpler people , where the routines are broken or diverted from their natural course, and which can not contain the facts and phenomena of neocolonization in the wilderness, historical moments of modernity, suffer for this, but accept this liquid modernity that is molded at all times, in an eternal life cycle.

Keywords: José J. Veiga. Rhizome. Realism-Fantasti. Silent

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. O RIZOMA NA OBRA DE JOSÉ J. VEIGA	18
1.1 “O primeiro processo de subjetivação: as aberturas possíveis” Desterritorialização: processos de dessubjetivação do colonizado.....	24
1.2 Multiplicidades rizomáticas: a negação do <i>ethos</i> colonizador em José J. Veiga.....	33
1.3 O ritornelo como produção de resistência aos agenciamentos maquínicos da liquefação do mundo contemporâneo.....	45
2. TRANSFIGURAÇÃO DO FANTÁSTICO EM JOSÉ J. VEIGA	58
2.1 Definições e indefinições do gênero fantástico: Todorov (1970) e o fantástico tradicional; Sartre (1968) e o fantástico contemporâneo.....	68
2.2 O fantástico de Todorov e o contemporâneo e de Sartre em José J. Veiga.....	71
2.3 O fantástico como desterritorialização pela via do imaginário.....	78
2.4 O fantástico no Brasil.....	90
3. ECOSOFIA: FACTICIDADE E O SILÊNCIO DO SER NO MUNDO	93
3.1 Pontilhismo - na via do imaginário.....	98
3.2 Ecologia Mental – O silêncio através da desfiguração dos signos imagéticos.....	103
3.3 Coerção social: a territorialização da coercitividade: o macro poder e o micro poder.....	113
3.4 O silêncio provocado pelo colonizador no desbravar do sertão.....	120
CONSIDERAÇÕES FINAIS	127
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	131

INTRODUÇÃO

A presente dissertação busca analisar e refletir sobre algumas características das obras de José J. Veiga, a transfiguração pelo imaginário, o caráter rizomático provocado pelo ritornelo e a Ecosofia, a casa que é eternamente modificada, e o neocolonialismo provando o silêncio no colonizado, presentes na literatura produzida em Goiás.

O escritor goiano estudou no colégio Liceu, na Cidade de Goiás (Goiás) e em 1935 mudou-se para o Rio de Janeiro, trabalhou no rádio, comércio e com propaganda. De início, talvez seja relevante salientar as características da formação cultural de José J. Veiga. Em 1937 ingressou na Faculdade Nacional de Direito e concluiu o curso em 1941, porém, antes do término da faculdade entrou para o serviço público federal em 1940, trabalho que permaneceu por cinco anos, saiu quando recebeu um convite para trabalhar na Inglaterra na condição de tradutor e redator da BBC de Londres. Retornou ao Brasil em 1949, agora para área jornalística, o primeiro jornal a trabalhar foi o Globo, e depois na Tribuna da Imprensa, posteriormente redator e tradutor da revista *Seleções do Reader's Digest*.

Em 1959, ano que marca a sua entrada na literatura, escreveu seus primeiros contos no suplemento dominical do *Jornal do Brasil*, logo a seguir, reuniu-os num único livro *Os Cavalinhos de Platiplanto* (1959), esta obra recebeu os prêmios Fabio Prado, de São Paulo e o prêmio Monteiro Lobato como o melhor livro do ano.

A partir da obra *O cavalinho de Platiplanto* (1959), utilizaremos a coletânea de contos (2010), seleção feita e revisada por J. Aderaldo Castello. Dentre os vários contos, selecionamos dois deles, “O cavalinho de Platiplanto” (2010) e “A Usina atrás do Morro” (2010) os quais serão analisados nesta dissertação. Esses contos se ligam por tratar do universo existencial do mundo infantil e infanto-juvenil, onde a atmosfera mágica, estranha, absurda marcada também pela presença de uma forte carga poética.

Publicado em 1966, o romance *A Hora dos Ruminantes* (1988) tem como pano de fundo a história de uma pacata cidade que se vê invadida por intrusos e estes praticam todo tipo de absurdos. Inicialmente a cidade é invadida por cachorros e depois por bois. Em 1972 publica a novela *Sombras dos Reis Barbudos* (1988) que conta a história de Lucas cuja cidade natal é invadida por muros, urubus, homens que voam e passam a controlar tudo ao redor. Desejamos tornar evidente que nestas obras há a presença do estranhamento do fantástico realismo.

José J. Veiga era místico e o imaginário esteve presente em sua vida de modo singular, um exemplo é a alteração de seu nome de batismo feita devido à numerologia, como o próprio escritor goiano relata:

Pesquisadores remetem-se a ideia de sua infância, uma vida ao ar livre: beira dos rios, de brincadeiras no quintal da propriedade dos pais, a família tinha dois cavalos, passeava frequentemente pelas chácaras e fazenda. Experiências que são retomadas na obra do autor (REZENDE, 2008, p. 137).

O presente estudo compõe-se de três capítulos, com base em autores da chamada filosofia da diferença, escola francesa de crítica e filosofia e também na teoria do fantástico-absurdo ou insólito fantástico. Objetiva-se explorar dentro desta teoria o rizoma e mostrar de que forma este se encontra nas obras aqui apresentadas, que se interligam uma a outra e, ao mesmo tempo e si mesmo, e o leitor ampliara o rizoma, trazendo para o seu consciente a partir do inconsciente de diversas leituras num constante ciclo.

A outra teoria, que trata da transfiguração e o transcender da realidade é a do fantástico, o transcender o estatuto do ser-aí em Martin Heidegger, cuja epistemologia considerava que a angústia do homem não está relacionada com problemas religiosos, mas com a própria existência histórica como tal. Ele chama de Dasein o “ser-aí”, aquele que existe, mas, ao mesmo tempo, tem a consciência que pode deixar de existir, a qualquer momento, visto que o homem é um “ser-para-a-morte”. Segundo ele, se pode chegar à vivência em sua totalidade existencial através da prática da arte, especialmente da poesia, pois a palavra metafórica tem capacidade de exprimir a realidade mais autêntica do ser. O vazio e a coautoria será criada pelo efeito que chamei de técnica do pontilhamento, esta consiste no uso dos verbos transitivos e dos substantivos abstratos onde complementos nominais e verbais estes, nas maioria das vezes, são suspensos de forma a gerar no leitor o efeito imaginativo que leva o leitor a indagar quem seria praticante da ação.

E por fim, mas sem fechar propriamente o círculo hermenêutico que este trabalho propõe, buscamos o aporte teórico da teoria do fantástico, entraremos na ecosofia neologismo criado por Félix Guattari, importa-nos principalmente suas definições sobre ecosofia em sua obra *As Três Ecologias* (1999) que nos mostra que o ser humano faz parte do universo, ele pode desequilibrá-lo ou o universo pode desequilibrar os indivíduos e os dois são afetados pelos agenciamentos ou fatos. O que reforça a relação com os fatos, pois somos atingidos tanto pela ação dos fatos em nossas vidas quanto pela forma como os percebemos.

O rizoma, transfiguração e a ecosofia nas obras de José J. Veiga podem evidenciar as diversas possibilidades de leitura da obra deste autor, o convite a pensar é perturbador

principalmente sobre os preconceitos morais e sociais já pré estabelecidos pela sociedade desde os primórdios, cabendo a literatura e as artes a missão de suscitar as mudanças necessárias, pois, quando estes conceitos engessados são contrariados surge então a punição e a tentativa de manipulação. Os eixos das suas obras dependerá da vivência de seu leitor, pois é o indivíduo quem irá direcionar a imagem da representação do vivido na arte e a sua existência na coletividade, o que irá mexer e provocar não apenas a percepção que o leitor tem do mundo, a própria noção de existência em si.

O que se pretende é tentar evidenciar as faces do imaginário e do real, e é neste espaço que se vive, cheio de ideias pré concebidas e obrigadas a desconceber, a utopia e a distopia, portanto os micro espaço (família, escola e entre outros) onde se inicia coerção social e a resistência das vozes dissonantes que emergem da obra de José J. Veiga. Nestas obras este processo se efetiva de maneira consciente/incosnciente do indivíduo, quase sempre oscilando entre o ruído ensurdecador e o silêncio como revolta, independente de questões políticas e culturais, isto porque os ambientes que o autor retrata são de convivências cotidianas alteradas pela hipermodernidade, apresentando uma sociedade escrava da sociedade de consumo.

São bastantes variados os exemplos, no conto “Os Cavalinhos de Platiplanto” (2010), um menino muito manhoso, que só se acalmava perto de seu avô, lhe prometia de presente um cavalinho, é o mote inicial para uma discussão que transcende o enredo. Como se poderá notar, o avô acaba por ficar doente, deixando como responsável da fazenda, um dos tios do garotinho, e esse se nega a cumprir a promessa de lhe dar cavalinho. Este é o ponto de partida para uma séria de questionamentos que ligam o plano do estético ao ético.

“A Usina atrás do morro” (2010), o enredo trata do modo como toda uma cidade é afetada com a chegada de um casal que gerará perguntas e questionamentos alterando tudo e a todos. *A Hora dos Ruminantes* (1966), o autor relata a história ocorrida em Manarairema onde os moradores são tomados pela curiosidade e conseqüentemente coagidos pelos visitantes. E em *Sombras de Reis Barbudo* (1972) a história gira em torno de uma pequena cidade que perde totalmente a sua liberdade, devido aos atos absurdos e tirânicos de uma Companhia que se instala na cidade.

A obra de José J. Veiga tem como foco o homem e o espaço onde ele vive, e a harmonia que é quebrada por elementos que interferem e desequilibram o homem e espaço. O

estranhamento faz com que o homem, no caso da leitura, transforme e busque mudanças ou senão conforma os fatos.

O conjunto da obra do autor, em grande medida, tende remeter à ideia de que a modernidade afetou a coletividade social e a terra, no transcorrer de cada livro ele fala de como o progresso no Centro-Oeste violou uma cultura calma, será apresentado depois como *corpus* do trabalho, relatos e depoimento de moradores de cidades no interior de Goiás, Corumbá e Pirenópolis, local onde o autor nasceu e que ficcionalizou em suas obras.

No primeiro capítulo apresentamos a proposta de Gilles Deleuze e Félix Guattari sobre o que é o rizoma, e o porquê deste se encaixar na obra de Veiga. Rizoma, palavra da classe da botânica, mas utilizada na filosofia, literatura e psicologia. Na biologia são raízes, talos ou ramos que brotam em qualquer superfície, independentemente de sua localização, sendo assim, o rizoma se conecta em qualquer ponto se interligando por não possuir uma raiz pivotante (que gira em torno de um ponto único, mas se rompido continua a crescer e expandir, pois os pontos se independem). Na filosofia, na literatura e outras artes significa que as obras ou pensamentos não limitam o leitor, pois, as obras se expandem em sua significação.

Utilizamos o conceito de colonização do Centro-Oeste de Gilberto Mendonça Teles, usaremos as seguintes obras na dissertação: *Os contos brasileiros escritos em Goiás* (2007), *Vanguarda Europeia & Modernismo Brasileiro* (2012), nesta obra temos a seguinte citação sobre a modernidade: “Tudo é móvel, tudo se esvai, e tudo se transforma. O espírito moderno é uma abstração” (TELES, 2012, p.448).

Outra obra deste autor que nos mostra a importância da colonização para construção líquida e móvel da literatura e artes neste estado o que leva a ser um enorme rizoma: como explica Teles em seu livro *O R(h)umor inaudível das palavras* (2018): “Aliás, o carioca ainda hoje vê Goiás e Mato Grosso como uma só região, culpa talvez da grande extensão de mata que havia entre Pirenópolis e a Cidade de Goiás conhecida como o Mato Grosso de Goiás. Nota de 2018” (TELES, 2018, p.21), região onde nasceu o autor José J. Veiga.

Deleuze e Guattari, que apresentam termos como mobilidade e liquidez, que por sua vez são fixados por pontos flexíveis, pois, segundo os dois pensadores, sempre estaremos ligados e conectados através da linguagem, termos que nos ajudará entender as obras abertas de José J. Veiga: “nada de ponto de origem ou de princípio primordial comandando todo o pensamento; portanto, nada de avanço significativo que não se faça por bifurcação, encontro

imprevisível, reavaliação do conjunto a partir de um ângulo inédito” (DELEUZE E GUATTARI, 2000, p. 31).

Sobre a modernidade Gilberto Mendonça Teles reforça que estamos, apesar de liquidificados em nossas relações sociais e voláteis na relação com o cotidiano, ainda assim permanecemos ligados à linguagem, que seria o centro do Rizoma, as raízes da poesia, narrativa das artes plásticas. Tem-se nas formas rizomáticas o antimétodo, o que nos remete à principal proposição desse capítulo, a saber, que a construção do pensamento e a problematização do ser como categoria ontológica no presente momento da leitura irá gerar delimitações estéticas, políticas e éticas próprias de cada leitor, ideia que se apoia nos recursos da experimentação da arte em tempos de hipermodernidade.

As ideias que serão trabalhadas dentro desta modalidade são de territorialização (desterritorializar e reterritorializar), no sentido de pensamento e de espaço físico, o que reforçada pela ideia de Gilberto Mendonça Teles no que se refere ao processo de colonização de Goiás, onde o mapa foi mudado várias vezes e, conseqüentemente, o discurso também, e no garimpar da obra deste escritor goiano encontraremos rastros que justificam esta pesquisa. Os Agenciamentos (fatos) que irão influenciar na percepção dos personagens e do leitor representam uma espécie de *Leitmotiv* do autor goiano.

No segundo capítulo, trataremos da teoria do fantástico como possibilidade de transcendência histórica a partir da fenomenologia de Martin Heidegger, ou dito de outro modo, onde o imaginário começa e transcende para algo que ruma para além da realidade propriamente dita. Os significados nas obras fazem menção ao transcender, porém, é um verbo regular que significa mudança de figura de feição, mudar a interpretação, transfigura a interpretação de uma personagem histórica ou símbolo mítico. Como verbo pronominal significa mudar o aspecto diante de uma reação psicológica diante de um fato ou acontecimento a sua fisionomia se transfigura, metamorfose. Já transcender pode ser um verbo transitivo direto, e quando este for aplicado como verbo ira significa: ir além ser superior, quando for indireto significa destacar-se dos demais o que José J. Veiga faz transcende seu talento ao transfigurar os símbolos. Como verbo pronominal superar os seus limites, neste caso os personagens de suas obras se reinventam diante do inusitado, do estranho e insólito. Etimologia da palavra do latim *transcendere*.

Para Maria Zaira Turchi, escritora brasileira nascida em Goiás, o fantástico presente na obra de Veiga sai da caixinha proposta por Todorov (1970), em seu artigo *As variações do insólito em José J. Veiga*, publicado em 2005, na revista MZ Turchi – Organon (2005 -

seer.ufrgs.br): “Essa característica de oscilar entre o fantástico e o mágico, entre o alegórico e o simbólico, entre o estranho e o absurdo marca a criação artística de Veiga e inclui sua obra no fantástico moderno, gênero que não pode ser mais entendido numa única perspectiva” (TURCHI, 2005, p.147). O que o Sartre salientou antes mesmo da publicação de Todorov, e este o chamou de contemporâneo, pois na obra de Veiga temos todos os gêneros do fantástico, não existe nenhum que sobressaia, como veremos no *corpus* do trabalho, mas o que não existe em obra é o medo do sobrenatural.

Turchi transcreve a fala de um dos grandes escritores brasileiros nascidos em Goiás, José Fernandes em sua obra *Dimensões da literatura goiana* (1992), nesta obra discute-se a existência de um possível vácuo entre as narrativas fantásticas e as narrativas do absurdo: “se no fantástico a trama se forma a partir da presença implícita ou explícita do sobrenatural, no absurdo ela se coloca como consequência da ausência de conjunções axiológicas que desestabilizam a existência e, quase sempre, suprimem a essência do ser”. Ou seja, o absurdo é existencialista, o homem é impossibilitado de falar e de se expressar pela falta de segurança, o que não ocorre no fantástico, pois o medo é do sobrenatural. A obra de Veiga é contemporânea como salienta José Fernandes e Maira Zaíra Turchi. E Sartre salienta isto em sua obra *Situações I* (1968).

As obras de Veiga apresentam em seu início os elementos bucólicos próprios do romantismo, o porquê disto é explicado na obra de Teles *Vanguarda Europeia & Modernismo Brasileiro* (2012): “O brasileiro está no período subjetivo, do qual o romantismo é manifestação constante e perturbadora. Do lirismo, que seria a expressão ingênua do entusiasmo natural e primitivo, do lirismo fecundo, ardente, que eleva o homem além de si mesmo e o transforma” (TELES, 2012, p.455).

No conto “O cavalinho de Platiplanto” (2010) mostra que a transcendência ocorre como forma de verbo pronominal onde a perda afeta o ser (criança), o ambiente e o imaginário são afetados pela dor, os ambientes bucólicos cheios de elementos mágicos estão na construção e na necessidade de equilíbrio, pois o narrador é afetado pela imposição de um ser poderoso aqui representado por um adulto, a utopia infantil em ter seu cavalinho tão sonhado. Mostra o equilíbrio de uma cidade do interior.

As outras obras começam com a utopia do paraíso e evasão no decorrer da obra para distopia, que é o contrário de utopia onde os sonhos bucólicos e fantasias maravilhosas não existem. O autor transfigura os mitos, quando nomeia os personagens, o que será apresentado de forma detalhada no *corpus* do trabalho.

Já em “A Usina atrás do morro” (2010), no início, como já mencionado apresenta a calmaria e o saudosismo romântico, e a distopia se aplaca com a chegada dos estrangeiros que imaginavam trazer a ideia de prosperidade. No início os comerciantes adoraram e os moradores também, distopia do transcender do ser humano, a coletividade, os rios e a natureza foi afetada e é transfigurada a partir destes fatos, alguns, como o narrador não acostumou à mudança, e após o assassinato de seu pai, foge com sua mãe. Nesta obra, o verbo transcender se encontra na forma pronominal, pois o personagem narrador e seu pai se reinventam diante da opressão e sofrem as consequências.

Em *A hora dos ruminantes* (1988) e *Sombras de Reis barbudos* (1988), os agenciamentos ocorrem como um ritornelo, ou seja, no mesmo cadenciar, como uma música bem cadenciada, a musicalidade destas obras emerge de forma gradativa, iniciando com o romantismo utópico e acelera o ritmo de acordo com os fatos que provocam a transcender distópico dos personagens, este transcender ocorre como nas outras obras onde o fato irá reger a percepção do personagem e o leitor o que irá interferir no comportamento do indivíduo.

Assim como “O cavalinho de Platiplanto” (2010), as outras obras “A Usina Atrás do Morro” (2010), *A hora dos ruminantes* (1988) e *Sombras de reis barbudos* (1988) trazem um rizoma interno, uma transfiguração dos mitos e dos símbolos e transcende o indivíduo empoderando-o diante dos agenciamentos ou fatos.

O estudo da palavra ecosofia, neologismo criado por Guattari a partir do sufixo eco e do radical Sofia, ecosofia, “eco”: Etimologia (origem da palavra eco) a palavra eco significa casa, som e eco. Sofia significa sabedoria. Portanto, a palavra ecosofia de Felix Guattari pode ser definida por: Terra nossa casa que deve ser usada com sabedoria, podendo também ser interpretada como o som emitido ou não por seres vivos que moram nesta casa e sofrem com as constantes transformações as quais estão sujeitos devido ao avanço da modernidade.

No terceiro último e capítulo apresentaremos o tema da ecosofia, este termo é muito ligado apenas ao nível de ecologia, porém, nesta dissertação, sua determinação epistemológica é o que irá justificar a predominância do tema nas obras de José J. Veiga, pois a ecosofia trata-se de como os agenciamentos internos, ou seja, o consciente sendo afetado pelo inconsciente, o que Félix Guattari chamou de Ecosofia mental, o eco como som, onde o ser humano é afetado pelas emoções, a ecosofia social refere-se aos acontecimentos políticos e culturais e de como afeta o indivíduo, e por último, o impacto dos desastres ambientais que trazem a escassez para este ser. A ecosofia é uma nova forma de se falar sobre o existencialismo, ou seja, os fatores externos afetando a vida do ser de várias formas.

As formações políticas e as instâncias executivas parecem totalmente incapazes de apreender essa problemática no conjunto de suas implicações. Apesar de estarem começando a tomar uma consciência parcial dos perigos mais evidentes que ameaçam o meio ambiente natural de nossas sociedades, elas geralmente se contentam em abordar o compor dos danos de nossas sociedades, eles geralmente se contentam em abordar o campo dos danos industriais e, ainda assim, unicamente numa perspectiva tecnocrática, ao passo que só uma articulação ético-política- a que chamo ecosofia- entre as três registros ecológicos (meio ambiente, o das relações sociais e o da subjetividade humana) é que poderia esclarecer convenientemente tais questões (GUATTARI, 2001, p. 7).

Ecologia mental, desreferência linguística, desfiguração dos signos imagéticos, mundo onírico e o estranhamento, estes são os elementos que trataremos neste tópico. Veremos, por exemplo, que há um vórtice onde todos os personagens são afetados pelo sofrimento da colonização, os fatos ou agenciamentos irão mudar os mapas mentais e os mapas de território, ampliando os espaços de enunciação de subjetividades e de produção de coerções e resistências maquínicas de desejo. Em “O cavalinho de Platiplanto” (2010) a promessa não cumprida fará o menino a mudar o seu mapa mental, a crescer, em algumas publicações sobre a obra remete-se à ideia que a “ponte” foi usada pelo autor para mostrar que o sofrimento fez com que ele crescesse esta ponte que sobe, e o crescimento.

Em “A Usina atrás do morro” (2010), as invasões dos estrangeiros trouxeram intrigas, brigas, desconfiança e medo, pois todos os moradores eram vigiados para que não houvesse questionamentos, a imposição desta fiscalização dos que se opunham à Usina trouxe o isolamento, o não saber o que se passava gerou nos moradores sofrimento e dor, o narrador foi forçado a crescer e assumir posições firmes diante da morte.

A hora dos ruminantes (1988a), o narrador e o escritor, ou o leitor dependerá do ponto de vista de quem estiver lendo, o que já afeta o leitor, pois terá que tomar decisões ao final da obra, os moradores são movidos pelo medo e curiosidades que os leva ao imaginário e aos questionamentos de quem seriam estas pessoas, e aqueles que se negavam a servir os visitantes carregariam a culpa das penalidades implicadas a toda coletividade. Punições que beiram o absurdo, estranho e insólito, onde a percepção afetarà cada um de uma forma, o que mudará o comportamento mental de cada morador.

Outra obra, *Sombras dos Reis Barbudos* (1988) também narrado por uma criança, assim como a primeira obra, o autor deixa claro o poder exercido sobre os moradores pelos proprietários da “Companhia Melhoramentos”, pois os moradores também são envolvidos pela curiosidade, pelo medo de serem punidos, e as punições de Taitara eram iguais às de Manarairema, a cidade foi invadida por muros, que gerou isolamento de todos e a mudança do

mapa da cidade, depois a cidade é invadida por urubus e por esta invasão a cidade é punida com leis estranhas e absurdas como se os moradores tivessem culpa da vinda destes animais, e por último, os homens que voavam, este nem foi mencionado, pois não se sabe de que seria capaz a Campanha. Os personagens mudam a maneira de pensar e agir diante das situações e agenciamentos impostos por estas pessoas.

No conto “O cavalinho de Platiplanto” (2010) a ecosofia social acontece dentro do núcleo familiar, então a alteração será no próprio “Ser” e sua forma de enxergar este núcleo social, “A usina atrás do morro” (2010), *A hora dos Ruminantes* (1988), *Sombras dos Reis Barbudos* (1988) a distopia provocada pelos visitantes, estrangeiros e grandes proprietários, as comunidades sociais jamais serão as mesmas, pois as cidades foram abandonadas, as pessoas não se comunicavam mais devido ao processo de coerção, estes foram bem recebidos e depois começaram a impor sua autoridade.

A ecosofia ambiental se adentra a esta autoridade, pois as pessoas veem todo em sua volta modificar, as obras denunciam de forma velada a destruição deste ambiente, deste Mato Grosso Goiano, como acima citado na fala de Gilberto Mendonça Teles para construção do novo, neste caso Goiânia e Brasília, e o avanço não irá parar o estado ainda muda constantemente seu mapa e seu território, ou desterritorializando e reterritorializando criando um enorme rizoma seja de território e de pensamentos transcritos nas obras literárias como esta de Veiga.

Sentir o silêncio que reverencia a dor, e a camufla, e o reagir diante da opressão, mas ao mesmo tempo leva-nos a nos reconhecermos. No garimpar, encontramos o eu poético e literário de cada ser, e foi neste momento, que encontraremos o autor José J. Veiga. O pensamento privado se multiplica através da escrita, onde o vigiu abandona e não controla mais a arte, que se tornasse o “como eu sou” descontrolado na abstração do imaginário.

1. O RIZOMA NA OBRA DE JOSÉ J. VEIGA

O termo Ontologia¹ descrito neste trabalho se define como uma competição entre forças virtuais e imaginárias, ou, dito de outro modo, a maneira como se enxerga a realidade. Historicamente, a ontologia clássica lidava com seres e coisas predefinidas, entes empíricos ou transcendentais, como se pode observar no percurso do pensamento filosófico da patrística e da escolástica medieval. O pensamento moderno se caracteriza, por sua vez, na produção incessante de subjetividade. No pensamento moderno e principalmente, na chamada pós-modernidade o que importa não é a representação da subjetividade, mas os movimentos, os agenciamentos maquínicos e territoriais que se expandem e se mantêm em constante movimento e diferentes intensidades.

Por agir intrinsecamente a partir dos elementos ou fenômenos extrínsecos dentro das multiplicidades ou diferenças que esses agenciamentos produzem, o que poderia diferenciar o pensamento clássico ontológico do pensamento moderno seria então a separação entre experiência e conhecimento. Na ontologia clássica a fala é parte da identidade, ou seja, trata-se de se pensar em termos de um ser uno. No pensamento contemporâneo a produção da diferença permite que a arte se efetive como processo privilegiado de criação de sentidos, ou seja, por seu caráter eminentemente anacrônico e inesgotável. Os mapas do texto são o ponto que permite múltiplas entradas e saídas, mas, permite, principalmente, o fechamento do texto dentro de princípios como do significado. Nesse sentido, os dois pensadores franceses afirmam:

Entrar-se-á, então, por qualquer parte, nenhum vale mais que a outra, nenhuma entrada tem privilégio, ainda que seja quase um impasse, uma trincheira estreita, um sifão, etc. Procurar-se-á somente com quais outros pontos conecta-se aquele pelo qual se entra, por quais encruzilhadas e galerias se passa para conectar dois pontos, qual é o mapa do rizoma, e como ele se modificaria imediatamente se se entrasse por um outro ponto. O princípio das entradas múltiplas impede, sozinho, a entrada do inimigo, o Significante, e as tentativas para interpretar uma obra que apenas se propõe, de fato, à experimentação (DELEUZE E GUATTARI, 2014, p. 9-10).

¹**Ontologia:** O ponto de maior densidade especulativa é aquele que afirma que o Ser é Diferença, e que este Ser é unívoco, bem como imanente ao universo dos entes nos quais se expressa, não podendo operar, portanto, como fundamento, no sentido metafísico. Deste modo, para que o Ser possa, efetivamente, ser Diferença, é preciso que este se diga em um só sentido; mas, por sua vez, está voz única deve ser a voz da própria Diferença absolutamente primeira. Por outro lado, visando não estabelecer hierarquias ou privilégios, - movimentos caros à metafísica-, Deleuze reconhece a necessidade de demonstrar como o próprio “Ser” é imanente aos entes, e não mais transcendente ou eminente com respeito a eles (p.110, *Rev. Filos.*, Aurora, Curitiba, v. 21, n. 28, p. 107-123, jan. /jun. 2009).

O movimento paradoxal² artístico se manifesta na produção incessante de devires múltiplos, movimento que se repetirá sempre, porém, sem o ponto de partida e sem o ponto de chegada, mas sim de cruzamentos de fluxos de intensidades que se conectam e desconectam muitas vezes de modo aleatório, devires que retornam ao ponto de origem sem que seja de fato uma origem, Gilles Deleuze chama esse retorno incessante, e paradoxalmente impossível, de ritorno, reterritorialização impossível, já que o devir jamais deixará de se reproduzir aleatoriamente enquanto e jamais deixa de buscar o ponto de origem para sempre perdido, não se trata de um círculo hermenêutico, mas sim de produção de ciclos em constante transformação e movimento. Sendo assim, o rizoma é a expressão das multiplicidades que se desligam das unidades como uma enorme explosão de subjetividade, o que irá transcender o objeto e afastando de uma vez por todas o conhecimento da experiência.

As obras de J. J. Veiga se inserem neste contexto de ideias e possibilidades que se multiplicam de acordo com cada nova leitura, porque exigem intensidades rizomáticas, e que estas sejam ativadas o tempo todo, nelas, nada se fecha. Quando lidas trazem à tona novas possibilidades de leitura, ou seja, um contínuo processo de co-autoria do leitor, que acaba variando em termos de intensidades, de acordo com os conhecimentos do leitor, adquiridos por suas vivências, criando através de subjetividades múltiplas um enorme rizoma^{de} leituras infindáveis.

Ao demonstrar a ausência de unicidade do objeto, José J. Veiga acaba por transcender qualquer tipo de processo de significação, valorizando a percepção dos personagens e do leitor, que irão gerar subjetividades múltiplas do objeto apresentado, a semiose³, que é um dos elementos do rizoma.

Pode-se notar a semiose a respeito do termo: “ponte”, aliás, bastante recorrente nas obras do escritor goiano. Palavra derivada do latim *pons*, *pontis*, *pontifícia*: que significa ligar ao papa, liga o homem ao sagrado, ou seja, ponte significa ligação. Nas obras de Veiga, está ponte liga o real ao desconhecido, ou seja, ao imaginário, aquilo que não se sabe o que é.

²Pensamento, proposição ou argumento que contraria os princípios básicos e gerais que costumam orientar o pensamento humano, ou desafia a opinião consabida, a crença ordinária e compartilhada pela maioria.

³A semiose é um termo que foi introduzido pelo filósofo e matemático norte-americano Charles Sanders Peirce (1839-1914) para designar o processo de significação e a produção de significados, ou seja, a maneira como os seres humanos usam «um signo, seu objeto (ou conteúdo) e sua interpretação»¹. Por outro lado, a semiótica é o estudo dos símbolos e da semiose, que estuda todos os fenômenos culturais como se fossem sistemas sígnicos, isto é, sistemas de significação. <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/semiose-e-semiotica/34036>

No conto “Os Cavalinhos de Platiplanto” (2010), o menino é convidado para ajudar na construção de uma ponte, as pedras devem ser colocadas de forma organizada, de forma a tampar os buracos nesta ponte, pois se não fosse feito todos se arrependeriam:

Não sei se foi nesse dia mesmo, ou poucos dias depois, eu fui sozinho numa fazenda nova e muito imponente, de um senhor que tratavam de major. A gente chegava lá indo por uma ponte, mas não era uma ponte de atravessar, era de subir. Tinha uns homens trabalhando nela, miudinhos lá no alto, no meio de uma porçoeira de vigas de tábuas soltas. Eu subi até uma certa altura, mas desanimei quando olhei para cima e vi o tantão que faltava. Comecei a descer devagarinho para não falsear o pé, mas um dos homens me viu e pediu-me que o ajudasse. Era um serviço que eles precisavam acabar antes que o sol entrasse, porque se os buracos ficassem abertos de noite muita gente ia chora lágrimas de sangue, não sei por que era assim, mas foi o que ele disse (VEIGA, 2010a, p. 32).

No outro conto “A usina atrás do morro” (2010), o autor faz a ligação com a palavra ponte, o que nos leva a transcender o real, o que levam os moradores a imaginarem quem são aquelas pessoas? O que traziam, para que e por quê?

Atravessaram a cidade sem parar, descendo cautelosamente as ladeiras, sacudindo as paredes das casas nas ruas estreitas, passaram a ponte e tomaram o caminho da chácara como uma enorme procissão de vaga lumes [...] Mamãe vivia rezando e tomando calmante, não queria mais que eu fosse além da ponte em meus passeios (VEIGA, 2010b, p. 23).

No romance *A hora dos Ruminantes* (1988) a ponte marca toda a narrativa, pois ela leva a transcender ao estranho de uma forma gradativa lenta como mostra o início para obra, e todos os acontecimentos ruins que vinham de lá e a cada travessia trazia mais e mais acontecimentos estranhos:

A água cochilava em debaixo da ponte[...], mas problema enterrado é problema plantado, se diz. Da cidade outras pessoas também notaram os cargueiros. Cortando as conversas nas calçadas, nas esquinas, elas saíram no rumo da ponte, contando cercar os homens e indagar onde iam vender a carga. No dia seguinte madrugariam cedo e beberiam da água limpa. No caminho encontraram os que voltavam da ponte (VEIGA, 1988, p. 3).

Na novela *Sombras de Reis barbudos* (1988) temos a ponte que nos chama a atenção para o transcender na mudança da paisagem dos fatos, a partir do momento que Felipe entra na vida de Lu ensinando-lhe a tirar fotos, a usar a modernidade, a simbologia da ponte onde Felipe se encosta para tirar foto, olhando tudo que se encontrava em baixo, mostra a superioridade do saber e conhecer a modernidade, toda narrativa de Lu irá mudar e tudo ficará de cabeça pra baixo como expresso na citação a baixo:

Felipe me ensinou a manejar a máquina para eu tirar retrato dele encostado em parede velha, em esquina de sobrados, no portal de pedra da igreja, debruçado na ponte olhando para baixo, nadando no rio, pescando. E quando íamos passear no campo Felipe queria saber o nome das árvores, de flores, de passaros, de todo bicho

que aparecesse, até besourinhos sem importância interessavam (VEIGA, 1988, p. 11).

Trata-se de um elemento que transcende a sua significação objetual e expande o imaginário para além do conjunto de significantes habituais, pois não se trata apenas da “ponte” que se usa sobre o rio, ou objeto de travessia. Metaforicamente pode ser facilmente entendido também como o sentido de algo que está além, ideia que se observa na contiguidade semântica com a ideia de passagem, de fuga, perigo, desconhecido, mensagem e outros sentimentos ligados a este objeto. Mas o rizoma se expande indefinidamente, não é preciso que existam apenas metáforas, mas pode-se valer também de um sistema rizomático de mapas mentais e físicos, de produções maquínicas desejanças, por exemplo, para que a produção de sentidos seja ampliada.

Para que haja a recorrência desses fluxos maquínicos, fluxos que significam síntese do inconsciente, é o homem conectado ao mundo, e de como se percebe este inconsciente, sempre pode haver uma “terceira margem”, como potência do pensamento artístico, que é a ideia de que o autor pode recorrer a este elemento em todas as suas obras, mas produzindo cadeias de sentidos diversas, o que cria um alargamento do imaginário poético, onde as possibilidades são infinitas. Segundo Gilberto Mendonça Teles em sua obra *Contos Brasileiro em Goiás, 2007*: “o livro de José Veiga possui maior poder de deformação do real, se inserindo com mais vigor na “atmosfera vital” dos mundos da arte...” (2007, p.92), essa citação confirma o alongamento da obra de José J. Veiga, que através de “deformações do real” torna possível gerar o estranhamento e levantar questionamentos, capazes de não apenas prender o leitor na sua teia criativa, mas, principalmente, fazer com que o leitor exerça papel fundamental na criação de sentidos, multiplicando assim, as possibilidades de leitura da obra.

De acordo com o filósofo italiano Giorgio Agamben (2015, p. 28), Gilles Deleuze tornou problemático o caráter particular da forma, aproximando-a daquelas expressões que a Linguística define como agramatical. Dessa forma parece sugerir que numa obra há sempre uma zona de indiscernibilidade entre dois opostos. Haveria assim, entre a potência e a impotência, a potência de não ser, ou mesmo, potência de não fazer. Os recursos linguísticos são usados, para que haja deslocamento do tempo e do espaço, onde o vazio irá tramitar, provocando no leitor diferentes possibilidades de perceber a leitura. José J. Veiga costuma evitar o uso do artigo definido, o verbo “Ser” raramente é utilizado, isto se dá pelo fato de que certos termos gramaticais são apropriados de forma não apenas indevida, do ponto de vista ontológico, como já se disse anteriormente, mas porque estes não são apropriados para se

adequar à ideia de movimento, por significarem mais do que movimentação e por possuírem uma identidade definida que o uso irrefreado, impensado, o que reduz sua possibilidade de produção de multiplicidades.

O termo multiplicidade, como já dito, segundo Gilberto Mendonça Teles em sua obra *Contos Brasileiros em Goiás* (2007): “na aproximação demasiada (fotografia) da realidade sensível e psicológica” (2007, p.97), o que foge do conceito binário⁴e substituído agora por vetores de forças, que se entrelaçam ligando uns aos outros, se misturam criando novas formulas e novas potencialidades no campo da linguagem. Sendo assim, para ocorrer a multiplicidade é necessário subversão da linguagem cotidiana que Gilles Deleuze e Félix Guattari determinam como a produção de escrita menor e que está presente na maneira como José J. Veiga subverte certos usos da linguagem habitual:

Uma escrita menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior. Mas a primeira característica, de toda maneira, é que nela, a língua afetada de um forte coeficiente de desterritorialização. [...] A segunda característica das literaturas menores é que tudo neles é político. A literatura menor é completamente diferente: seu espaço exíguo faz que cada caso individual seja imediatamente ligado à política. O caso individual torna-se, então, tanto mais necessário, indispensável, aumentando ao microscópio, quanto toda uma outra história se agita nela [...] A terceira característica é que tudo toma um valor coletivo (DELEUZE E GUATTARI, 2014, p. 35-36).

José J. Veiga recorre à escrita menor, pois de acordo com a citação acima todas as obras de cunho social e político trazem ao leitor uma forte sensação de indagação, isto porque, estamos subjugados a regimes sociais e políticos. Como ao próprio autor salienta não escrever para explicar, mas sim para indagar. Para isto o autor recorre a alguns artifícios linguísticos gramaticais.

Um exemplo bastante evidente é a utilização de artigos indefinidos, pronomes indeterminados, verbos no infinitivo e na terceira pessoa do singular e plural, que irão gerar novas aberturas e novos processos de criação de multiplicidade de sentidos, criando assim novas probabilidades de condução dos devires que permeiam a obra de José J. Veiga.

Pode-se justificar nas obras de Veiga o processo rizomático, quando o autor utiliza, por exemplo, em suas escrituras, certos recursos morfológicos e sintáticos: Em “Os Cavalinhos de Platiplanto” (2010), o autor vale-se do pronome indeterminado “Aqueles que a gente vê quando toca. Eles vêm correndo, sopram um bafo quente na gente, ninguém aguenta”

⁴Sistemas binários formando regimes associativos: junto-separado, corte-fluxo, enche-esvazia. Produção de produção <https://razaoinadequada.com/2013/05/10/deleuze-maquinas-desejantes/>

(2010, p. 33a), “A Usina Atrás do Morro” (2010), recorre aos verbos na terceira pessoa o que gera impessoalidade e pronomes indeterminados e conseqüentemente multiplicidade “Lembro-me quando eles chegaram. Vieram no caminhão de Geraldo Magela, trouxeram uma infinidade de caixotes” (2010, p. 15), *A hora dos ruminantes* (1988), pronomes indeterminados e verbos na terceira pessoa e locução verbais “Os Cargueiros vinham descendo a estrada, quase casados com o azul geral. Mas uns homens que estavam na ponte tentando retardar a noite perceberam o sacolejo das bruacas⁵” (VEIGA, 1988, p. 1), já em *Sombras de reis barbudos* (1988) temos constituídos por locuções verbais, “vou fazer a sua vontade. Vou escrever a história do que aconteceu aqui desde a chegada de tio Baltazar” (1988, p. 1). Gerando a multiplicidade como sugere os autores na citação:

Na verdade, não basta dizer Viva o múltiplo, grito de resto difícil de emitir. Nenhuma habilidade tipográfica, lexical ou mesmo sintática será suficiente para fazer ouvi-lo. É preciso fazer o múltiplo, não acrescentando sempre uma dimensão superior, mas, ao contrário, da maneira simples, com força de sobriedade, no nível das dimensões de que se dispõe, sempre $n-1$ (é somente assim que o uno faz parte do múltiplo, estando sempre subtraído dele). Subtrair o único da multiplicidade a ser constituída; escrever a $n-1$. Um tal sistema poderia ser chamado de rizoma (DELEUZE & GUATTARI, 2000, p.15).

Partindo do princípio que o rizoma é a dimensão cuja a formula é $n-1$, ou seja, a definição do objeto é estagna o movimento, retirando do conhecimento a sua essência: o devir. Para submeter a multiplicidade à unidade, deve se fazer a extração do conceito uno, representado pela consoante n , de onde e extraído o valor da unicidade 1, originando a formula $n-1$, que significa retirar a única leitura de uma obra e multiplicar estes significados, a partir daí a leitura deixa de ser uma leitura engessada, sendo expressões das criações que brotam a partir de fatos e acontecimentos.

A estrutura não pode estar definida, para isto, os recursos gramaticais devem ser usados, como Veiga fez em suas obras, pois, seria assim, um aprisionamento do acontecimento, causando a estagnação na leitura da obra, seriam as questões como crença, política entre outros paradigmas, difíceis de serem quebrados, como é muito bem lembrado na obra de José J. Veiga. Para existir a mobilidade a sociedade deve se ajustar as modernidades que constituem e reconstituem a todo instante, esquivando-se de formulações, prévias e preconcebidas. As produções rizomáticas fazem isso através de aberturas que irão formar o vazio, quatro delas possuem relevâncias para as obras de J. J. Veiga: Conexão, heterogeneidade, multiplicidade e ruptura a-significante.

1.1 “O primeiro processo de subjetivação: as aberturas possíveis” Desterritorialização: processos de dessubjetivação⁶ do colonizado

A primeira possibilidade de abertura pode nos demonstrar que um ponto pode se conectar a outro sem que se torne importante a linhagem ou o pertencimento, no caso deste estudo, A obra de arte é refratária ao caráter binário, portanto, não está presa a nenhum esquema, está conectada por um campo amplo de aspectos socioculturais e políticos

Em “Os Cavalinhos de Platiplanto” (2010) o autor se volta para a festa do Divino e para a Folia de Reis, elementos que nos remetem ao tema da festa cultural: “Na festa do Divino⁷ você já vai vestir um parelhinho de calça comprida que eu vou comprar, e vou lhe dar um cavalinho para você acompanhar a folia⁸” (2010, p.30). Em “A usina atrás do morro” (2010) o autor levanta questões de avanço social e político, a modernidade, “Todo mundo na cidade andava animado com a presença deles, dizia-se que eram mineralogistas e que tinham vindo fazer estudos para montar uma fábrica e dar emprego para muita gente, houve até quem fizesse planos para o dinheiro...” (2010, p.15), aqui o autor se refere às questões sociais, como existe a multiplicidade fica a cargo do leitor⁹. Em *A hora dos ruminantes* (1988) por sua vez, refere-se à sociedade interiorana do Centro-Oeste brasileiro, o sertão, onde a economia depende do que vem de longe e o aconchego dos moradores e vizinhos, a religiosidade é de respeito, o tempo parado sem novidades, a rotina árdua que é quebrada por visitantes que não se sabe de onde vem e nem para onde vai: “Enquanto esperavam a confirmação, acenderam

⁶A dessubjetivação do trabalho é um processo de negação do elemento subjetivo; pelo processo de dessubjetivação o trabalhador é transformado de sujeito em coisa. Se essa transformação já é dada pela simples venda da força de trabalho, seu caráter é aprofundado na medida em que o trabalhador se torna um objeto manipulável pela ciência. Assim, a dessubjetivação do trabalho torna a atividade do trabalhador algo em que esse se vê negado como sujeito. Através da dessubjetivação as potencialidades subjetivas do trabalhador se apresentam como independentes e hostis a ele, como pertencentes a um outro. A dessubjetivação reforça o caráter hostil e estranho que o processo de trabalho tem na produção capitalista ao reduzir os elementos subjetivos ao estatuto de coisa. Augusto, André Guimarães, *A Dessubjetivação do trabalho: o homem como objeto da tecnologia* (2009 p. 323). <http://www.scielo.br/pdf/rec/v13n2/v13n2a06.pdf>

⁷A Festa do Divino é uma comemoração popular de rua, tipicamente folclórica A festa teve origem no arquipélago dos Açores, em Portugal, porque o povo local tinha muita fé no Espírito Santo, cuja proteção invocava sempre que ocorriam catástrofes naturais. O culto ao Espírito Santo é muito forte no Centro-Oeste do Brasil. No estado de Goiás, no município de Pirenópolis, acontece uma das maiores comemorações do Divino Espírito Santo, com apresentação de cavalcada. <https://escola.britannica.com.br/levels/fundamental/article/Festa-do-Divino/483241> E a festa que acontece na cidade de Trindade, a maior romaria do Brasil Central. Nota do autor.

⁸ A Folia de Reis, também chamada de Reisado ou Festa de Santo Reis, é uma **festa popular e tradicional brasileira**. Trata-se de uma das festas folclóricas mais emblemáticas do país. No Brasil, a festa é celebrada em diversas regiões do país. Os estados onde essa tradição está mais presente são: Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia, Minas Gerais, Espírito Santo e Goiás. <https://www.todamateria.com.br/folia-de-reis/>

⁹No período em que a obra foi escrita coincide com a **construção de Goiânia e Brasília**, cidades modernas e planejadas, mas o autor não deixa claro este fato o que gera a conexão com acontecimentos da época. *O cavalinhos de Platiplanto*(2010) e *A hora dos ruminantes*(1988): *Guia do professor* Copyright © 2015 by *Companhia das Letras*

cigarros, otimistas. Falaram da carestia, da falta de quase tudo, lastimaram a gordura de vaca, uma porcaria que gruda nos beijos e deve grudar também na máquina do corpo lá dentro” (1988, p.02). *Sombras de Reis Barbudos* (1998) a opressão política:

Logo nos primeiros dias do golpe muita gente ligada a Tio Baltazar foi demitida em duas ou três penadas, e não havia motivo para meu pai ser poupado. Com certeza a demora era porque os novos chefes estavam futucando lá a ficha dele para ver se rendia algum outro castigo a mais... (VEIGA, 1988, p. 25).

Todas as obras estão ligadas ou conectadas aos variados processos, onde a estagnação está centrada no processo de estratificação dos diferentes regimes de signos de dominação, como as máquinas de guerra e os agenciamentos maquínicos deleuzianos nos alertam. Os preconceitos e acepções não estão, desse modo, fechadas em signos inalteráveis ou processos de significação estratificados, ao contrário, para que se tende compreender a escrita nas obras de José J. Veiga é necessário ir além dos signos e verificar as ligações entre todas as obras, hibridações¹⁰ culturais que são alternadas de acordo com os acontecimentos que se recriam, ou seja, imigração e emigração que ocorreu muito no Centro-Oeste brasileiro; e de que forma representam o fulcro do pensamento do escritor goiano nas obras supracitadas.

O rizoma tem aberturas múltiplas, o que faz com que não possua um centro fazendo assim, que se direcione para qualquer parte e tome diversas formas. As conexões acontecem através de contágio ou contato onde a forma prévia não existe, segundo Deleuze e Guattari:

Num rizoma, ao contrário, cada traço não remete necessariamente a um traço linguístico: cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muitos diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc, colocando em jogo não somente regime de signos diferentes, mas também estatuto de estado de coisas. *Os agenciamentos coletivos de enunciação* funcionam, com efeito, diretamente nos *agenciamentos maquínicos*, e não se pode estabelecer um corte radical entre os regimes de signos e seus objetos (DELEUZE & GUATTARI, 2000, p.15).

Os regimes de signos na literatura contemporânea altera radicalmente a relação com a cadeia de produção semiótica, os regimes de signos passam a se referir a agrupamentos sempre provisórios e cadeias que remetem aos mais variados processos de hibridizações culturais, onde a forma original deixou de existir, ou seja, a linguagem local, associado a outros linguajares se transcendem os significados de acordo com a percepção do leitor, produzem novos agenciamentos, como nestes trechos abaixo:

¹⁰O hibridismo cultural é um fenômeno histórico-social que existe desde os primeiros deslocamentos humanos, quando esses deslocamentos resultam em contatos permanentes entre grupos distintos. O continente latino-americano é um lugar por excelência para a ocorrência do hibridismo cultural, porque é um espaço de imigração e migração desde eras remotas. <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/1127>

Fiquei com medo que isso acontecesse, mas não vi jeito nenhum de ajudar. Eu era muito pequeno, e só olhar para cima perdia o fôlego. Eu disse isso ao homem, mas ele riu e respondeu que eu não estava com medo nenhum, eu esta era imitando os outros (VEIGA, 2010, p.32).

Em “Os Cavalinhos de Platiplanto” (2010), o autor transcende o medo de altura da personagem o que irá se repetir no decorrer da obra: “mas fiquei com medo de perguntar” (2010, p. 32), quando ele diz que o garoto imitava e reproduzia o que os outros falavam, a ideia e que ele dava, sim, conta de fazer o que quisesse, ou qualquer significação ficará a critério do leitor. Em *A hora dos ruminantes* (1988), o transcender assim como em “Os Cavalinhos de Platiplanto” (2010) se encontra em toda obra, este fragmento é importante por sugerir o homem como um objeto em ação.

Podia ser carregamento de toucinho, mantimento escasso. Enquanto esperavam a confirmação, acenderam cigarros, otimistas. Falaram da carestia, da falta de quase tudo, lastimaram a gordura de vaca, uma porcaria que gruda nos beiços e deve grudar também na máquina do corpo lá por dentro (VEIGA, 1998, p. 21,22).

Já na obra “A Usina atrás do morro” (2010) “Sem dúvida o perigo que receávamos nesses primeiros tempos era mais imaginário do que real. Não conhecendo os planos daquela gente, ...” (2010, p.17), quando o narrador diz que o tudo era imaginário amplia e transcende todo o modo de pensar daquela cidade, o que leva a novos agenciamentos. *Sombras de Reis barbudos* (1988), os próprios títulos rementem, pois, a palavra sombra é aquele que vive sob a proteção de alguém, e este elemento irá além, este significado deixou de existir, que proteção? A obra pergunta.

É interessante observar que nas obras do autor goiano esses agenciamentos maquínicos e agenciamentos coletivos de enunciação que não se encontram prontas, Veiga permite que o leitor contribua no processo de produção da escritura literária, tornando-as mais instigantes e investigativas, incomodando o leitor, provocando o leitor a produzir novas formas de significação e novas aberturas no processo de análise de conteúdos que não param de se reproduzir.

Para a teoria do rizoma em Gilles Deleuze e Félix Guattari (2000) há um segundo princípio capaz de identificar a variabilidade contínua da linguagem. A linguagem é uma das linhas rizomáticas que os dois pensadores franceses identificam como um a priori. No processo de escritura literária suas conexões rumam para além do conceito habitual de linguística, ultrapassam as limitações da linguagem científica, os *logos* das ciências, da política, e da economia, atingindo todas as modalidades do conhecimento. Isto significa dizer

também que todas se encontram no mesmo plano das conexões, citadas anteriormente, entre as coisas e natureza, não existindo hierarquia entre uma ou outra, ao contrário, a condição prioritária do caráter rizomático na linguagem é que todas devem possuir o mesmo valor. Podemos citar também Gilberto Mendonça Teles que fala que a Natureza e a arte são independentes: “Por esse dinamismo a arte se liberta da natureza. A finalidade da arte não é imitação da natureza. Ela tem seu próprio fim em si mesma” (2012, p. 454).

A ampliação da linguagem na obra “Os Cavalinhos de Platiplanto” (2010) pode ser demonstrada através de variados exemplos, como nos parece o caso da descrição do imaginário onde o sonho se mescla à realidade sem que uma instância se interponha à outra, havendo entre sonho e realidade apenas conexões, como nos casos em que surgem as “pontes”, e é partir desse ponto de conexão entre o material e o imaterial que a narrativa se desenrola para além do binarismo realidade/sonho, como no trecho abaixo:

Não sei se foi nesse dia mesmo, ou poucos dias depois, eu fui sozinho numa fazenda nova e muito imponente, de um senhor que tratavam de major. A gente chegava lá indo por uma ponte, mas não era de atravessar, era de subir. Tinha uns homens trabalhando nela, miudinhos lá no alto, [...] (VEIGA, 2010, p. 32).

Em “A Usina atrás do morro” (2010) a personagem mostra que uma neblina, a vida vista através de um véu sem nitidez da imagem, é mais que um dia frio: “Não me lembro do outro dia tão triste. Uma neblina cinzenta tinha baixado sobre a cidade, cobrindo tudo com aquele orvalho de cal.” (2010, p. 28). Esta parte da narrativa antecede a morte de seu pai, a neblina se torna uma conexão simbólica com o luto silencioso da perda e a tristeza.

A hora dos ruminantes (1988), temos um processo bastante recorrente nas narrativas fantásticas, a metamorfose assim como na obra de Kafka. A obra de José J. Veiga é absurda neste caso, representada sempre por borboletas, estas apesar da beleza, parecem em alguns momentos ligados a estados de mudança de caráter benigno para maligno sem que haja uma representação fixa entre estes diferentes estágios de representação, a mudança ocorre de forma rizomática, um exemplo, pode ser encontrado no trecho que descreve as catástrofes que irão assolar Manarairrema, “Uma borboleta grande azul-pomposa... Uma poalha¹¹ acinzentada cobria os morros, o rio, a distância, dando à paisagem uma feição de mundo nascente” (1988, p. 97), estas citações nos mostram que as palavras vão além de seus signos linguísticos, há sempre algo que a relação significado e o significante não consegue alcançar.

¹¹ Poeira leve que se mantém suspensa no ar.

<https://www.google.com.br/search?q=poalha+signif&oq=poalha+signif&aqs=chrome.69i57j0l3.8054j1j8&sourceid=chrome&ie=UTF-8>

Em *Sombras de reis barbudos* (1988) o que se nota é a ampliação hiperbólica da linguagem durante o decorrer de toda a narrativa, trata-se de multiplicidades de hipérboles, observe-se o momento em que o Mágico chega à cidade, a ideia que algo mude, nota-se que o narrador o descreve a partir de uma ampliação inesperada, a consoante ‘M’ em maiúscula, pois o Mágico é mais que mágico, simbolizando a mudança que acontecerá com o pai do personagem “Lu”, como no trecho a seguir: “Passei uns dias assustado, sem achar graça em nada- até que o Grande Uzk veio em meu socorro. Cartazes novos apareceram nos muros anunciando a chegada para a próxima semana” (1988, p.55). Todas as palavras são amplificadas, causando, desse modo, o estranhamento na forma da linguagem oficial, prática narrativa capaz de alcançar o leitor e fazê-lo pensar, desconectando a linguagem dos significantes estratificados pelo uso habitual, o pai desiste de ser um funcionário da companhia, mas nada será como antes, o ritornelo:

Fazia dó vê-lo quando chegava dos depoimentos. De cabeça baixa, ombros caídos, ora se assustando com qualquer barulho, ora olhando para longe esquecido do mundo, ele não parecia o mesmo homem que dias antes falava com tanto entusiasmo em sua futura vida de comerciante (VEIGA, 1988b, p.107).

O narrador ainda relata que jamais o pai poderia ser o mesmo, pois havia colaborado com os Reis Barbudos,

Sofrida de perto a desgraça não foi tão feia, acho que por já estarmos mais ou menos preparados. Para falar verdade, nem eu nem mamãe acreditamos muito que o tal armazém saísse. Meu pai fez coisas que não devia na fiscalização, era de esperar que elas voltassem contra nós... (1988, p.107).

A multiplicidade é a terceira ruptura representada pela fórmula (n-1) de Gilles Deleuze e Félix Guattari, nela a unidade é inexistente. A multiplicidade acaba com a estagnação existente em uma sociedade ou até mesmo no indivíduo, como apresentado no início deste capítulo, ir além significa desconstruir e reconstruir novas possibilidades de renovação do pensamento. A representação da multiplicidade cabe à literatura, pois, seria justamente na linguagem literária o espaço privilegiado da desconstrução das noções sedimentadas pelo uso, como nos parece, por exemplo, o uso cotidiano da palavra “ser”, retomada por Gilles Deleuze a partir dos pressupostos heideggerianos, onde o “ser” abandona o uso cotidiano do “ente” (coisa) para se efetivar como um “essente”, as grandezas da amplificação dos signos transforma-se, alargando o pensamento, levando o leitor a

questionamentos antes esquecidos e acomodados pelo uso corriqueiro da linguagem, na obra de arte nada é definitivo e mesmo as categorias existenciais estão sujeitas à mudança.

No conto “Os cavalinhos de Platiplanto” (2010), mostra a amplitude do pensamento da criança que não sabe o que acontece em sua casa: “Eu não entendia por que uma pessoa como meu avô Rubém podia mudar, mas fiquei com medo de perguntar mais; mas uma coisa eu entendi: o meu cavalinho nunca mais (2010, p. 32), pois o que não nos é apresentado cabe a imaginação criar elementos, os fatos e objetos, e a partir deste momento libera os sentidos e a percepção, assim como ninguém diz nada a ele, busca então respostas no imaginário: “Quando descí pelo outro lado e olhei a ponte enorme e firme, resistente ao vento e à chuva, sento uma alegria que até me arrepiou. Meu desejo foi voltar para casa e contar para todo mundo e trazê-los para verem o que eu tinha feito; mas logo achei seria perda de tempo” (2010, p. 33).

No conto “A Usina atrás do muro” esta multiplicidade será apresentada pela curiosidade e a busca de saber o que os estrangeiros querem:

o que me preocupou desde o início e que 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. Apendi 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 (2010, p. 16).

Nesta citação percebemos que a curiosidade abrirá novas possibilidades tanto para o leitor e para a personagem que buscarão saber quem são e não conseguiram responder essa indagação. Quando toda a cidade busca resposta o jovem relata: “Sem dúvida o perigo nesses tempos era mais imaginário do que real. Não conhecendo os planos daquela gente, e não podendo estabelecer relações com eles, era natural que desconfiássemos de suas intenções e víssemos em sua simples presença uma ameaça a nossa tranquilidade” (2010, p. 17), nesta passagem a personagem faz abertura da multiplicidade quando salienta que os perigos eram mais imaginários que real, o que leva o leitor a imaginar quais os perigos.

No romance *A hora dos ruminantes* (1988), a curiosidade é a percepção que irá gerar a multiplicidade no leitor e nas personagens: “Seriam ciganos? [...] Seriam engenheiros? Mineradores? Gente do governo?” (1988, p. 4), as personagens são levadas à indagações sem respostas, e o leitor também é conduzido pela dúvida e curiosidade, e ao longo do conto esta abertura se amplia para o medo com a chegada dos cachorros: “Borboletas inocentes enfeitavam as margens do rego, e ali morreriam em poucos minutos pisadas, mordidas

desmanchadas como flores depois da ventania. O palco estava armado para os cachorros, eles o ocuparam como demônios alucinados” (1988, p. 34), como um ciclo de vida quebrado, representado pelo símbolo da metamorfose a borboleta, a abertura se alonga abrindo possibilidades a imaginação do leitor, e a pergunta: Quem e o quê são estes cachorros? E a chegada dos bois também se amplia: “A ocupação foi rápida e sem atropelo e quando o povo percebeu o que estava acontecendo já não era possível fazer nada: bois deitados nos caminhos, atrapalhando a passagem...” (1988, p.83), e a narrativa segue ampliando a quantidade de bois.

Segundo Deleuze e Guattari: Um agenciamento¹² é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões.” (2000, p.17). As linhas, gêneros, que nunca são fixas se multiplicam, são definidas por fora: linhas abstratas de reterritorialidade ou linhas de fuga, que mudam constantemente de acordo com o pensamento, alterando a possibilidade de criação, portanto, esses agenciamentos que criam linhas de fuga estarão sempre associados e unidos às temporalidades múltiplas, pois nada é passado, tudo é o aqui e agora.

A multiplicidade é a subjetividade da produção de processos de significados, desta forma, modificados em sua essência. As expansões são criadas pelo movimento através de codificações reproduzidas no vazio do sentido. Este processo pode ser entendido na divisão que os dois pensadores franceses estabelecem: a forma intensiva¹³ que faz ligação da fruição de forças, ou seja, a velocidade do pensamento e o modo como serão transmitidos e, por fim, a forma extensiva¹⁴, configurada a partir da multiplicação intensiva quando os objetos e coisas são afetados por um recorte linguístico, onde tudo pode ser transmutado em espaço e tempos, ou seja, é a forma de como a multiplicidade intensiva chega ao entendimento, obedecendo hierarquias intelectuais, frequentes e compactas.

Quando acontece a ruptura da intensividade produzida pelo rizoma, surge em sua esteira a possibilidade de extensividade dos sentidos que pode ser compreendida como a contínua e infinita produção de subjetividades, ou seja, são possibilidades que se renovam

¹²Agenciamento: Noção mais simples do que as de estruturas, sistema ou formas, ele comporta componentes heterogêneos, tanto de ordem biológica, social, maquínica, gnosiológica e imaginário <http://insustentavelevezadeser.blogspot.com/2009/05/dicionariodeleuzeaguattari.html>

¹³Que visa alcançar alto grau de eficácia através de um esforço intenso, contínuo e de curta duração (diz-se de atividade). https://www.google.com.br/search?q=intensivo&rlz=1C1CHZL_pt-BRBR763BR763&oq=intesivo&aqs=chrome.1.69i57j015.5554j1j8&sourceid=chrome&ie=UTF-8

¹⁴Que se aplica ao que é válido para um maior número de pessoas, objetos ou casos.

https://www.google.com.br/search?q=intensivo&rlz=1C1CHZL_pt-BRBR763BR763&oq=intesivo&aqs=chrome.1.69i57j015.5554j1j8&sourceid=chrome&ie=UTF-8

indefinidamente. A subjetividade renova a produção das identidades das coisas e dos seres, como no caso das obras artísticas contemporâneas, notadamente fragmentárias, o que irá reduzir os conceitos pré-estabelecidos, ou arcaicos de uma sociedade, ou de pequenos grupos sociais. É neste sentido que definem também Tadeu, Corazza e Zordan (2004), portanto não são rupturas, mas sim produções de continuidades expansivas: “Há entre as duas espécies de multiplicidade, uma ‘continuidade’ tal que uma multiplicidade extensiva nada mais é que a expressão espacial de uma multiplicidade intensiva.” (2004, p.138). A coautoria das obras de Veiga que é a extensiva de sua obra irá depender do olhar sobre o objeto, multiplicidade intensiva como leituras e conhecimento, e de com ele será recebido pelo leitor, extensividade, convocando a participação do leitor, como já dito anteriormente.

Outro aspecto importante do pensamento de Félix Guattari e Gilles Deleuze reside na noção de ruptura a-significante, trata-se da ideia de não-significação, que é uma forma de deixar o território, ou seja, de desterritorialização, esta é a quarta definição na produção de agenciamentos. No rizoma todas as linhas estão conectadas, até mesmo as de fuga e rupturas, estas são as linhas que produzem o vazio, e neste momento que entra a genialidade da obra de arte, estimulando e incomodando o leitor, a partir do estranhamento que elas produzem a partir de seu caráter aleatório.

A produção de uma obra de arte contemporânea, quando observada sob o prisma de uma linha de fuga, pode produzir conexões extremamente variadas, desterritorializando a produção de códigos hierarquizados, autor/emissor, leitor/receptor, autor/leitor/coautor. Assim a territorialização e desterritorialização estão interligados e Deleuze e Guattari explicam usando o exemplo da orquídea e da vespa:

A orquídea se desterritorializa formando uma imagem, um decalque da vespa; mas a vespa se reterritorializa sobre esta imagem. A vespa se desterritorializa, no entanto, tornando-se ela mesma uma peça de aparelho de reprodução de orquídea; mas ela reterritorializa a orquídea, transportando o pólen. A vespa e a orquídea fazem rizoma em sua heterogeneidade (DELEUZE & GUATTARI, 2000, p.18).

Na relação existente entre a Vespa e a Orquídea, não existe hierarquia, mas sim um processo evolutivo. Na obra de J. J. Veiga ela pode ser representada pela constância de movimento entre o real e o imaginário, criação e recriação em um ciclo vital constante, onde faz o tramitar do imaginário, o vazio se torna prenhe de sentidos, criando possibilidades de repensar o mundo através da linguagem artística.

O devir influencia a criação, as ressignificações entre a orquídea e a vespa são constantes, assim como no escritor/leitor/co-autor. José J. Veiga, em "Por que escrevo?" (Folder - O escritor por ele mesmo - São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996, f. 2).

Escrevo para conhecer melhor o mundo e as pessoas. Quem prestar atenção verá que os meus livros são indagativos, não explicativos. Isso faz deles um jogo ou um brinquedo entre autor e leitor; ambos indagando, juntos ou não, e descobrindo – ou não. Os meus textos são um exercício, ou uma aventura, ou um passeio intelectual. Eles não “acabam” no sentido tradicional, e nesse não acabar é que entra a colaboração do leitor. Mais tarde encontrei esta frase num livro de Julien Gracq¹⁵: “Escrevo para saber o que vou encontrar”. Fiquei feliz" (VEIGA, 1996, f. 2).

Existe uma evolução paralela ao diagrama arborescer, essa evolução ocorre no rizoma, onde os agenciamentos (imaginação) se produzem e se reproduzem mais e mais se expandindo com a relação descrita da orquídea com a vespa que não é de hierarquia, mas sim evolução, tanto negativa quanto positiva, assim na obra de Veiga não existe o positivo e nem o negativo tudo ficará a cargo do leitor. A obra literária corresponderia, nesse sentido, à orquídea, a expansão ocorre se o leitor, que corresponde à vespa, que se alimenta do “pólen” através da leitura, pudesse se efetivar como tal apenas a partir deste processo, um constante ato de produção da obra, ato incessante, uma vez que não corresponde à ideia de uma raiz, de uma origem, onde o entendimento e a reprodução dependerão do ponto de vista de cada “vespa” (leitor). Existe nas obras que nos remete à ideia de ciclo de constância no ir e vir “ponte”, “borboletas”. A dor faz com que o ser se transcenda em “Como ser no mundo”.

O ciclo evolutivo, lembrando que evolução pode ser tanto negativa quanto positiva e caberá o leitor, da obra situa-se na noção de arquivo, pois, para se ler o presente faz-se necessário conhecer o passado através de obras, abrindo, desse modo, possibilidades de produção potencialmente infinitas, novas teorias, seguindo um ciclo evolutivo, mas sem se constituir num ciclo genealógico. Para Deleuze e Guattari:

Evoluímos e morremos devido a nossas gripes polimórficas e rizomáticas mais do que devido às nossas doenças de descendência ou que têm elas mesmas sua descendência. O rizoma é uma antigenealogia (DELEUZE & GUATTARI, 2000, p. 20).

¹⁵Julien Gracq é um escritor sabidamente recluso. Do alto de seus 93 anos, "o último senhor das letras francesas" faz pouco, muito pouco, da borbulhante cena literária de seu país. Vivendo solitário em uma casa no vilarejo de Saint-Florent-le-Vieil, recebe apenas algumas pessoas, escolhidas a dedo - e em geral para conversas, quase nunca para entrevistas. No longínquo ano de 1951 Gracq já sacudira a intelligentsia ao recusar o prestigioso Prêmio *Goncourt* por *O Litoral das Sirtes*(1951), romance que se tomaria central para a literatura francesa do século 20. Quase à mesma época, desancava o jogo de interesses de escritores, imprensa e críticos com o virulento libelo *A literatura no estomago*. <http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/JulienGracq.htm>.

A antigenealogia nada mais é que o contar de uma história partindo da tentativa de reconstrução de espaços e tempos perdidos, ou seja, percepções não históricas ou que a história não fez registro. Em “O Cavalinho de Platiplanto” (2010) a importância das festas culturais, “Na festa do Divino você já vai vestir um aprelhinho de calça comprida que eu vou comprar, e vou lhe dar também um cavalinho prá você acompanhar a folia” (2010, p. 30), a dor da perda, o poder coercitivo provocando sofrimento, e a alegria provocada por um sonho maravilhoso traçam desde o princípio o processo de evocação de temas arquetípicos e que se repetem, imunes à dialética histórica e, ao mesmo tempo, problematizando o modo como as construções sociais se refletem nas escolhas das personagens. Quando o garoto encontra homens trabalhando no cume da “ponte” e este escolhe ajudá-los e sobe, pode corresponder ao seu amadurecimento, não se sabem. Mas a dúvida em atravessar depois do trabalho finalizado remete-se a ideia do medo, que medo é este? Pode ser as dificuldades que irá de enfrentar? Pode ser o caminho que conduz ao amadurecimento psíquico e os enfrentamentos futuros de dor e sofrimentos? Bachelard (1998) se profere quanto ao ciclo do garimpar: “Sofremos pelos sonhos e curamo-nos pelo sonho” (1998, p. 5).

Já em “A Usina atrás do morro” (2010), o tema da invasão é altamente distópico, uma vez que não se sabe quem é o invasor ou mesmo qual seria a motivação da invasão, nesse sentido, estamos entrando num mundo onde a ficção não é mais um reflexo da realidade, mas o lugar mesmo onde a realidade se torna inacessível e problemática. “[...], mas o tempo passava e nada de fábrica, eram só aqueles passeios todos os dias pelos campos, pelos morros, pela beira do rio” (2010, p. 16).

1.2 Multiplicidades rizomáticas: a negação do *ethos*¹⁶ colonizador em José J. Veiga

A exemplo da voga neorrealista na primeira metade do século vinte, José J. Veiga se ocupa dos mesmos temas sociais, mas sem o peso do historicismo dialetizante, por isso sua narrativa não necessita explicar nada, mesmo as possíveis leituras que podem advir de um compromisso histórico e social, não podem fechar a narrativa, pois se trata de obra de caráter eminentemente aberto desde o início. É possível que esse romance trate de um problema

¹⁶*Ethos* é uma palavra com origem grega, que significa "**caráter moral**". É usada para descrever o conjunto de **hábitos ou crenças** que definem uma comunidade ou nação. <https://www.significados.com.br/ethos/>

social, afinal, a obra se volta para o problema da falta de planejamento na construção das cidades no Centro-Oeste, recurso bastante utilizado pelo escritor goiano, este *Leitmotiv* traria à tona aspectos que a história oficial não poderia dar conta do ponto de vista narrativo, como o sofrimento das pessoas comuns envolvidas na construção desse novo mundo histórico e que não foi e nem poderia ser registrado oficialmente como dado histórico.

Na obra *A hora dos ruminantes* (1988a) pouco podemos saber sobre os visitantes que passam nas cidades em busca de algo que também não se sabe e por um motivo que também não dito nem explicitado. O leitor e os personagens ficam ao relento. O que se têm são os temas não-explicitados: sofrimento, punição, poderia se tratar de uma crítica à ditadura militar no Brasil? Não se sabe, sabe-se apenas que doeu, destruiu:

[...] O palco estava armado para os cachorros, e eles o ocuparam como demônios alucinados. [...] A vaga de pelos, de dentes, de patas, de rabos, de uivos chegou inteira e logo se espalhou por toda a parte farejando, raspando, acuando, regando pedras, barrancos, muros, raízes de árvores, unhando portas, choramingando, erguendo-se nas patas traseiras para ver se descobriam nas salas alguma coisa digna de atenção e era repelida pelos moradores a varadas, lambadas, pauladas, até tapas e chineladas. [...] eles estavam sempre passando e pareciam nunca acabar de passar (VEIGA, 1988a, p.35).

Sombras de reis barbudos (1988) poderia ser uma alegoria dos militares? O regime opositor? Sabe-se que algo aconteceu, e é justamente sobre estes restos que formam a narrativa que o leitor se debruça. A dor, a separação enfim tantos sofrimentos não relatados por historiadores, mas salvos em obras literárias. Um exemplo seria o trecho abaixo, onde Veiga mostra através de objetos e fatos o papel dos fiscais e espiões:

[...] De repente os muros, esses muros. Da noite para o dia eles brotaram assim retos, curvos, quebrados, descendo, subindo, dividindo as ruas ao meio conforme o traçado, separando amigos, tapando vistas, escurecendo, abafando. Até hoje não sabemos se eles foram construídos aí mesmo nos lugares ou trazidos de longe já prontos e fincados aí. No princípio quebrávamos a cabeça para achar o caminho de uma rua à rua seguinte, e pensávamos que não íamos nos acostumar; hoje podemos transitar por toda parte até de olhos fechados, como se os muros não existissem (VEIGA, 1988b, p. 27).

Nesse sentido, o trabalho do arqueólogo, representado pelo leitor, seria capaz de lapidar e peneirar riquezas profundas relacionadas a percepções de momentos múltiplos que provocaram a metamorfose no presente e assim como um ciclo sem início ou fim. Garimpendo a obra de José J. Veiga, Gilberto Mendonça Teles relata em sua obra *Contos Brasileiros em Goiás* (2007) comenta: “focalizando de longe a paisagem goiana, que ali reponta esteticamente transmutada, com dimensões de tempo e movimento e num processo

surrealista, mais ou menos kafkaniano, poetizando;”. Aqui Gilberto Mendonça Teles busca analisar as mudanças descritas nas obras deste autor, que mostra a paisagem do Centro-Oeste sendo alterada por colonizadores que emigram e imigram, transformando tudo e todos.

Uma das possibilidades interpretativas do conjunto da obra José J. Veiga reside na aquisição de um repertório crítico-literário sobre os problemas sociais no Centro-Oeste, sendo que estes requisitos são necessários para o entendimento e ampliação do conhecimento e da reflexão que se deseja expor como crítica à equivocada ideia de evolução científica que coloca sob risco a permanência de outras possibilidades de se pensar a vida, portanto, analisar a obra do autor goiano dentro desta perspectiva visa aumentar a capacidade de entendimento dos conceitos que se negam à estratificação. Nesse sentido, os rizomas são importantes porque operam como linhas capazes de cindir os conceitos históricos habituais, provocando descontinuidades temporais, desabrochando inovações e novas configurações das conexões dos elementos. As imagens destas narrativas são explicadas por Deleuze e Guattari:

É preciso fazer o múltiplo, não acrescentando sempre uma dimensão superior, mas ao contrário, de maneira simples, com força de sobriedade, no nível das dimensões que se dispõe, sempre n-1. (...). Há rizoma quando os ratos deslizam uns sobre os outros. Há o melhor e o pior no rizoma: a batata e a grama, e a erva daninha. (...) qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo (DELEUZE, 2010, p. 15).

Nesta perspectiva do múltiplo, da abertura epistemológica, apresentam-se alguns teóricos brasileiros que dialogam com a ideia de uma arte rizomática, voltada para os problemas e dilemas da arte produzida no Brasil, como Gilberto Mendonça Teles, que analisam não mais as origens (a raiz) da produção artística local, mas antes, a Antigenealogia do sintoma da colonização da região centro-oeste do país. É nesta perspectiva que Teles busca analisar a obra¹⁷, *Os Sertões*:

[...] principalmente pela incorporação de conteúdos provenientes da configuração geográfica do Brasil, com 4.328 km de extensão Leste-Oeste (e 4.320 km de Norte a Sul), do que resultaram grandes áreas vazias no Centro, no Planalto Central, que só a partir de 1950 começam a ser efetivamente ocupadas. Isto explica o sentido popular, segundo o qual o sertão é outro lugar, é o lugar do outro: fala-se dele, mas ele sempre está longe da enunciação. É a concepção metropolitana que pôs a palavra em circulação no século XVI, que se amparava num demonstrativo, num advérbio ou num dêitico [esse, ali, lá, acolá, mais além], para melhor caracterizá-lo (TELES 2009, p. 71).

¹⁷Revista eletrônica Verbo em Minas, volume 08, *O lu(g)ar dos sertões*, p.71 – 108, 2009.

Neste fragmento do artigo, o autor Gilberto Mendonça Teles, traça uma reflexão sobre o sertão brasileiro sem que seja imperativo explicar o começo ou o fim do contexto da obra, o que interessa ao crítico é cartografar o significado de um eterno e infinito desbravar, avançar, desconstruir e recriar seu próprio mapa, evidenciamento como funciona o rizoma na América do Sul. Na literatura brasileira, o Centro-Oeste ficou esquecido, Gilberto Mendonça Teles, ressalta a importância do mapa e sua influência nas escrituras.

Trata-se de entender a cartografia como um problema que afeta não apenas a vida, mas principalmente a obra de autores que tinham que recorrer a outros estados para publicar suas obras, o que ocorreu muito no século passado e retrasado, ou irem para o Rio de Janeiro para serem conhecidos, neste caso José J. Veiga. O escritor goiano aparece na história da literatura brasileira como um autêntico exemplo da desterritorialização, como salienta Teles, quando relata uma passagem de sua vida, retornava do Uruguai para o Rio de Janeiro, e sua vida cruza com a vida de José J. Veiga, pois “Benedito Silva nome importante na Fundação Getúlio Vargas” o convida para trabalhar, mas este já havia aceitado ser professor na PUC-RJ¹⁸:

Optei pela universidade, mesmo com a metade do vencimento que teria na Fundação. Foi por essa época que Veiga voltou ao Rio de Janeiro e Benedito Silva o levou para a editora da Fundação Getúlio Vargas, onde ele trabalhou por muitos anos e viu crescer sua fama de grande escritor. Ali o conheci pessoalmente e uma outra vez o visitei, numa dessas rápidas conversas de café (TELES, 2007, p.96).

Nesta obra Gilberto Mendonça Teles, mostra as dificuldades enfrentadas por escritores do Brasil central. Já no artigo, *A Obra Contemporânea: Heranças Estéticas, Arte Rizomáticas e linguagem ao infinito*, de Maria Aparecida Rodrigues¹⁹, p.45/ 59, 2001 afirma que:

[...] a arte como antiforma e em processo- desconexa e aberta- feita pela espontaneidade e pelo acaso; logo, arte rizomáticas, composta por linhas de fuga, figurada em escrita/ escritura polimórfica. Daí uma linguagem ao infinito, uma impossibilidade, o neutro, a negação e o imaginário. [...]. Foucault anula uma forma artística pelo surgimento da outra. Em Deleuze e Guattari, isso não acontece: o agenciamento se processa pelas microconexões e pelas linhas de fuga, formando o que os teóricos chamam de rizoma. As obras contemporâneas formam essas microconexões ao infinito (apud. p. 47).

A autora, estudiosa atenta dos dilemas da modernidade e hipermodernidade, além de estudiosa de suas implicações estéticas relata que, para autores como Michel Foucault, Gilles Deleuze, Félix Guattari e Gilles Lipoventski, entre outros, uma obra nunca irá substituir outra, não há como se desconectar do passado, mas ramificar, criar fluxos de relações capazes de

¹⁸ Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

¹⁹ Professora Doutora, da Universidade Católica de Goiás.

conectar diferentes obras de modo extemporâneo, como desejava o filósofo alemão Friedrich Nietzsche.

Já o crítico Gilberto Mendonça Teles defende uma teoria que represente o Brasil, que se bem analisada as obras, pode-se perceber que possuem um rizoma próprio, até mesmo dissociado de outras formas rizomáticas, como a vertente europeia, cujas características de demandas nem sempre se conectam aos processos de subjetivação que emergem nas literaturas produzidas continente americano. Essa defesa se sustenta principalmente no que se refere ao processo de desterritorialização de vertente colonial e a reterritorialização, de vertente pós-moderna. Neste sentido, a região central do Brasil se efetiva como caso emblemático dessa dissociação e de produção de novos fluxos intensivos de produção.

Em Goiás a colonização foi um dos fatores, no qual, nos exemplifica esta teoria, este país se transformou, não se criou outro, apesar dos colonizadores assim quererem. Nas obras de J. J. Veiga têm-se exemplarmente os efeitos desta ramificação se espalhando e amplificando suas ressonâncias incessantemente, como confirma Gilberto Mendonça Teles em texto o sobre o sertão:

A palavra *sertão* tem servido, em Portugal e no Brasil, para designar o “incerto”, o “desconhecido”, o “longínquo”, o “interior”, o “inculto” (terras não cultivadas e de gente grosseira), numa perspectiva de oposição ao ponto de vista do observador, que se vê sempre no “certo”, no “conhecido”, no “próximo”, no “litoral”, no “culto”, isto é, num lugar privilegiado — na “civilização”. É uma dessas palavras que traz em si, por dentro e por fora, as marcas do processo colonizador. Ela provém de um tipo de linguagem em que o *símbolo* comandava a significação (re) produzindo-a de cima para baixo, verticalmente, sem levar em conta a linguagem do outro, do que estava sendo colonizado (TELES, 2009, p.71).

O colonizador não é capaz de enxergar o colonizado, tudo do colonizador é mais importante, principalmente nas Américas, onde o grau do avanço social, cultural, intelectual e política são muito diversificados. Nas obras de José J. Veiga há uma profunda reflexão sobre esta microconexão, através de perguntas e questionamentos que se acumulam ao longo de sua produção artística, todas estão conectadas internamente como fluxos de intensidade rizomáticas. É bastante perceptível que todas as obras se iniciam com elementos que nos remete a algum momento anterior da história ocidental, como por exemplo, o bucolismo do período romântico, onde as paisagens pouco mudam e que nada quebra esta rotina. Como no trecho a seguir: Em “Os Cavalinhos de Platiplanto” (2010), “O meu primeiro contato com essas simpáticas criaturinhas deu-se quando eu era muito criança.” (2010, p. 29). No conto “A Usina atrás do morro” (2010), “Lembro-me quando eles chegaram.” (2010, p. 15). *A hora dos ruminantes* (1988) vemos nitidamente sempre a mesma paisagem de fundo, de forma que os

ambientes apenas mudassem os nomes, os lugarejos são simples e simpáticos onde tudo e todos se conhecem o que prevalece e a voz do povo, a momentos que os sonhos, as livres associações, significações e sempre são bem afloradas:

À noite, quando iam fechar as janelas para dormir e davam com os olhos no clarão do acampamento, as pessoas procuravam se convencer de que não estavam vendo nada e evocavam aquele trecho de pasto como ele era antes, uma clareira azulada na vasta extensão da rural. À vizinhança incomoda, os perigos que pudessem vir dela, eram ilimitados por abstração. Mais tarde podia haver sonhos, vigorantes somente na escuridão dos quartos, solúveis na claridade do dia (VEIGA, 1988a, p. 6, 7).

Observa-se a mesma calma bucólica em *Sombras de reis barbudos* (1988), “Quem um dia podia imaginar naquele tempo de alegria e festa que um sonho tão bonito ia degenerar nesta calamitosa Companhia Melhoramentos de Taitara” (1988, p. 2).

E então, de repente acontece a ruptura, a-significação, figuras ou ideias existentes entre o significado e o significante, acontece de forma curiosa, primeiramente movida pela própria curiosidade com que a novidade é recebida, em seguida, percebe-se o caráter problemático da modernidade, sua dinâmica que altera o modo de vida da população afetada por ela, pode-se perceber nesse *modus operandi* de José J. Veiga uma forma de crítica não em relação à modernidade, mas ao aspecto não discutido, que é o rompimento do homem simples e campesino com as suas origens, suas memórias e seu modo peculiar de vida. Como podemos perceber nas obras: “Os Cavalinhos de Platiplanto” (2010), nesta obra a doença do avô foi o elemento que fez a alteração na vida do garoto: “Meu avô adoeceu e teve de ser levado para se tratar” (2010, p. 31), ainda não havia nas cidades do interior uma medicina avançada tinha que recorrer a outras cidades maiores. Em “A Usina atrás do morro” (2010): “Todo mundo andava animado com a presença deles” (2010, p. 15), demonstrando que estes visitantes trouxeram a modernidade rompendo com a rotina da cidade. *A hora dos ruminantes* (1988): “Manarairema ao cair da noite- anúncios e prenúncios [...] Manarairema vai sofrer a noite”, as mudanças e a ruptura da rotina e a curiosidade movimento de forma a-significante.

Essa crítica emerge bem camuflada no pacote da produção de coercitividade, produção também das máquinas de guerra deleuzinas como explicam os autores Deleuze e Guattari em *Mil Platôs* (2004): “um fluxo de guerra absoluta que escoo de um polo ofensivo a um polo defensivo e não é marcado senão por quanta (forças materiais e psíquicas que são como que disponibilidades nominais da guerra” (2004, p. 97), que proliferam nessas obras de forma silenciosa, tudo isso surgindo a partir de fatos estranhos que geram perguntas e argumentos, todas as obras assumem um caráter fantástico, sem identificação do espaço ou

tempo. Observáveis nas obras “O Cavalinho de Platiplanto” (2010), quando este menciona frases que não indicam tempo ou espaço, “Mas quando a gente [...] Um dia eu fui no Jursupensem com meu pai e vi lá[...] O tempo passava e....” (2010, p. 31). Todo o conto é marcado com advérbios de tempo que levam o leitor a perder o visio espacial. O mesmo ocorrerá em “A Usina atrás do Morro” (2010), todos os parágrafos começam ora com advérbios de tempo, verbos impessoais e locuções verbais o que leva o leitor a se identificar, pois a demarcação de tempo não existe, o que facilitará que ele crie seu próprio mapa. Em *A hora dos ruminantes* (1988), “Manarairema já não se preocupava tanto com os homens, e quando alguém falava neles era como quem se refere a realidades familiares — o calor, doenças, a carestia — o acostumado, o absorvido” (1988, p.36), o tempo não importa, podendo ser um lugar qualquer.

Os colonizadores fizeram dos pequenos lugarejos do sertão uma desconstrução, pois estas eram obras de artes, e reconstruíram outra obra de arte que ficaram a serem terminadas em constante construção, ou seja, se ramificarem, estas obras primas do centro oeste goiano são Goiânia e Brasília que nasceram da desconstrução destes lugarejos, outras pequenas obras de arte (cidades), se acham em construção permanente, assim como qualquer outra obra de arte da modernidade.

Nas obras de José J. Veiga pode-se observar diferentes momentos e formas de agenciamentos maquínicos de desejo que resultam na produção de uma arte verdadeiramente rizomática. É possível notar três momentos que, apesar de suas diferenças, interagem-se, produzindo o que Gilles Deleuze e Félix Guattari denominam como o ritornelo, ou seja, o resultado da saída do território: desterritorialização e reterritorialização, e quando retornam ou não retornam ao passar de elementos diferentes ao do cotidiano das cidades, estas jamais serão as mesmas e nem o “Como ser no mundo”.

Trata-se de um retorno, necessário embora impossível. Em José J. Veiga esse percurso se dá da seguinte maneira: 1) O livro como um agenciamento, que produz significação como mediação, nesse momento, de saída do território, a mediação se dá no modo como J. J. Veiga cria uma sociedade ao mesmo tempo semelhante, mas não uma cópia do mundo em sua obra, é uma saída do território porque o leitor não pode mais identificar o espaço geográfico ou o contexto histórico em que as histórias se passam, como se trata de um lugar qualquer, há sempre o desejo, a produção maquínica de cobiça de se buscar o retorno, mesmo improvável; 2) As obras não são livros com pensamentos e formatos não pré-determinados, trata-se de uma produção artística contemporânea, não havendo retorno, não

havendo uma raiz, tanto a produção quanto a recepção são múltiplas e heterogêneas; 3) Essas obras se apresentam como um verdadeiro cipoal de produção de significados cambiantes, as significações possíveis são como trepadeiras, pois não fixam em um determinado tempo ou espaço e, além disso, seu dinamismo se converte na habilidade de se espalhar de maneira irrestrita para outros campos do saber.

Estas obras são múltiplas, heterogêneas e conectadas formando assim, onde o leitor pode criar seu próprio mapa, desterritorializado que se reterritorializa de acordo com seu conhecimento, o processo de escritura se multiplica nas diferentes formas de recepção da obra.

Pode-se afirmar que todas as obras do escritor goiano se conectam. A primeira obra, o conto “Os Cavalinhos de Platiplanto” (2010), que se encontra no livro com o mesmo título escrito em 1959, discute o tema do processo coercitivo no núcleo familiar, onde o menino é coagido, neste conto o autor narra em primeira pessoa, uma criança que se machucou e teria que fazer um lancetamento, e foi coagida a deixar fazer este procedimento, e em troca ele receberia um cavalo, e quem o prometerá foi o avô, após a partida do avô que ficara doente, sempre aguardava ansioso a sua volta para pegar o seu cavalinho, mas este morre, e o tio Torim, ficou com os cavalos e a fazenda Chove Chuva e se negou a cumprir a promessa, sendo assim, o menino fica apenas com a lembrança da promessa, pois seu tio Torim diz a seu pai, que tinha comprado a fazenda Chove Chuva de seu avô, naquele dia o pai do menino ficou muito bravo, pois seu avô não estava em condições de assinar nada, o menino a partir daí fica sabendo que não se cumpriria a promessa:

Eu não entendia por que uma pessoa como meu avô Rubém podia mudar, mas fiquei com medo de perguntar mais; mas uma coisa eu entendi: Meu cavalinho, nunca mais. Foi a única vez que eu chorei por causa dele, não havia consolo que me distraísse (VEIGA, 2010a, p.32).

O não entendimento da mudança de seu avô e da doença que o acometerá é um dos temas possíveis nesta obra, além destes, há outros elementos que produzirão outras conexões inesperadas. A atemporalidade e a visagem espacial geram o estranhamento que impossibilita ao leitor localizar o espaço onde ocorre a história. As obras são cheias de questionamentos e perguntas, que sempre ficará a cargo do leitor responder.

Do rizoma “menino” pode-se partir para outros rizomas produzidos na obra, como por exemplo, o rizoma “mulher”. Essa conexão, além de se ligar à anterior pelo papel da coerção familiar se estende para outros caminhos inesperados na produção maquínica da

coercitividade social, trata-se do papel da mulher nas obras de José J. Veiga. Na obra supracitada, por exemplo, a discussão recai sobre o papel da mulher no núcleo familiar, discute-se o aspecto idealizado da mulher na sociedade, obediente que chora sozinha, o que predomina é o conjunto de normas do espaço masculino sobre o espaço feminino. A primeira passagem é esta: “Enquanto mamãe fazia os curativos... curava e acalmava... Mamãe dizia que eu não precisava ficar impaciente... Mamãe não precisa de mim...” e quando a dor devia ser escondida e justificada “... e eu vi mamãe chorando no quarto...” (2010, p.30), o autor mostra que o papel da mulher estava restrito a casa e a cuidar da família.

Em “A Usina atrás do morro” (2010) conto que se encontra no livro “Os cavaleiros de Platilante” (2010), escrita em 1959, a história também se passa em um lugar qualquer, o visor espacial e a atemporalidade também são trabalhadas. Narrado na primeira pessoa, o autor volta ao assunto do processo coercitivo onde o mapa é ampliado, a obra mostra que a chegada de estrangeiros afeta o modo como os habitantes locais vivem, pois ninguém conseguia entender o que os estrangeiros diziam. Este elemento de estranhamento é essencial para se compreender o processo de coerção e de dominação colonizadora, pois os estrangeiros começam a coagir a população, além disso, aqueles que não querem se associar aos estrangeiros são obrigados a partir.

Sabe-se que os estrangeiros criaram uma usina, tudo o que sabe sobre essa verdadeira máquina de agenciamento maquínico de desejo é dito pelas pessoas que trabalham lá, somente quem trabalha lá é capaz de dar alguma indicação do que acontece naquele local, não se trata de responder o que acontece lá, mas de tentar encontrar uma saída gerada pelo impasse que sempre há entre resistir ou se deixar dominar. Nesse sentido, note-se que o personagem principal não se submete a pressão e tenta saber o que realmente está acontecendo e porque estão lá, depois do assassinato de seu pai que está investigando a usina, se vê obrigado a fugir da cidade, é preciso desterritorializar-se por completo. Como no trecho abaixo:

Depois do enterro mamãe mandou-me esconder as caixas de dinamite um buraco bem fundo no quintal, vendeu tudo o que tínhamos, todas as galinhas, pelo preço de 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, 2010b, p.28).

O processo coercitivo apresentado em “A Usina Atrás do Morro” (2010) é a ampliação do rizoma, pois a coerção, afetou toda a população local. Porém, pode-se perceber que a visão narrativa do protagonista mostra a visão de apenas um indivíduo, já nos outros

contos há uma multiplicidade de vozes, evidenciando como a colonização pode afetar a todos, mas ainda de forma individualizada de não aceitação.

Nesta obra, o papel submisso da mulher também é reafirmado da mesma forma, ela é sempre a dona de casa que deve cuidar da família (2010, p.18), “... em casa encontrei mamãe aflita... Como conselheira, o que já é uma diferença a ser observada” (2010, p. 22), “D. Ritinha apareceu lá em casa para desabafar com mamãe.” Dona Ritinha era uma mulher sofredora esposa de Geraldo Magela que se associou aos estrangeiros, e na sua vigília (2010,p.28)“...dia seguinte notei que ela estava pálida não havia dormido...” nesta passagem ocorre uma metamorfose de guerra, onde mulheres são obrigadas a assumir e tomar decisões, o que mostra outro processo de uma viuvez, o que ocorre muito quando homens vão à luta contra opressores , (2010 p. 28)“... mamãe mandou-me esconder as caixas de dinamite num buraco... vendeu o que tínhamos... embarcamos cedinho...”. Nesta obra são citadas outras mulheres que tinham profissões de independência, mas ligadas as questões domésticas como a dona da pensão onde os estrangeiros se hospedaram “D. Elisa”, e a costureira “D. Lorena” que vigiava tudo pela sua janela.

A hora dos ruminantes (1988) obra escrita em 1966, plena revolução que teve início 1964o conto que relata a chegada de visitantes, assim como em “Usina atrás do morro” (2010), o rizoma se amplia, pois relata a história ocorrida em Manarairrema onde os moradores são tomados pela curiosidade e conseqüentemente coagidos pelos visitantes.

Os acontecimentos ocorrem com a metamorfose da vida da cidade, de forma gradativa: primeiro são os visitantes que acampam do outro lado do rio, depois a curiosidade que assola os moradores, os visitantes começam a ter contato com os moradores oferecendo serviços, a rejeição da coerção gera punição: primeiro os cachorros invadem a cidade, logo em seguida os bois, e depois todos vão embora, assim como chegaram, deixando o vazio e a sujeira, a cidade transformada.

O viso espacial está presente nesta e em todas as obras de Veiga. “O relógio da igreja rangeu as engrenagens, bateu horas, lerdo, desregulado. Já estavam erguendo o peso, acertando os ponteiros. As horas voltavam todas ele as, as boas, as más, como deve ser” (1988, p.102). As mulheres continuam submissas, algumas como a mulher de *seu* Quinel que disse a ele para falar com Pedrinho, então, funcionário em sua loja, para que não ficasse de agarro com Nazaré, sua namorada, mas nesta passagem a personagem também é preconceituoso: “Seu Quinel também sofria pressões em casa, mas ia defendendo Pedrinho na medida do possível. Um dia a mulher, alegando não poder mais passar cm as filhas pelo Beco

do Rosário, por causa daquelas cenas...” (1988, p. 75), mas em contrapartida Nazaré era o oposto, não se incomodava com que a cidade dizia, e quando ela e Pedrinho resolvem sair dos olhares de desconfiava, atravessaram a ponte e foram pegos pelos visitantes, onde Nazaré ajuda-os a torturarem seu namorado, ela se mostra livre, e responde por seus atos e ações, o que já demonstra a evolução do papel da mulher na sociedade, pois esta personagem quando retorna para Manaraima após a partida dos visitantes consegue inclusive a alterar os conceitos predefinidos de sua madrinha D. Bitá que a aceita sem questionamento, sem lhe pedir satisfações: “- Menina do Céu, onde está seu juízo! Disse ela afinal. - Olhe só sua roupa! Toda Molhada, até os cabelos! Você vai adoecer, menina!” (1988, p. 98). Neste dialogo com ela, mostra que aceita a afilhada de volta sem preconceito, pois o Pedrinho já se encontrava morando com Dona Bitá, pois este depois de torturado conseguir fugir e se refugia em sua casa por não tem com quem contar. São passagens onde as mulheres tiveram que serem fortes.

Sombras de reis barbudos (1988) escrita em 1977 quando já havia consolidado a ditadura, é possível ver a Antigenealogia que narrador utiliza-se de termos como: “Logo nos primeiros dias do golpe muita gente ligada a tio Baltazar foi demitida em duas ou três penadas, e não havia motivo para meu pai ser poupado” (1988, p.25), o lexema “golpe” e o lexema “poupado” o que deduz traição por parte de seu pai. Toda obra é narrada em primeira pessoa, assim como as obras anteriores, menos a obra *A hora dos ruminantes* (1988), o autor explora os lexemas que geram o estranhamento que desconcerta as engrenagens sociais estratificados. Este desajuste das normas demonstra que o processo rizomático se mantém através do estranhamento causado pela percepção da coerção social, este elemento é bastante importante para a compreensão do papel social da arte na pós-modernidade, pois é como se a modernidade social e política se esparramassem como uma erva daninha provocando mudanças e dor.

O papel feminino ainda sofre outras formas de coerção, nestas obras os coagidos, “Lu” e sua mãe, convivem no mesmo espaço e tempo que o agente coercitivo, o pai de “Lu” que era fiscal da Companhia, a modernidade está estagnada o que leva a falta de liberdade, o que vai facilitar ao leitor criar mapas de desterritorialização e tentar reconstruí-los criando um novo território. Em *Sombras de reis barbudos* (1988), o personagem convive diretamente com o elemento que provoca coerção, o pai, e vê toda a cidade ser desterritorializada, assiste à criação de um novo mapa, a invasão, assim como em *A hora dos ruminantes* (1988a) e *Usina Atrás do Morro* (2010), tratam de desterritorializações, a cidade invadida muros “De repente os muros, esses muros. Da noite para o dia eles brotaram assim retos, curvos, quebrados,

descendo, subindo, dividindo as ruas ao meio conforme traçado separando amigos...” (1988b, p.27) e por urubus “Os urubus ainda não estavam em nossos telhados, as sombras deles estavam. Os primeiros chegavam logo depois do sol, e pelo meio-dia o céu ficava coalhado deles, as sombras caindo vertical nas ruas m nos muros, nos gramados...” (1988, p. 36).

Nesta passagem a imagem do dominador como o colonizador é bastante evidente: “Meu pai aproveitava para recomendar essas rápidas visitas para recomendar esperteza e lembrar que quanto mais simpáticos são esses homens de fora, mais perigosos, como se ele soubesse tudo sobre negócios e tio Baltazar não soubesse de nada” (1988, p.11). O invisível que não se vê, o vazio não percebido pelos personagens, e que é preenchido pelos visitantes e levanta suspeita que o pai soubesse. Nesta obra se percebe claramente a evolução do papel feminino na sociedade contemporânea, onde além de tomar conta da casa, também ajuda financeiramente, quando pai de “Lu” e preso pela Companhia, essa sustenta a casa, e também tem a tia Dulce, mulher emancipada e independente, casada com o Ti Baltazar que assedia o sobrinho, que gosta de festas, que se acha livre para ser o que queria ser para a sociedade da época a modernidade se aproxima de forma a mudar o pensamento, além de romper com os paradigmas sociais estratificados:

Ela me puxou-me com tanta força que eu caí sentado quase em cima dela. Ela agarrou meu rosto cm as duas mãos e me beijou com raiva fingida no queixo, no nariz, na testa, e me mordeu forte numa face, deixando a marca dos dentes ardendo (VEIGA, 1988, p.91).

Estas obras demonstram como a coerção se espalha pela região Centro-Oeste do Brasil, formas rizomáticas também são produzidas como coercitividade social, como uma verdadeira erva daninha, Deleuze e Guattari falam da diferença do rizoma na América e da Europa:

América não teria procedido como intermediária? Porque ela age ao mesmo tempo por extermínio, liquidações internas (não somente os índios, mas os fazendeiros e etc.) e por empuxos sucessivos externos de imigrações. O fluxo do capital produz aí um imenso canal, uma quantificação de poder, com uns “quanta” imediatos onde cada um goza à sua maneira na passagem do fluxo-dinheiro (de onde o mito-realidade do pobre que se torna milionário para torna-se novamente pobre): tudo se reúne assim, na América, ao mesmo tempo arvore e canal, raiz e rizoma. Não existe capitalismo universal e, em si, o capitalismo existe no cruzamento de toda sorte de formações, ele é por natureza neocapitalismo, ele inventa para o pior sua face... (VEIGA, 2000, p.27).

No Centro-Oeste, a colonização destruiu até mesmo as raízes mais profundas do cerrado e do modo de vida na região. Primeiro o processo de dominação dos fazendeiros, como mostrado na primeira obra, a necessidade da construção de Goiânia e Brasília, e as

imposições do regime militar, conforme justificado na Introdução no livro o “O cavalinho de Platilanto” (2010) por Érico Melo, doutor em literatura brasileira pela USP. Ele faz um roteiro histórico, ou seja, um decalque:

O primitivo universo ecocultural dos sertões sobreviveu até meados do século XX. Atraídos por novas oportunidades de trabalho, multidões de sertanejos começaram a emigrar para as grandes cidades em crescimento. Mas, com a fundação de Belo Horizonte (1897), Goiânia (1933) e Brasília (1960) – além de ferrovias, estradas e aeroportos –, governos, empresas e novos “colonos” começaram a se instalar nessas regiões pouco povoadas e, na prática, quase abandonadas após o final do ciclo da mineração. É o caso da região goiana revisitada por Veiga nos dois livros em estudo (MELO, 2017, p.17)

E depois a invasão, de não se sabe se de militares, que sempre mudavam e por último os que saíram de Manaraima *A hora dos ruminantes* (1988) vão para a próxima cidade Taitara em *Sombras de reis barbudos* (1988), inclusive Manaraima. “Gente viajava voltava com notícia do Mágico. Este estava em Luzalma. Estava em Aguaçava. Estava em Guaravaí. Voltou a Pompeinha. Está de cama em Manaraima. Mágico adoece? Mau sinal” (1988b, p. 52-53), nesta passagem o autor relata a importância das escrituras anteriores, o que leva o leitor a criar possibilidades uma delas é mostrar a colonização gradativa, e o impacto da modernidade trazida por ela ao Centro-Oeste. Definição segundo o dicionário online, *Aurélio*, de decalque²⁰, as obras de José J. Veiga não são decalques, mas sim um grande rizoma, pois decalque e quando fazemos colagem dos acontecimentos e este se estabiliza, já as obras mostram que nada mais é o mesmo, a transformação se alastra indefinidamente.

1.3 O ritornelo²¹ como produção de resistência aos agenciamentos maquínicos da liquefação do mundo contemporâneo

Uma das características na obra *A hora dos ruminantes* (1988) é a conexão íntima no campo do imaginário entre os moradores das cidades apresentadas, nas obras do autor goiano faz-se sempre mapas existenciais ao lado de mapas físicos, nesse sentido, desfaz-se a noção de território, as cidades não são nomeadas pelo autor e se encontram soltas em um espaço atemporal e territorial, mas ao mesmo tempo, ligadas por um grande rizoma onde é

²⁰“Decalcomanias. São técnicas de colagens de gravuras ou impressões em cerâmicas ou outros materiais como porcelana, madeira, papel e etc. Hoje, a versão abreviada é ‘decalque’”.

²¹ Portanto, o ritornelo é, ao mesmo tempo, repetição e diferença. A repetição produtiva que fabrica tempo, diferença. O ritornelo também é ritmo (desigualdade e modulante, diferença de potenciais). Não é o ritmo medida, métrica. É o ritmo entre elementos heterogêneos (a orquídea e a vespa, o homem e seu cachorro, a teia de aranha e a mosca). O que retorna na repetição é a sua potência diferenciante.

impossível desconectar, o mesmo acontece com as redes midiáticas. Onde a mente não é o cérebro.

Esta obra mostra, concomitantemente, o avanço das redes e o avanço deste rizoma onde está inserido de forma sublimar a tecnologia de forma futurística, por isso, talvez, a internet, hoje, seja a própria revelação de um vasto mapa mental que cruza transversalmente, por ângulos diversos, na natureza e em corpos humanos. Mas esta ecologia da mente, Ecocriticismo, o que sugere conexões não apenas entre humanos, natureza, mas entre estes, e os bits, os bytes, as teclas e os monitores, entre perfis, segundo uma fala de Nora Bateson²² filha de Gregory Bateson em entrevista ao site academia.edu (2011 p. 239), quando esta cita esta frase celebre de seu pai:

A história é sobre o homem que perguntou a seu computador: “Você computa que algum dia será capaz de pensar como um ser humano?” “O computador trabalhou na pergunta e finalmente imprimiu a resposta. No pedaço de papel estava impresso, abre aspas, isso me lembra uma história, fecha aspas [Risos].

A convergência da contemporaneidade aponta para um conjunto de transformações que ultrapassam a perspectiva da interatividade ou da interação entre sujeitos sociais no processo comunicativo, o que favorece a divulgação das obras literárias. Remete-se a ideia da chegada da hipermodernidade, que pode ser simbolizada pela construção de Brasília. Nesse sentido, Zigmunt Bauman afirma:

Dois tipos de liberdade: uma subjetiva, que é sentida pelo sujeito e o situa no mundo como alguém que se acha livre ou preso; e outra objetiva, que se refere à possibilidade de conseguir se mover dentro da sociedade sem impedimentos, de conseguir exercer poder sem ser dominado por outros (2000, p.250).

Para o sociólogo polonês a modernidade se liquefez, e é neste contexto que pode se encaixar a escritura de José J. Veiga. As crises econômicas vividas no século XX, gerou vários questionamentos, dentre tantos que a obra de Veiga trás, o ser humano, a sociedade enfim todos em busca de respostas devido à velocidade provocada pela comunicação, antes frágil, pois esta atingia a minoria da população mundial, o Brasil não fugiu deste estigma, o que gerou a necessidade de Adaptação, Em “Os Cavalinhos de Platiplanto” (2010), mostra a descoberta da necessidade de corrupção familiar, o trapacear, o personagem é surpreendido pela ganância do tio, ela que assola o século, a modernidade líquida. Em “A Usina atrás do morro” (2010) Veiga fala da invasão do Sertão, que é assolado pela construção de Goiânia e

²²http://www.academia.edu/16300520/Uma_conversa_sobre_a_ecologia_da_mente_entrevista_com_Nora_Bateson

Brasília logo a seguir, aonde o avanço da modernidade chega, e seus moradores se adaptam as modernidades, os cavalos são substituídos por motos, os rios são absorvidos pela necessidade de matéria prima para construção da cidade, e aquele que não se adapta foge, ou morre.

Já em *A hora dos ruminantes* (1988) a invasão é total social e política onde a individualização é invadida. A política assume e estagna este avanço onde o ser é totalmente engessado novamente isto ocorre em *Sombras de reis barbudos* (1988). A liquidez, a qual Bauman propõe vem do fato que os líquidos não possuem uma forma, ou seja, são fluídos que se acomodam conforme o vasilhame onde se encontram armazenados, o que ocorrerá nas três primeiras obras de Veiga, diferentemente da novela *Sombras de reis barbudos* (1988) que mostra os sólidos que são inflexíveis e precisam sofrer uma tensão de forças para moldar-se a novas formas, pois a liberdade trazida pela modernidade é estagnada. A modernidade é incontrolável na obra literária, é que nas obras elas fluem, e escapam dos dedos opressores, entornam, e dão vazão ao pensamento preenchendo os vazios com imprudência e fluidez. Mesmo a coesão apresentada nas obras a liberdade de criar não é impedida, porque é líquida e cabendo a ressignificação dos objetos, ou seja, a semiótica, onde o pensamento pode se camuflar.

Para Bauman, as questões de emancipação englobam o conceito de liberdade, este autor questiona se ela representa uma benção ou maldição, ou seja, seria uma benção quando o indivíduo opera, ou age de acordo com seus desejos e pensamentos, mas em contrapartida o indivíduo deverá responder pelos seus atos e ações o que recaia em maldição.

Na obra “Os Cavalinhos de Platiplanto” (2010), não há liberdade, ela existe apenas no onírico, onde a personagem sonha com a liberdade de se ter um cavalinho, benção, que tanto queria e fora persuadido a sonhar em tê-lo, maldição, o conto a liberdade é um sonho, pois não lhe é dado o direito de saber o que acontece acerca do ambiente onde vive. Mostrando aqui uma sociedade rígida impregnada de autoridade, não existe a resiliência e não consegue se adaptar aos novos formatos. A literatura presa a conceitos e preconceitos, enrijecida assim como a sociedade de uma cidade do interior como mostra a fala do pequeno personagem:

Meu avô adoeceu e teve de ser levado para longe se tratar, quem levou foi tio Amâncio. Outro tio, o Torim, que sempre foi muito antipático, ficou tomando conta do Chove-chuva, Tio Torim disse que, enquanto ele mandasse, de lá não saía cavalo nenhum para mim... (2010, p.31).

Neste fragmento autor relata a ausência de emancipação, ausência de liberdade e o personagem busca-a pelo recurso do onírico, é no sonho que se manifesta o rizoma, ou seja, a falta de identificação do tempo e do lugar, e este caráter fantástico aponta para outras formas de significação, não mais estratificadas, mas em transição permanente entre o conceito enrijecido e a liberdade do mundo dominado pela liquidez dos sentidos. Baumam, (2000 p.34): “O principal objetivo da teoria crítica era a defesa da autonomia, da liberdade de escolha e da autoafirmação humanas, do direito de ser e permanecer diferente”.

O tempo e o espaço nas obras literárias representam o espaço privilegiado da reflexão, é nesse tempo imaginário e nesse espaço físico e psíquico que se pode reclamar e levantar hipóteses e questionamentos a respeito dos dilemas do mundo real é o espaço onde sempre se pode lutar por direitos, que se deve ser responsabilizado por atos e ações. É neste contexto que a personagem protagonista do romance “Os cavalinhos de Platiplanto” (2010) prefere não contar os seus sonhos de liberdade: “Pensei muito se devia contar aos outros, e acabei achando que não. Podiam não acreditar, e ainda rir de mim; e eu queria guardar aquele lugar perfeito como vi, para poder voltar lá quando quisesse, nem que fosse a pensamento” (2010 p. 36). Esta passagem no final do conto justifica a emancipação, apesar de onírica...

Nas próximas obras José J. Veiga apresenta a característica da modernidade que apresentam na forma de relato o declínio da crença e o desfazer para se refazer, o bem e o mal juntos, a violência que surge, ou seja, a modernidade tramita em um caminho sem fim para as oportunidades, realizações e desejos que serão perseguidas continuamente, nas obras de Veiga o caminho é inverso, pois a sociedade onde as crenças e normas pré-estabelecidas reina, são invadidas pela busca de modernidade da região Centro-Oeste, onde os desejos são perseguidos, como a construção de cidades planejadas, mas a colonização não foi planejada, e a liberdade foi podada, mas forçosamente gerando mudanças nas cidades e no comportamento, onde, os moradores, ou seja, a sociedade foi obrigada a ser reinventar de forma individualizada, pois a velocidade do avanço era muito rápido e imposto.

A realidade pune os moradores e o autor tenta demonstrar que é possível buscar a liberdade individual e coletiva, assim, os personagens pensam e discutem e questionam o tempo todo. Um exemplo pode ser notado na obra “Usina atrás do morro” (2010):

Mas a esperança, por menor que seja, é uma grande força. Basta um fiapinho de nada para dar alma nova à gente. Eu estava remexendo um dia na tulha de feijão à procura de uma medalha que caíra do meu pescoço e encontrei umas caixas de papelão quadradinhas, escondidas bem no fundo. Abri uma e vi que estava cheia de dinamite. Guardei tudo depressa e não disse nada a ninguém nem deixei meu pai

saber, porque não queria colocá-lo na triste situação de ter de prevenir-se contra mim. Tudo era possível naqueles dias (VEIGA, 2010b, p.27).

A liberdade existe no ser, no indivíduo ele se emancipa e chama a responsabilidade para si, ao invés de trilhar caminhos impostos por normas pré-estabelecidas pelos donos da Usina que fica atrás do Morro. Pois a tarefa que antes era do coletivo, da sociedade agora e se encontra fragmentada, ou seja, a tarefa agora é responsabilidade do indivíduo, cabendo a ele a liberdade de escolha.

Em *A hora dos ruminantes*(1988), o coletivo é desfeito, assim como em “A Usina atrás do morro”(2010), num primeiro momento a sociedade gosta da chegada, pois é novidade e pensam em ganhar alguma coisa com os visitantes ou estrangeiros, mas como na obra anterior alguns moradores de Manarairama se revoltam e a liberdade fala mais alto, outros já se associaram o que difere da fala de Baumam que sugere que os passivos são sujeitos ao coletivo, pois os que associaram aos visitantes foram os de personalidade marcante, a modernidade, o mal e a violência assola a cidade, o absurdo. Duas personagens chamam atenção no primeiro momento, Geminiano, um negro íntegro, que faz o primeiro contato com os visitantes e é engessado pela modernidade, depois Amâncio, que se diz valentão e temido por todos, também é engessado, e pessoas que não possuem características marcantes como Manuel e Apolinário, trabalhadores, cujo ofício todos dependem, se negam a servi-los a serem engessados, mas pagam o preço por sua negação.

Como salienta Baumam, todos irão ser responsabilizados, ou seja, a sua liberdade de expressão se desfaz como água. Geminiano sofre a opressão da modernidade, o que é demonstrado na sua fala com Deldélio (1988, p. 30): “- Esse meu não tem, Deldélio. 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.”. E a humildade imposta junto Amâncio pelos visitantes, que sua curiosidade e ganância o levou a associar-se a eles de forma a defendê-los, mesmo depois da invasão humilhante dos cachorros imposta por eles, (1988 p.38) “...não querendo fazer comentários prematuros todos recolheram cedo para absorver no escuro as humilhações desnecessárias e tão prontamente aceitas, quando não procuradas espontaneamente.... Cada um torturado pela sua vergonha particular...” sem que ninguém os tivesse contrariado ou falado o que pensavam a respeito, mas o fizeram para mostrar o poder que tinham sobre eles. Depois deste absurdo surge à teimosia, de uma personagem passiva o que diferencia da teoria de Baumam, pois este diz que os passivos que estão sujeitos ao coletivismo e não os de personalidade forte, quem teima é

Manuel, o que ajuda a todos, quando Geminiano o procura para que arrume sua carroça, e este nega, até Amâncio vem até ele para persuadi-lo e de nada adianta, ele não sede a rigidez da modernidade, prefere a liquidez desta, e respeitar a sua vontade (1988, p.43): “-Não consertei nem conserto. Cada um sabe o que faz – disse Manuel, e voltou a cepilhar²³”, mas acaba cedendo, quando surge a metamorfose, representada por uma borboleta:

Uma borboleta grande e azul-pomposa entrou tonta na oficina, esbarrou de raspão na parede, pousou no cabo de uma enxó²⁴. Os dois olharam para ela encantados, como se nunca tivessem visto uma borboleta igual, ou talvez estranhando que ainda pudesse haver borboleta no ar. Finalmente ela despregou da enxó, tateou pela sala e escapuliu para largo como chupada pelo ar tarde, e eles ficaram mais tristes e preocupados (VEIGA1988, p.48).

E esta visita o transformou e foi corrompido pela modernidade, o engessando, deixando para trás sua liquidez, (1988 p. 40) “-Eu resolvi consertar a carroça”. Já Apolinário pai de Mandovi, criança vendedora de cigarros, cujos cigarros foram derrubados e pisoteados pelos homens, e que em resposta a esta agressão jogou-lhes pedras, e que depois disso os visitantes exigiram que seu pai se retratasse com medo da opressão dos visitantes, todos, de forma direta e indireta tentaram persuadi-lo a fazer este pedido de desculpas, mas ele se negou dizendo a Geminiano, quando este o procurou para dizer que os homens estavam o aguardando na tapera: “- Eu me apresentar na tapera? A troco de que?...-Agradeço o seu trabalho Gemi. Mas não tenho nada para fazer lá. Combino serviço é aqui na oficina...-Eles não querem combinar serviço não. Querem é falar com você. -Então piorou” (1988a, p.53). A decisão do personagem comprova que não deixou ser levado pela modernidade sólida.

Sombras de reis barbudos(1988) a individuação é física e mental, só que a coletividade está ligada a companhia, aqui o autor tem a preocupação em demonstrar a dificuldade da pratica da liquidez, ela só pode existir às escondidas, e é feita por jovens que buscam fugir do engessamento a qual estão expostos de forma política e social. Aqui, se concorda com Bauman, onde os fracos e frágeis estão sujeitos à coletividade, e os fortes são individualizados de forma opressora, ou seja, respondem pela ação e pratica da liberdade em se dizer e viver como se pensa. O distanciamento entre os tipos de individualidade, a primeira ele está associado a fatalidade e a segunda com a capacidade realista e prática, ou seja, a autoafirmação se finda. E o que ocorre nesta cidade, e a personagem desta obra busca alcançar

²³Forma de lixar madeira, para retirada de ferpas.

²⁴Instrumento que consiste em uma chapa de metal cortante e um cabo curvo, usado especificamente em carpintaria e tanoaria para desbastar peças grossas de madeira.

seus objetivos através de amigos, de trabalho, e emaranhando-se a pessoas ou agentes desembaraçados e que fluem, de uma forma ou de outra: “Alguns amigos meus tinham binóculo, outros luneta, e me de boa vontade...” (1988, p. 36) lembrando que “Lu” a personagem vivia com o opressor, mas era um indivíduo livre, líquido, e sua autoafirmação não estava comprometida, ele busca esta autorrealização por meios que a permitam tramitar tanto pelo opressor quanto no oprimido, quando seu lhe conta sobre a proibição do uso da luneta, ele conta para seus colegas e estes pinchar os murros “- Eu contei sem querer. E não foi a todo mundo. Foi só a uns meninos da rua que vieram me fazer inveja” (1988, p. 42) sem se deixar de ser um indivíduo fact²⁵, o que é cidadão, pois este pensa no coletivo. “Quando eu encontrava tio Baltazar a pé era melhor, ela andava o tempo todo com a mão no meu ombro, perguntava pelos estudos, se eu estava precisando de alguma coisa, livros, roupa, brinquedos... Acho que não fazia para ofender meu pai” (1988, p.17), pode-se observar a individuação, pois a seu redor pouco se sabia. Nesta obra o autor mostra a invasão e a punição que vivida pelos moradores, e demonstra a ausência de criação, pois a modernidade não é rizomático, mas sim rígida, mas o indivíduo e a coletividade são rizomáticas e tentam escapular de formas diversas. Todos os personagens vivem o indivíduo fact, “A companhia baixou novas proibições, umas inteiramente bobocas, só pelo prazer de proibir” (1988, p.46), o personagem principal vive de modo a tentar mudar o seu destino junto de seu núcleo familiar, sua liquidez é social, onde a fluidez de sua relação interpessoal é o emaranhar, rizoma, sociedade autônoma.

Há um segundo termo utilizado por Bauman, a saber, o tema da liquidez moderna emancipada, já começando a pensar como viver essa individualidade que traz uma revisão de conceitos da modernidade sólida, obra *Brave New World* (1932) de Aldous Huxley²⁶ e a obra *1984* (1949) de George Orwell²⁷. Nesta obra de Orwell o denomina, o opressor é como um

²⁵Indivíduo fact: são cidadãos controlam seus desejos e toma suas decisões, mas devem agir e interagir de acordo com a sociedade a seu redor/

²⁶Aldous Huxley (1894-1963) foi um escritor inglês, autor do clássico da literatura “Admirável Mundo Novo”. Suas meditações em torno das experiências com drogas alucinógenas foram relatadas no livro “As Portas da Percepção”. Aldous Leonard Huxley nasceu em Godalming, Inglaterra, no dia 26 de julho de 1894. Filho de um professor e escritor e neto de um famoso naturalista, Huxley cresceu em um ambiente cercado de vasta elite intelectual. Estudou no Eton College, mas foi obrigado a abandonar os estudos por causa de uma doença nos olhos que o deixou quase cego. Mais tarde, recuperado da visão, voltou aos estudos. Em 1913 ingressou no Balliol College em Oxford, obtendo a licenciatura em Literatura Inglesa em 1915. https://www.ebiografia.com/aldous_huxley/

²⁷George Orwell (1903-1950) é o pseudônimo de Eric Arthur Blair, escritor e jornalista inglês, conhecido pelo livro “1984”, George Orwell nasceu em Motihari, na Índia Britânica, no dia 25 de junho de 1903. Veio de família aristocrata. Seu pai trabalhava no Departamento de ópio do Serviço Civil indiano e sua mãe teve grande influência em sua carreira literária. Os estudos de Orwell foram feitos na Escola São Cipriano e posteriormente no Eton College, em Londres. https://www.ebiografia.com/george_orwell/

irmão mais velho que tudo vê, ouve e sabe. Sendo um controlador, que usa a força. Estas ditas regras que devem ser seguidas por todos. Sendo assim, os pensantes conseguem agir de forma a intervir sobre o coletivo, e os outros que são movidos pela emoção, pois são passivos à manipulação e nunca atingem suas metas gerando frustração.

Veiga, em suas obras, nos mostra esta individuação, através da coerção como de um irmão mais velho, que será demonstrado em forma de estrangeiros, ou visitantes: “O Cavalinho de Platiplanto” (2010), Tio Torim irmão de sua mãe, este toma a fazenda chove chuva e se nega a dar o cavalinho para ele “A Usina Atrás do Morro” (2010) e em *A hora dos ruminantes* (1988) os visitantes e estrangeiros chegam e tentam escravizar a população, e quando contrariados praticam a punição; *Sombras dos reis barbudos*(1988), Tio Baltazar irmão de sua mãe, é ele quem leva a companhia para esta cidade e depois os sócios o descarta, eles irão coagir e inibir a coletividade, onde a percepção gera emoções, de dor e sofrimento, assim, a passividade domina a maioria da coletividade.

A coerção exerce uma pressão sobre o corpo e a mente, ou seja, leva o indivíduo ao adoecimento, em todas as obras de Veiga, demonstra que os personagens foram atacados deste mal, na obra “Os Cavalinhos de Platiplanto” (2010) a criança vê uma oportunidade no adoecimento em adquirir um benefício, o seu cavalinho, mas, o menino não consegue seu intento, pois o objeto coercitivo na figura de seu Tio Torim e o adoecimento de seu avô que havia lhe prometido se deixasse fazer o curativo, o que levará o personagem ao entretimento, criando assim uma linha de fuga através do onírico; “A Usina atrás do morro” (2010) o personagem foi atingido pelos estrangeiros que o machucaram, não só fisicamente, mas trouxe-lhe a dor provocada pelo luto. *A hora dos ruminantes* (1988), toda a cidade sofreu, forma coagidos, torturados, massacrados pelos visitantes, toda a cidade foi acometida pelo adoecimento mental e físico, foram privados de todas as necessidades básicas, o que pode ser constatado na tabela de Maslow²⁸.

²⁸ **Necessidades fisiológicas** (básicas), tais como a fome, a sede, o sono, o sexo, a excreção, o abrigo; **necessidades de segurança**, que vão da simples necessidade de sentir-se seguro dentro de uma casa a formas mais elaboradas de segurança como um emprego estável, um plano de saúde ou um seguro de vida; **necessidades sociais** ou de amor, afeto, afeição e sentimentos tais como os de pertencer a um grupo ou fazer parte de um clube; **necessidades de estima**, que passam por duas vertentes, o reconhecimento das nossas capacidades pessoais e o reconhecimento dos outros face à nossa capacidade de adequação às funções que desempenhamos; **necessidades de autorealização**, em que o indivíduo procura tornar-se aquilo que ele pode ser: "What humans can be, they must be: they must be true to their own nature!" (Tradução: "O que os humanos podem ser, eles devem ser: Eles devem ser verdadeiros com a sua própria natureza).

Em *Sombras de reis barbudos* (1988), a privação do ir e vir, de convivência, a imposição social provocou adoecimento, o mais afetado foi Tio Baltazar que foi acometido da doença física e emocional, depois que toda a cidade foi atingida pelo medo e conseqüentemente a doença mental. A criação artística é uma forma de manifestação com objetivo de incomodar o leitor e fazê-lo a quebrar regras e superar todos os padrões preestabelecidos por uma sociedade.

Como a multiplicidade é a forma de manifestação da identidade através da busca das diferenças, ou seja, a maioria dos indivíduos busca a realização de desejos através dos objetos sólidos, o que jamais irá ocorrer, pois quando adquirido o objeto ele pede o valor do desejo. A obra de arte é uma das formas de transformar e transcender estes objetos e transformando-os em líquidos para se chegar ao objeto desejado, e este não se perde mais o valor, pois carregará a percepção dos sentidos, para transcender a identidade sugere Bauman, que se tem que quebrar antigos preceitos através de uma iniciativa privada, leitura individualizada, e a partir desta leitura, a obra de arte seja capaz de romper no indivíduo com vínculos e certas obrigações como: política, cultura, e outras atividades sócias que envolvem a coletividade.

As obras de Veiga incomodam o leitor e sugerindo a ele fazer suas escolhas, pensamentos e ações ao invés de associar-se a uma categoria humana regida.

Para Heidegger “Ser é sempre ser de um ente” (1927, p.44), da confusão entre o indivíduo, “sou”, e o que a sociedade quer que o “ser” seja, “devo ser”, nasce o que Rogers chama de incongruência, que gera sofrimento. Esse é o processo que, para ele, define como adoecimento do “ser”. Ao se ver coagido a corresponder a obrigatoriedades sociais, o “ser” se vê em um estado de ameaça, o que o levará a desenvolver defesas psicológicas. Como em “Os Cavalinhos de Platiplanto” (2010) onde o narrador busca refúgio no onírico ou imaginário. “A Usina atrás do morro” (2010), a fuga sendo como a melhor opção. *A hora dos ruminantes* (1988), os absurdos levam os moradores a se isolarem e se procurem com sua própria sobrevivência e em *Sombras de reis barbudos* (1988) a busca de soluções e a conformidade. Portanto, nas obras de Veiga observar-se-á a *self*, exercendo a função de elemento de fuga da realidade imposta.

O tempo e o espaço são os dois fatores preponderantes que irão gerar a liquidez do indivíduo nas obras de José J. Veiga, segundo Jerzy Kociatkiewicz e Monika Kotera, a partir

da obra “Modernidade líquida” de Bauman²⁹, fala sobre a importância destes para a criação do vazio:

[...] lugares, que não se atribui significado. Não precisam ser delimitados fisicamente por cercas ou barreira. Não são lugares proibidos, mas espaços vazios, inacessíveis porque invisíveis. Se... o fazer sentido é um ato de padronização, compreensão, superação da surpresa e criação de significado, nossa experiência dos espaços vazios não inclui fazer sentido (BAUMAN, 2000, p.120)

Assim estes autores falam sobre o que é uma expressão artística, justifica que a criação não é algo que faz sentido, como a travessia do sossego sugerida na obra “Os cavalinhos de Platiplanto” (2010) onde o narrador faz a passagem da realidade opressora para o imaginário; as invasões dos cachorros e dos bois em *A hora dos ruminantes* (1988); a chegada das motos e da usina em “A Usina atrás do morro” (2010); a incoerência do surgimento dos muros e a desconstrução da cidade imposta pela companhia. Não existe significação para tamanhos absurdos. Não são vistos, pois existe apenas no vazio, o impacto do estranhamento gera as diferenças, pois são lugares fantasmagóricos que sobram e depois se transformam, gerando confusão ao leitor, que para existir alguma significação ele deverá tentar se reterritorializar, criar um mapa que lhe direcione o seu contexto de mundo. Nunca será a mesma escritura, pois é líquida, podendo ser moldada de acordo com cada leitura, infinitamente.

As obras de Veiga sugerem a emancipação do tempo e do espaço onde os grilhões sólidos como: política, cultura e conceitos morais preestabelecidos e preconceitos prendem ao criar do ser, são rompidos e questionados. Sendo assim, a ampliação da arte estará ampliando também o tempo e o espaço. A liquidez na modernidade é a quebra do poder, e esta quebra está na obra de arte, ela se liquefaz, fazendo com que o leitor seja capaz de tomar decisões, de movimentar-se livre do espaço e do tempo. O amanhã é tão passageiro e imaginário, que é usado para passar confiabilidade e fé aos indivíduos, que talvez nunca se concretize. A sociedade é amparada por dois alicerces, em meio ao passado e o futuro edificando uma ponte, sugerida nas obras de Veiga, onde irá transitar a durabilidade, realidade, e a transitoriedade, o ir e vir do imaginário, não fugindo da modernidade que é o assumir a responsabilidades de ser viver o momento.

Entre o real e o imaginário existe um vazio e é neste que a arte se encontra, pois não tem nenhum compromisso com a realidade ou com o imaginário, ela se encontra liberta do tempo e do espaço podendo ser ela mesma, a self da arte, o prazer e o desejo é a fonte onde

²⁹BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

ela se aflora, podendo ser a morada da aura, porque podendo ser? Nada neste espaço é determinado, o ato de desfazer e refazer moldados de acordo com a percepção do autor e conseqüentemente liberta o leitor para a co-autoria, e o convida a conhecer o seu próprio vazio em um constate círculo.

O homem somente perceberá o mundo se estiver sentindo este mundo, onde os valores hedonistas³⁰ levam à libertação social, e o ser se liberta. O processo de personalização promove e encarna massivamente um valor fundamental que é da realização pessoal do respeito pela singularidade subjetiva, Veiga dá a quatro personagens esta característica, o Tio Torim, “Os Cavalinhos de Platiplanto” (2010), este toma, fica subtendido na obra, e fica com a fazenda chove chuva, e que faz as coisas a sua revelia, e o narrador oprimido busca este hedonismo no sonho no onírico; Seu Geraldo e Estevão, no conto “A Usina atrás do morro” (2010), Estevão, o carpinteiro foi o primeiro a fazer sua escolha e vende a sua chácara e passa a ser procurador dos estrangeiros donos da Usina e Geraldo que era uma pessoa bondosa e passa a ser mostrar o que realmente era, passa a ser motorista dos estrangeiros; no romance *A hora dos ruminantes* (1988), temos Manuel, Mandovi, Apolinário pai de Mandovi, e Nazaré, Manuel tenta, mas não conseguiu se libertar dos opressores Mandovi xinga os visitantes e não rende a pressão, o pai deste Apolinário não sede os desmando, Nazaré se alia-se a estes e chega até participar de torturas feitas a Pedrinho seu namorado.

De um modo geral, as obras de José J. Veiga mostram o papel importante de crianças e adolescentes, exercendo um papel, embora simbólico, de suma importância para a sobrevivência da arte moderna, na primeira obra, o sonho que simboliza a busca do desejo individual, que não pode ser realizado, sonho onde o narrador teve que construir e ajudar na construção de sua própria ponte; a segunda, um adolescente, narrador, que avança através da curiosidade, com o intuito de desvendar os segretos que incomodava o seu “ser”, e tenta saber o que existe realmente do outro lado desta ponte já construída e consolidada, a modernidade, os dois primeiros contos “O cavalinho de Platiplanto” (2010) e “A Usina atrás do morro” (2010), possuem uma ligação que ainda não individualizada estão presos a sociedade, e a saída e o sonho e a fuga a busca do vazio. Já em *A hora dos ruminantes* (1988) as crianças são as que iram salvar os moradores, pois estes andavam por cima dos bois, e a liberdade surge

³⁰ Derivado da palavra grega *hedonê*, que significa prazer e vontade, o **Hedonismo** é uma filosofia que coloca o prazer como bem supremo da vida humana. Alguns de seus representantes mais antigos são Aristipo de Cirene e Epicuro. A escola filosófica do hedonismo baseia-se em duas concepções de prazer: a primeira toma-o como critério das ações humanas; a segunda considera-o como único valor supremo. Esta divisão reflete a ambigüidade do conceito da palavra, permitindo várias classificações desta doutrina que tem diversas escolas diferentes. <https://www.infoescola.com/filosofia/hedonismo/>

como força de resistência, remete-se a ideia que estas crianças são o vazio, criação e o desejo livres das amarras sociais; *Sombras de reis barbudos* (1988) demonstra que apesar dos muros, das prisões e das manifestações de opressões, são livres para sonhar e a ponte já podem atravessar, “Lu” e seu pai fazem essa travessia de forma livre e comercial, em busca do “ser”, onde já se mostram indiferentes a coerção, o vazio do prazer para criar e montar o seus sonhos, a própria *self*.

Demonstra que o vazio é justamente por não possuir nenhum parâmetro e rigidez, possível de preenchimento de algo que se deseja. é o apaixonar por si, Narciso³¹, a liberdade seduzindo o indivíduo e levando o apaixonar por si mesmo, vazio é a afirmação em relação ao outro. Segundo Gilles Lipovetsky em sua obra *A Era do Vazio* (1993):

É assim a sociedade pós-moderna caracterizada por uma tendência global no sentido de reduzir as relações autoritárias e dirigistas e simultaneamente de aumentar a gama das opções privadas, privilegiar a diversidade, oferecer fórmulas de «programas independentes», nos desportos, nas tecnologias psi, no turismo, na descontração da moda, nas relações humanas e sexuais. A sedução nada tem a ver com a representação falsa e com a alienação das consciências; é ela que configura o nosso mundo e o remodela segundo um processo sistemático de personalização cuja obra consiste essencialmente em multiplicar e diversificar a oferta, em propor mais para que nós decidamos mais, em substituir a coação uniforme pela livre escolha, a homogeneidade pela pluralidade, a austeridade pela realização dos desejos (LIPOVETSKY, 1993 p. 20).

Para este autor, a modernidade, a pós modernidade é a acelerada atrás de migração e emigração do conhecimento, como já apresentado aqui pelo autor Gilberto Mendonça Teles em sua obra *O Conto Brasileiro em Goiás* (2007), onde o Centro-Oeste foi alterado por este movimento migratório necessário para o avanço da modernidade:

O estado de Goiás, situado no Planalto Central do Brasil e cuja maior extensão territorial ocupa sentido norte-sul, possui uma posição de grande importância no futuro do País, não somente como espaço estratégico para o desenvolvimento, político-administrativo, mas principalmente por confluírem às suas terras elementos culturais de todas as regiões brasileiras, num processo de aculturação ainda mais ou menos indefinido, porém de profundas significações para os estudos antropológicos, econômicos, linguísticos e literários (TELES, 2010, p.28).

Lembrando que este estado ainda se liquefaz, pois passou por divisões e transformações tornando-se o principal estado do país, onde as mudanças carregam diferenças sociais, políticas e econômicas como sugere acima. Mudança completa dentro de um

³¹ O termo é derivado de **Narciso**, que segundo a mitologia grega, era um belo jovem que despertou o amor da ninfa **Eco**. Mas Narciso rejeitou esse amor e por isso foi condenado a apaixonar-se pela sua própria imagem refletida na água. Narciso acabou cometendo suicídio por afogamento. Posteriormente, a mãe Terra o converteu em uma flor (narciso). **Narcisismo** é um conceito da psicanálise que define o indivíduo que **admira exageradamente** a sua **própria imagem** e nutre uma paixão excessiva por si mesmo. <https://www.significados.com.br/narcisismo/>

parâmetro sóbrio, regras, o sistema não suporta. O passado está presente, mas renovado e com possibilidades de inovação, o vazio é justamente por não possui nenhum parâmetro e rigidez, passível se preenchimento de algo que se deseja. O que favorece os escritores desta região, marcada pela constante busca da identidade e suas diferenças.

2. TRANSFIGURAÇÃO³² DO FANTÁSTICO EM JOSÉ J. VEIGA

O princípio da transfiguração está presente em qualquer obra literária, ela pode representar tanto a imaginação do autor quanto os caminhos escolhidos por ele para atingir o leitor e levá-lo a fazer parte da fruição da obra de arte. O transcender está em ir além, criar enigmas para que seja decifrado pelo crítico e pelo leitor, e é nesta transcendência que reside a essência da obra de arte. Na literatura de José J. Veiga, o realismo fantástico nos permite, através do princípio do estranhamento, perceber a transcendência sem arbitrariedade por trás da ruptura com a realidade, essa transfiguração do real instiga o leitor a produzir sua própria obra através da remontagem da realidade por trás do absurdo da existência posta a nu pela obra.

Na literatura de José J. Veiga, a transfiguração acontece quando a atitude transcende o signo linguístico, desconstruindo a percepção ordenada pelo uso ordinário, o signo desestabiliza-se quando é realmente percebido, no inusitado que transcende a vivência cotidiana as emoções quase sempre alteram a primeira viagem da obra. Em José J. Veiga, os acontecimentos e as reflexões que emergem de suas narrativas vão além da sua significação primária, a todo momento leva o leitor a transcender o mundo dominado pelas leis da realidade, levando o leitor transcender os signos, partindo para uma percepção bastante particular do texto.

No início os enredos sempre se situam na ordem do ordinário, mas logo em seguida surge o princípio do estranhamento da realidade, a linguagem passa a se tornar cada vez mais opaca, reconfigurando continuamente a percepção do que ocorre na trama, este rasgo no tecido da narrativa permite ao leitor refletir sobre os fatos apresentados de forma crítica, levando a obra para seu mundo de pertencimento autêntico, a saber, o mundo da relação entre obra e leitor, este último reconfigura a linguagem, completa o espaço que falta na construção de sentidos, delineia sua percepção da obra. No conjunto de obras do autor goiano, pode-se observar que todas possuem algum traço importante de alteração na forma da realidade, pois o motivo original, ou seja, o cotidiano do início das obras se desconfigura em torno de novas percepções. O objetivo é fazer com que o leitor possa recriar o mundo a partir da obra, explorar novas possibilidades de produção de intensidades cognitivas e levá-lo a perceber o que há de problemático na normalidade da vida cotidiana, uma realidade prática próxima de sua vivência e que de repente deixa de funcionar como um todo orgânico.

³² Conceito de criar figuras de linguagem. Nota do autor.

Na obra “Os Cavalinhos de Platiplanto” (2010), as palavras que remetem a ideia de opaco, ou seja, o vazio que o leitor deve se transcender e completar acontece através das palavras: substantivo composto “Chove- chuva” que levará o leitor imaginar onde é e o que acontece lá, pois a palavra de chuva sugere nebuloso e triste, a outra e um conjunto de palavras formando uma melodia de tristeza e medo, “Ele fechou os olhinhos e começou a tocar uma toada tão bonita que parecia uma porção de estrelas caindo dentro da água e tingindo a água de todas as cores” (2010, p.33).

Em “A Usina atrás do morro” (2010), as palavras continuam a se transfigurarem a remetendo ao vazio o que nos leva ao transcender: “cobertos”, “manhazinha”, “desconfiados”, “noite”, “Ave-Maria” a música é o ritornelo da paz, todas estas e mais outras palavras leva o leitor imaginar como seria.

A obra *A hora dos ruminantes* (1988) todo início dos capítulos sugerem a construção da narrativa por parte do leitor, primeiro capítulo, “A chegada”: “A noite chegava cedo em Manarairema. Mal o sol se afundava atrás da serra [...]. A friagem até então contida nos remansos do rio, em fundos de grotas, em porões escuros, ia se espalhando, entrando nas casas, cachorro de nariz suado farejando (1988, p. 1). Segundo capítulo, “O dia dos cachorros”: “A cidade estava engrenada na rotina do tomar café, do regar horta, do varrer casa, do arrear cavalo, quando os latidos rolaram estrada abaixo” (1988, p. 34). Terceiro capítulo, “O Dia dos Bois”: “Durante o resto do dia e ainda por toda a noite mais bois chegaram (1988, p.84), “O relógio [...] lerdo, desregulado” (1988, p. 102).

Sombras de reis barbudos (1988) a frase que inicia a obra leva o leitor a ter uma percepção real da obra de arte, que nasce do vazio da reflexão silenciosa: “Talvez seja mesmo uma boa maneira de passar o tempo, já estou cansado de bater pernas pelos lugares de sempre e só ver essa tristeza de casas vazias” (1988, p.1).

Nas obras de maior fôlego, romances e novelas, José J. Veiga busca trabalhar com o princípio do confronto entre os acontecimentos ditos normais e o absurdo de sua normalidade, paisagem e objetos que não podem ser calculados puramente pelo confronto com o que é habitual, a transfiguração de qualquer um desses elementos quando experienciadas conscientemente, sua transcendência será potencializada e transformada pela percepção de acontecimentos ou fatos que serão sempre intensificados no campo da experimentação fenomenológica de Heidegger. “É porque o homem é essencialmente a sua possibilidade, que ele pode no seu ser escolher-se a si mesmo, conquistar-se e ou

eventualmente não se conquistar jamais ou não se conquistar senão em aparência” (1960, p. 42).

Em “Os Cavalinhos de Platiplanto” (2010), o narrador transcende através da dor por uma promessa não cumprida para uma nova etapa de sua vida, a busca através dos sonhos, a transfiguração do fato, ou agenciamento levou a transcender:

Se meu tio queria tomar os cavalos, era capaz de tomar mesmo. Meu pai dizia que o tio Torim era treteiro desde menino. Pensei e comecei a chorar. O major riu e disse que não havia motivo para choro, os cavalinhos não podiam sair dali ninguém tinha poder para tirá-los. Se alguém algum dia conseguisse levar um para outro lugar, ele virava mosquito e voltava voando (VEIGA, 2010, p. 34).

“A Usina atrás do morro” (2010) o transcender irá ocorrer quando os sofrimentos provocados dos fatos através de experimentação da dor pela morte de um “Ente” próximo, esta experimentação da dor irá modificar o “Ser”, o narrador sofre com a perda do pai e a partir destes fatos desiste de lutar contra os fatos: “Depois do enterro mamãe mandou-me esconder as caixas de dinamite num buraco bem fundo no quintal, vendeu tudo que tínhamos, todas as galinhas, pelo preço de duas passagens.” (2010, p. 28). Quando o autor diz “esconde”, subtende esconder o que pensa e com isto ele muda de fase, de dividir com a mãe os problemas deixando de ser uma criança.

A hora dos ruminantes (1988), este romance, transcende a vida de várias personagens, até mesmo a cidade, pois esta sofreu a transfiguração e a necessidade de se refazer, novamente os fatos interferem levando a todos a experimentação de absurdos jamais imagináveis: “E mesmo depois que o sol secasse tudo, por muito tempo ainda ficaria a poeira fina, moída pelos cascos dos animais e levantada pelo vento, lembrança amarga dos tristes dias passados. Com aquela poeira se imiscuindo por toda parte, Manarairema custaria muito a voltar ao que era, se voltasse” (1988, p. 99).

Sombras de reis barbudos (1988), esta novela mostra o transcender de um garoto para a maturidade de uma forma abrupta da transfiguração da realidade, com experimentações de muito sofrimento onde o encantamento se perde também pela perda, primeiro seu Tio Baltazar e depois seu pai, e entre as pernas conhece a traição de sua tia, que lhe apresenta as primeiras emoções sexuais, ele sua mãe se veem obrigados a custearem as despeças e manterem a casa, trabalhar. Primeira ruptura experimentada: tia Dulce levava tio Baltazar muito doente para tratamento fora. Não deixaram bilhete no recado de despedida “[...] dos meus tios não tivemos notícias por muito tempo”. A segunda ruptura experimentada: “Tia

Dulce dormiu ao meu lado mais uma vez, depois outra, depois ficou quase toda noite, chegava bem tarde e saía antes do amanhecer [...] virava por cima de mim” (1988, p. 87).

A fenomenologia³³, ou seja, a filosofia de margens, como bem afirmou o filósofo Nietzsche, frase retirada da internet: “Nós somos mais livres do que jamais o fomos para lançar o olhar em todas as direções; nós não percebemos limite algum. Temos essa vantagem de sentir em volta de nós um espaço imenso - mas também um vazio imenso...”³⁴, auxilia a compreender o processo de experimentação que ocorre entre a transfiguração e o modo como, partindo da transgressão do uso dos signos linguísticos, transcender os limites das metáforas e metonímias propostas pelas obras, o que implica ver coisas por trás de coisas, ou ampliar a percepção do objeto pela importância do fato, como no trecho a seguir em “Os Cavalinhos de Platiplanto” (2010): “... A gente chegava lá por uma ponte, mas não era de atravessar, era subir estava.” (2010a, p. 32), A ponte nesse caso só é percebida quando o personagem é convidado a ajudar na sua construção, isto no onírico, que mostra o transcender, ou seja, não mais querer mostrar o seu querer.

“A usina atrás do morro” (2010): “passaram a ponte e tomaram o caminho da chácara como uma enorme procissão de vaga-lumes” (2010, p. 23). Neste caso, a ponte apenas servia para travessia nada significava, quando para a construção da Usina o seu signo é amplificado pela percepção do medo e da coerção que ela significava, os vaga-lumes esta transfigurado esta simbologia, pois as lendas sobre este animal tem várias significações todas boas, aqui eles iluminam a destruição e do avanço da modernidade, algumas significações nas Américas: No nordeste brasileiro significa dinheiro, que se colocado dentro de um copo no outro dia encontra-se uma moeda. Na Argentina indica o através do voo onde se encontra um tesouro. Na América do Norte, são sinais de bons presságios, e quem a mata perde a luz de sua vida, significa felicidade, prosperidade. Podemos perceber que a influência do tempo que passou fora do país influenciou ao transcrever a transfiguração da ponte.

A hora dos ruminantes (1988), a ponte era de onde chegava os provimentos para a população da cidade, ele é de onde vem o Maná, ou seja, Manarairema estava sempre ali e a

³³O termo fenomenologia foi criado no século XVIII, por J. H. Lambert, para designar o estudo puramente descritivo dos fenômenos, da forma como eles se apresentam à consciência (CHAUÍ, 1994 apud SURDI, 2008). Já como corrente filosófica, a fenomenologia foi fundada por Edmund Husserl, na Alemanha, entre o fim do século XIX e começo do XX. O termo é formado por duas partes, ambas de origem grega: fenômeno significa “aquilo que se mostra” e logia, pode ser entendida como pensamento ou capacidade para refletir. (SURDI; KUNZ, 2009). <https://www.portaleducacao.com.br/conteudo/artigos/psicologia/fenomenologia-o-que-e/52094>

³⁴<https://vinniciusalmeida.wordpress.com/2009/05/18/no-influxo-do-luxo/>

ponte era o caminho do Maná, e ninguém notava: “Os cargueiros vinham descendo a estrada, quase casados com o azul geral. Mas uns homens [...] Podia ser carregamento de toucinho” (1988, p.02) de repente, ela transfigura em um objeto que separa os visitantes que no primeiro momento somente gera curiosidade até que os fatos a transforma em opressão, o primeiro encontro foi com Pe. Prudêncio: “Já de vista da ponte encontraram dois homens com um surrão de água pendurado de um pai cada um com uma [...] O padre então cumprimentou [...] Fizeram como se não tivessem ouvido.” (1988, p. 05) ao ignorar a tradição, e nem respeito ao padre, a transfiguração da ponte começa aqui, onde os valores e tradições perdem a sua importância.

Sombras de reis barbudos (1988), a ponte se torna uma espécie de símbolo de liberdade em meio à opressão, a fotografia, a ponte representa que a modernidade se encontra de cabeça para baixo: “Felipe, tinha mania de tirar retrato de tudo [...] debruçado na ponte olhando para baixo” (1988, p.11) o elemento ponte mostra que transfiguração é total, tudo será transformado e registrado por “Lu”, mente fotográfica.

É certo que a transfiguração fenomenológica só pode ser percebida pelo próprio leitor que encontrará livre e aberto para ativar a sua percepção através da confissão dos personagens, pois estes se utilizam do leitor como seu confidente. A fenomenologia como uma ciência adequada ao transcendentalismo histórico só pode ser percebida se tiver tido uma experimentação com a obra literária e ser iluminado por ela. Não se pode percebê-la sem esta experimentação, por mais que se escreva sobre a obra ela deve ser lida ou vista, e a partir deste momento ou fato criar um novo mundo que será recriado através da obra de arte.

2.1 Definições e indefinições do gênero fantástico: Todorov (1970) e o fantástico tradicional; Sartre e o fantástico contemporâneo (1968).

O acontecimento mais insólito, isolado num mundo governado por leis, reintegra-se por si mesmo à ordem universal. Se fizerem um cavalo falar, pensarei por um momento que está enfeitiçado. Mas se ele persistir em discursar em meio a árvores imóveis, sobre um solo inerte, eu lhe admitirei o poder natural de falar. Não verei mais o cavalo, mas o homem disfarçado de cavalo (SARTRE, 2005, p. 136).

A literatura fantástica sempre existiu, porém sem classificação de gênero, e é utilizada por artistas para conferir efeitos morais e irônicos. Para Todorov (2012), o

surgimento do estudo como teoria ocorreu no acabar do século XVIII, indo até um século adiante com as novelas de Maupassant.³⁵

No século XIX teve a influência da filosofia idealista alemão³⁶. O primeiro escritor que optou pela teoria do fantástico e para alguns críticos foi E.T. A Hoffman, por este ter influenciado toda a região da Europa. A citação abaixo faz uma breve justificativa:

[...] a literatura fantástica do século XIX são consideradas as novelas de dois franceses: *Le Diable Amoureux* (1792), de Jacques Cazotte, e *Manuscrit Trouvé à Sargosse* (1805), de Jan Potocki. Entretanto, aqui colocamos Hoffman como marco inicial, pelo motivo essas duas novelas terem muito em com a literatura gótica, e por um dos fatores necessários para esse estilo de fantástico, a mudança de mundos, não ocorrer (GIUBLIN,2008, p.7).

A narrativa gótica contribuiu para o surgimento do fantástico, mas para ser fantástica existe a necessidade de transcender entre dois mundos, ou núcleos. E segundo alguns críticos influenciou Hoffman. As narrativas e poesias góticas fogem ao senso comum, cuja existência pode ser compreendida fora da realidade sem prejuízo mimético, considerada absurda ou insólita e que leva o leitor a uma hesitação entre a realidade e o estranho e irreal, o que está além da possibilidade de explicação. O leitor para Todorov é aquele que irá entender o enigma separando a leitura do seu campo de realidade, este é o fantástico estranho, já o fantástico maravilhoso é aquele onde o acontecimento não faz parte do pertencimento do campo real e que mesmo sabendo disso o leitor faz a opção em acreditar ou não. O fantástico acontece através da indecisão, nesse sentido, para Todorov (2012):

O fantástico (...) dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e á personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da realidade, tal qual existe na opinião comum. No final da história, o leitor, quando não a personagem, toma, contudo, uma decisão, opta por uma outra solução, saindo desse modo do fantástico. Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizendo que a obra se liga à, um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso (TODOROV, 2012, p. 47-48).

³⁵**Henri René Albert Guy de Maupassant** [gi d(ə) mo.pa.'sã] em francês, ou simplesmente **Guy de Maupassant**, *Tourville-sur-Arques, Alta Normandia, 5 de Agosto de 1850—Paris, 6 de Julho de 1893*), foi um escritor e poeta francês com predileção para situações psicológicas e de crítica social com técnica realista. Foi amigo do célebre escritor francês Gustave Flaubert, a quem se referia como "mestre". Além de romances e peças de teatro, Maupassant deixou 300 contos, todas obras de grande valor. Merecem destaque, entre os mais famosos, *Mademoiselle Fifi* e *Bola de sebo*. "A Pensão Tellier" e "O Horla" podem ser considerados seus contos mais significativos. Faleceu no manicômio pouco antes de completar 43 anos, após tentativa de suicídio originada de perturbações causadas pela sífilis, que o atormentou por mais de uma década. Foi enterrado no cemitério de Montparnasse. https://pt.wikipedia.org/wiki/Guy_de_Maupassant.

³⁶ "O idealismo alemão baseia os seus pensamentos a partir de um paradoxo kantiano: o homem é infinitamente livre em ações, e o meio em que vive é determinista (GIUBLIN,2008, p.5).

Para este autor o fantástico está na linha frágil de dois subgêneros: o estranho e o maravilhoso, sendo o primeiro quando o tentar explicar os fenômenos ou acontecimentos podendo ser sobrenatural quanto absurdo, o segundo é a aceitação dos acontecimentos ou fenômenos sem buscar explicação. Estes ainda podem ser subdivididos em dois subgêneros interinos: Fantástico-estranho e estranho puro / fantástico- maravilhoso e maravilhoso puro.

No que Todorov chama de “estranho puro”, os fatos apesar de estranhos recebem uma explicação absolutamente racional, mas apresentam formas inquietantes e absurdas que põem em cheque a veracidade racional dos fatos. É este que iremos encontrar em três obras de Veiga, “A Usina atrás do Morro” (2010), *A hora dos ruminantes* (1988a), e *Sombra dos reis barbudos* (1988), nelas os fatos acontecem de forma absurda e enigmática, mas sem a fuga da realidade. “Parecem sobrenaturais ao longo de toda a história, no fim recebem uma explicação racional” (2012, p. 51).

O que separa o fantástico estranho do fantástico maravilhoso é o fantástico puro. “(...) dura o tempo em que durar o instante em que o leitor ou personagem decide se aquilo que veem faz ou não parte da realidade” (RESCH, 2011, p. 9), a citação explica o momento de hesitação, e aqui se encontra a primeira obra de José J. Veiga, “O Cavalinho de Platiplanto” (2010). O fantástico-maravilhoso foge as leis naturais da realidade, onde a aceitação acontece cabe ao leitor.

No fantástico puro não existe uma definição clara, pois é inexplicável e ao leitor e o personagem cabe apenas a aceitação dos acontecimentos, não tem como reagir. O que não irá acontecer nas obras aqui analisadas. Para Todorov, em sua obra *Introdução ao fantástico* (2012), a hesitação e a dúvida não são a únicas exigências do fantástico, dois itens completam a sua teoria:

[...] primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e um explicação sobre natural dos acontecimentos evocados. A seguir, está hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; (...) enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação poética. Estas três exigências não têm valor igual. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não ser satisfeita. Entretanto, a maior parte dos exemplos preenchem as três condições (TODOROV, 2012, p.38-39).

A hesitação, ou seja, a dúvida é a essência da teoria do fantástico e é a primeira de suas exigências, gerando assim, a segunda condição conforme citação apresentada, que sugere um entrelaçamento do leitor com a obra através dos personagens, o que o levará para dentro da obra de arte, nas obras de José J. Veiga acontece esta fusão, pois o autor leva e instiga o leitor a ser seu confidente. Sendo que esta reivindicação pode ser compreendida como uma alternativa e não obrigatoriedade, pois o fantástico pode existir na obra sem este fator, mas na maioria dos casos esse elemento será encontrado. Quanto à terceira, ela é como uma espécie de hesitação da obrigatoriedade do real como o percebemos, o autor criará mecanismo, ou seja, linhas de fuga que impedirão o leitor de operar a partir do campo do poético, por outro lado, quanto esta escritura for a poesia lírica, e a interpretação pesará para a alegórica³⁷, neste caso as narrativas (conto, novelas, romances).

O século XIX, por seu turno, trouxe uma nova e importante característica que é a troca de mundos um viés que reforça a linha de fuga proposta anterior pela teoria do Rizoma, aqui as escrituras desterritorializa e se territorializa de forma a confundir e levar o leitor à hesitação e dúvida, o que o levará a criar caminhos ou linhas de uma nova produção artística, a do leitor, a coautoria.

Todorov sugere a temática do “Tu”, onde a sublimação temática surgirá, quebrando todos os paradigmas do início do século XIX, e ditos por Todorov: “Se quisermos interpretar os temas do tu (...) Deveremos dizer que se trata preferentemente da relação do homem com seu desejo e, por isto mesmo, com seu inconsciente (2012, p.148). Os tabus começaram a serem quebrados, como a temática do sexo até então imposto e ditado pelo cristianismo, e foi assim transfigurado em uma linguagem onde fica a dúvida e o grande enigma: De que se fala a obra? Esta revelação jamais ocorrerá, pois, a obra deixará que o leitor se conduza através do desejo e se realize através dela. Assim ocorrerá também com a política e questões sociais presas a contextos morais e de coerção para dominação, subtendidas na obra de Veiga. Para Giublin, Todorov sugere alguns temas usados:

Os temas de desejo (...) são o diabo como a mulher proibida, seja por questões sobre a maternidade, seja por votos de castidade, seja por classes sociais; o incesto; o homossexualismo; o amor a três, que contraíra o princípio do amor platônico e da moral cristã; a crueldade pura, principalmente no sadismo, mas também no masoquismo, necrofilia, que geralmente é mostrada como amor a fantasmas, vampiros e outras formas de mortos vivos (GIUBLIN, 2008, p.10-11).

³⁷ “(...) a alegoria é uma proposição de duplo sentido, mas cujo sentido próprio (ou literal) se apagou inteiramente” (TODOROV, 2012, p. 69).

Nesta citação, Giublin aborda a teoria de Todorov de forma a entender que o fantástico exerce um papel fundamental quando se trata de buscar maior liberdade de expressão através da obra de arte, visto que nos séculos que antecedem o XIX, os tabus e os mais diversos processos de repressão sociais geraram muitos problemas em relação à saúde mental como descrito na teoria da psicanálise freudiana, onde as classes dominantes, como até hoje, exercem um papel de dominação através de diferentes microcoerções.

As obras classificadas como fantásticas são subentendidas como de transição, pois o que é relatado durante a poética acaba por incidir na realidade e no modo como se narrativiza essa realidade. Esse processo se dá principalmente quando se apresenta um mundo cheio de ações que extrapolam o mundo cognoscível rumo ao seu estranhamento, fenômeno que pode ser experimentado pelo personagem e experienciadas pelo leitor, o que o levará a transcender o ser enquanto presença.

Além do fantástico de transição temos o fantástico Kafkaiano, também chamado de fantástico contemporâneo, teoria defendida por Jean Paul Sartre (2005), para o filósofo francês, a diferença do fantástico do Século XIX ocorreu essencialmente no interior do texto, onde as mudanças de mundo não se deixavam perceber nitidamente, pois a narrativa apresentava elementos estranhos e acontecimentos que estimulavam o leitor a tentar buscar respostas. Segundo Sartre:

O fantástico oferece a imagem invertida da união da alma e do corpo: a alma toma o corpo e o corpo toma a alma. (...). Assim, não é necessário recorrer às fadas; as fadas tomadas em si mesmas são apenas mulheres gentis; o que é fantástico é a natureza quando obedece às fadas, é a natureza fora do homem e no homem apreendida como um homem ao avesso (SARTRE, p. 137).

O reverso e a realidade apresentada no fantástico contemporâneo são de ordem bem diferente do fantástico na teoria de Todorov, pois, uma abertura sempre leva a outra abertura, não existindo fim e nem começo, nesse sentido, os instrumentos que deveriam ser o meio para se alcançar o fim pretendido se chocam com a revolta criadora de enigmas em um ciclo constante. Nesse tipo de fantástico, a obra deixa o leitor como se estivesse ao relento da atemporalidade.

A problemática do ser cindido configura-se como o personagem principal e o enfoque do fantástico contemporâneo recai sobre o que Sartre chama de instrumentalidade humana, já que o que está em jogo são os processos de subjetivação humana: incerteza, impotência, dúvida e medo.

No fantástico kafkafiano/contemporâneo as personagens sofrem com fatos estranhos e isto ocorre pelo fato de que estes acontecimentos não pertencem à realidade vivida pelas personagens. As obras de Veiga evidenciam essa invasão onde o adoecimento dos personagens se dá através de acontecimentos estranhos mesmo para o mundo contemporâneo, onde uma nova ordem social bruscamente se altera, afetando a rotina dos mais diversos grupos sociais. O conjunto da obra de José J. Veiga analisados neste trabalho demonstra que, a semelhança das obras de Kafka, o isolamento absoluto das personagens que tentam a todo custo, mas sempre em vão, se libertar do elemento opressor, pois não há, de fato, saída, e a personagem atormentada e desamparada continua sua jornada neste ambiente hostil a qual nada mais lhe pertence, havendo, ao fim, duas opções: tentar sobreviver ou tenta fugir.

Os tipos de fantástico apresentados não se referem ao conjunto de características da maioria dos autores sul-americanos, estes costumam produzir uma literatura de caráter diverso do fantástico, trata-se do realismo fantástico, que contém todas as características até aqui citadas, mas acrescidas do viés do sonho e a busca da liberdade, pois a América do Sul passou por uma dinâmica de colonização e exploração muito particular. Segundo Giublin:

[...] existe uma magia na própria realidade sul-americana que deve ser retratada nessa forma de romance. Isso decorre da mestiçagem, dos costumes negros e indígenas ainda presentes na nossa cultura americana e das crenças que esses povos trouxeram para juntar-se com a nossa cultura cristã. E isso que deve ser retratado, pois:...a América está ainda longe de esgotar de ter esgotado seu caudal de mitologia (GIUBLIN, 2008, p.36).

Aqui se justifica o acréscimo dos elementos realistas nas obras na América do Sul, e está se justifica na obra de Veiga, quando diz assumir características próprias que o diferenciam, nesse caso, há a criação de um espaço-tempo maravilhoso e fantástico próprios, e diz se aproximar muito de Franz Kafka. Essa diferenciação e aproximação de Kafka demonstra uma compreensão bastante cuidadosa do fantástico como símbolo³⁸ e não alegoria.

O fantástico é um gênero que possui indefinições teóricas e muitas variantes. De Todorov a Sartre, pode ser percebida uma gradação significativa de acepções do gênero. A teoria de Todorov é chamada de clássica, e o de Sartre de contemporâneo. Pode ser observado que entre eles ainda existem fronteiras: fantástico, maravilhoso, realismo fantástico e suas subdivisões. Nesse contexto de subdivisões, surgiu, no entanto, um termo que Sartre qualifica de insólito. “Não é necessário nem suficiente retratar o extraordinário para atingir o fantástico.

³⁸O símbolo é uma figura retórica que se baseia no emprego de um objeto real para aludir a algo espiritual ou imaginário, criando outra realidade ausente no texto. (N.A)

O acontecimento mais insólito, isolado num mundo governado por leis, reintegrar-se por si mesmo à ordem universal (2005, p.136).

Para demarcar a amplitude de sua teoria, ele analisou as obras de autores do século XX como Maurice Blanchot e Franz Kafka, e a partir dessas análises salientou que entre ambos autores havia: “o mesmo estilo minucioso e cortês, a mesma polidez de pesadelo, o mesmo cerimonial afetado, extravagante, as mesmas buscas vãs, [...] e as mesmas iniciações estereis, pois não iniciam nada” (2005, p.136). A partir dessas semelhanças, Sartre começa a repensar as teorias clássicas do fantástico e sugere assim uma proposta nova para esta teoria, nomeando-a de fantástico contemporâneo, na realidade uma gradação do tradicional.

Ele menciona, por exemplo, que os acontecimentos fantásticos, quando adentrados no campo de leis naturais se tornam também naturais, mas se o leitor as considera sem dificuldade como sobrenaturais, a partir desta ideia o acontecimento adentrará ao mundo do fantástico, e para ele este mundo não possui limites ou fronteiras, e assim, tanto personagem como leitor irão aceitar o fantástico, pois “não é nem necessário nem suficiente retratar o extraordinário para atingir o fantástico, pois torna-se natural” (2005, p.136).

Diferente da teoria de Todorov, visto que não há uma ambiguidade inerente entre o mundo cognoscível e a percepção do leitor, há uma maior aproximação do mundo maravilhoso³⁹. Contudo, para Sartre, o fantástico contemporâneo não é habitado por seres imaginários como no maravilhoso tradicional, mas sim por homens contemporâneos e sua modernidade líquida. Como nos parece o caso das obras de José J. Veiga, onde se narra a vida contemporânea do povo vivido no centro do Brasil, com os problemas que lhe são inerentes.

De acordo com Márcio Sá, o fator que separa o fantástico contemporâneo do maravilhoso, reside no fato de que os seres naturais povoam as narrativas e movem os acontecimentos para além de uma normalidade esperada, e será isto que envolverá o leitor, instigando-o a se introduzir na obra, simpatizando com o narrador, para Sartre, “[...] o fantástico vai domesticar tal como os outros gêneros, renunciar às explorações das realidades transcendentais, resignar-se transcrever a condição humana” (2005, p.138). Isto faz com que as obras abandonem os elementos mitológicos, pois Sartre acredita que estes elementos não devem estar ligados ao fantástico. Os elementos homens/natureza/sociedade estão interligados por uma multiplicidade própria do momento onde o homem contemporâneo, ou seja, o homem que se encontra em desconstruído e desterritorializado, o que leva à literatura para o

³⁹O gênero maravilhoso está relacionado a contos de fadas e histórias [...] nos quais os acontecimentos sobrenaturais são aceitos pelos personagens e pelo leitor sem nenhum questionamento (TODOROV, 2007, p.60).

caminho de uma sedução completa pelo cotidiano e sua realidade, desse modo nos diz Sartre que:

[...] o fantástico se reaproxima da pureza ideal de sua essência[...] nada de súcubos, nada de fantasmas, nada de fontes que choram- há apenas homens, e o criador do fantástico proclama que identifica com o objeto fantástico. Para o homem contemporâneo, o homem tornou-se uma maneira entre cem de refletir sai própria imagem (SARTRE, 2005, p.137).

O absurdo e o insólito são o fantástico contemporâneo. Onde os elementos mágicos, o homem e seu foco, a sociedade que o sufoca, reprime como é mostrado na obra de Kafka onde o herói se encontra preso em um processo de coerção e essa passa a ser a sua prisão, as obras de Veiga mostram este fantástico contemporâneo, pois os personagens estão presos em armadilhas sociais, aqueles que chegam prometem, não cumprem como em “Os Cavalinhos de Platiplanto” (2010), onde os estrangeiros chegam com promessas e logo se veem escravos da modernidade como se torna evidente em “A Usina atrás do morro” (2010), já na obra *A hora dos ruminantes* (1988) tem-se os visitantes que querem que todos fiquem ao seu dispor de forma autoritária e violenta, já em *Sombras de reis barbudos* (1988) a construção de uma fábrica coage e impõe regras criam muros para separar impedir o direito de ir e vir e quando contrariados também são castigados. Os castigos são acontecimentos absurdos e insólitos, mas todos reais e naturais como sugere Sartre: “perdido em labirintos de corredores, de portas, de escadas que não levam a nada” (2005, p.141), tornado assim, um modelo do fantástico contemporâneo. Ainda segundo o filósofo francês “[...] o fantástico prossegue no contínuo que deve, no limite, confluir com aquilo que ele sempre foi” (2005, p.149).

O realismo mágico e o realismo maravilhoso estão ligado no mundo contemporâneo, a autora Ana Luiza Camarini⁴⁰, anota que o realismo mágico contraste-se com o fantástico tradicional de Todorov, para ela “compatibilidade entre o real e o irreal, o natural e o sobrenatural sem sair da tensão” (2008, s/p), assemelhando-se a teoria de Sartre. Afirma que “o elemento sobrenatural ou insólito do real no universo da narrativa” (2008, s/p).

Já para Irlemar Chiampi⁴¹, o realismo maravilhoso surge como um novo gênero do fantástico, aliado também as teorias de Sartre, onde a liberdade é a essência da arte, isto

⁴⁰ Ana Luiza Silva Camarini, professora da área de língua e literatura francesa da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP

⁴¹ Possui graduação pela Universidade de São Paulo (1966), especialização pela (1967), mestrado pela Universidade de São Paulo (1971), doutorado pela Universidade de São Paulo (1976) e pós-doutorado pela Universidade de São Paulo (1983). Atualmente é PROFESSOR TITULAR (APOSENTADA) da Universidade de São Paulo, PROFESSORA TITULAR da Universidade de São Paulo, PROFESSORA TITULAR da Universidade de São Paulo, PROFESSORA TITULAR da Universidade de São Paulo, da Universidade de São Paulo, PROFESSORA PESQUISADORA da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Atuando

ocorre nos anos de 1940 e 1955, provavelmente devido ao enfraquecimento do realismo já desgastado da época, surge então essa nova terminologia, onde a realidade é mostrada em um novo prisma, que se parece ao fantástico, mas se intensifica com os elementos e fatos estranhos, mas dentro do campo real apesar de irrealis. Este se intensifica com o surgimento de vários autores, entre eles: José Maria Aguedas, Jorge Luís Borges, Miguel Angel Asturias, Juan Carlos, entre outros.

A partir destes romancistas há uma quebra decisiva com o realismo, e surge, portanto, uma nova narrativa, dotada de multiplicidade e vertentes narrativas próprias, sempre deixando o leitor cheio de interrogações, para Chiampia respeito do desaparecimento da lógica linear:

[...] a desintegração da lógica linear de consecução e consequência do relato através de cortes na cronologia fabular, da multiplicidade e simultaneidade dos espaços da ação; caracterização polissêmica das personagens e atenuação do herói; maior dinamismo nas relações entre o narrador e narratário, o relato e o discurso, através da diversidade das focalizações, do auto - referencialidade e questionamento da instancia produtora da ficção (CHIAMPI,2012, p.21).

Se analisada bem esta fala de Chiampi, percebe-se a relação bastante próxima com a teoria de Gilles Deleuze e Félix Guattari, (2001), que também tratam a respeito da polivalência da multiplicidade dos saberes como produções rizomáticas. Chiampi salienta que este termo surgiu em 1925, com o estudioso Franz Roth, que é lembrado principalmente por ser o crítico que cunhou o termo. Com efeito, ele propôs o termo mágico para significar como a realidade cotidiana pode aparecer (isto é, como quando realmente observamos objetos cotidianos, eles podem parecer alienantes e fantásticos para nós). Muito mais realista é o mundo da magia (em que os objetos são transformados em algo fantástico) que, em vez disso, são inspirados por correntes literárias recentes. Portanto, a verdadeira definição de Roth é bem diferente da interpretação então adotada por Gabriel Garcia Márquez e Isabel Allende, onde o termo ainda é geralmente aplicado.

O próprio Roth, em um artigo de 1950, ciente da confusão causada a esse respeito pelo uso mal-entendido de sua definição, apontou que o uso de seu termo mágico naturalmente "não era entendido em um sentido religioso-psicológico ou etnológico" (1950, p/sn), ele se confrontava com o expressionismo alemão, para ele este termo refere-se aos objetos palpáveis reais, “as coisas concretas e palpáveis, para tornar visível o mistério que ocultam” (2012, p.21). Massimo Bontempelli,1878-1960, italiano, para buscar denunciar

“outras dimensões para a realidade” (CHIAMPÌ,2012, p.22) sem perder a essência futurística. O que cada vez mais solidifica a teoria do fantástico contemporâneo.

2.2 O fantástico de Todorov e o contemporâneo e de Sartre em José J. Veiga

No conto “Os Cavalinhos de Platiplanto” (2010) o autor trabalha ainda dentro do chamado fantástico classificado, encaixado numa categoria determinada, ou seja, o maravilhoso, pois se percebe a fantasia como algo mítico, isto porque o que ocorre é a supremacia do sonho, apesar da dúvida que o jovem protagonista carrega quando acha que não deve contar a ninguém o que se passou. O leitor, por sua vez, percebe o sonho, mas a criança se realiza nele, portanto para ele é real, em “A usina atrás do morro” (2010) há uma série de questionamentos colocados em prática: o que é esta usina? De onde vem? Nesta obra o realismo fantástico ou o fantástico estranho, possui alguns elementos que ainda se encontram no fantástico estranho, pois a dúvida e a curiosidade se encontram embutidas na obra, apesar de nada saber sobre a Usina seus efeitos maléficos e estranhos são reais. *A hora dos ruminantes* (1988), o autor relata a história ocorrida em Manarairrema onde os moradores são tomados pela curiosidade e conseqüentemente coagidos pelos visitantes.

O autor rompe com o estruturalismo, sua obra provoca desassossego e o processo cada vez mais intenso de coautoria ganha novas dimensões, obra cada vez mais aberta à interpretação, pois o final fica por conta do leitor, a partir de então o contemporâneo se instala de forma estranha e insólita, o mesmo ocorrerá não ocorrerá em *Sombras de reis barbudos* (1988), nesta obra o realismo fantástico está muito presente, como em a metamorfose de Kafka, onde o Lu, personagem narrador, relata a visão de homens voando, e fala de forma natural, pois a encaixa na vida real, sua preocupação é a mãe e o pai, e que fim se dará na sociedade.

José J. Veiga é um dos autores que estimulam a estranheza do mundo contemporâneo. A curiosidade atravessa com viço a infância, pois as obras começam com a nostalgia, a calma e a leveza dos primeiros anos, depois envolve o leitor na trama, tanto o narrador quanto o leitor não se conformam com o cotidiano e gradativamente passam a ativar a capacidade de descobrir novas possibilidades de escapar do mundo cada vez mais opressor, geralmente através de enigmas para serem decifrados, processo que proporciona a surpresa e ao estranhamento através da busca de respostas.

O insólito e o fantástico coabitam relatos intimistas, onde as emoções e sentimentos dos personagens exploram diferentes aspectos da cisão do homem com o mundo contemporâneo, com outras possibilidades de se explorar o tempo psicológico dos personagens envolvidos na trama, onde os finais são inexplicáveis e quando se espera o encerramento da história são abertas novas possibilidades ou agenciamentos onde predomina a inquietação e estranhamento. Estes elementos são muito fortes neste autor, além disso, a narrativa é simples e na maioria das vezes são simulados como relatos confessionais. Como demonstrado nas obras: “Os cavalinhos de Platiplanto” (2010): “Pensei muito se devia contar aos outros, e acabei achando que não” (2010a, p. 1). Em “A Usina atrás do morro” (2010): “Agora que nada mais há a fazer, arrependo-me de não ter falado abertamente e entrado na intimidade dos planos, se é que havia algum. Hoje é que imagino a aflição que minha deve ter passado na noite em que esperamos em vão meu pai para a ceia” (2010, p. 28); No romance *A hora dos ruminantes* (1988): “Manarairema esperou impaciente” (1988, p. 4); *Sombra de reis barbudos* (1988): “Se estou aqui para contar a verdade não posso esconder o meu desapontamento quando vi tio Baltazar descendo do carro em nossa porta” (1988, p. 3).

José J. Veiga trabalha sua narrativa como um jogo, engana e atrai, pois no primeiro momento mostra um ambiente aparentemente inofensivo, onde o leitor se perderá e não se encontrará mais. E é neste momento que ele terá que buscar respostas para os estranhos fatos, pois a escritura lhe negará as repostas para tais enigmas, o que trará novos caminhos e desafios de forma peculiar. O que dará ênfase no processo inventivo e levará a coautoria através do processo criativo.

Suas obras estimulam a abertura de portas de onde escapará o conformismo social e cria-se diferentes possibilidades de criação e ressignificação. Trata-se de um processo criativo que estimula a não confiar no narrador, pois este desconhece os elementos que geram o suspense e a tensão do relato confessional, fenômeno que cria uma cisão entre o narrador e o leitor, porque este agora é o confidente do narrador, construindo assim um aguçamento da percepção e abrigando o leitor a ficar atento aos detalhes que lhe dará ou não alguma pista do que realmente está acontecendo, provocando a libertação da comodidade e convida este a se lançar-se no processo criativo.

Cada obra de Veiga convida a um novo olhar, e suscita a uma atitude ativa e cobra uma postura diante dos fatos, o narrador conduzirá o leitor na obra de arte e durante o caminhar da leitura e abandonado por este o lhe levará a definir seus próprios e singulares caminhos, coautoria.

Como já dito, no fantástico de José J. Veiga, temos alguns elementos do realismo fantástico que ocorreu na América latina, mas com elementos diferentes, por não introduzir em sua obra elementos que pertencem ao universo da fantasia tradicional, como: saci, vampiros, fadas entre outros, todos os elementos apresentados são reais carregados de metáforas, os acontecimentos ou fatos que promovem o estranhamento e ao fantástico realista.

A psicologia é o estudo do indivíduo, e a sociologia o estudo do coletivo, mas ambas defendem tanto uma vida coletiva como individual e trabalham para a representação daquilo que nos afeta a mente, o fato alterando a estabilidade tanto individual quanto coletiva, ou seja, a percepção dos fatos. O ser humano viveu, vive, viverá sendo afetado por esta percepção e como o Ser irá reagir diante da coletividade, pois este processo faz parte da construção psicológica do ser, o que leva o leitor destas obras a pensar e refletir. As obras analisadas apresentam a natureza e a arte, Arte: prazer estética, Natureza: prazer, a junção dos dois embeleza a produção artística, apesar das obras mostrarem a catástrofe mostram a paisagem e a beleza artística.

Karl Jung (1987) salientou que seria uma ilusão do consciente a convicção do autor de estar criando com liberdade absoluta. A verdadeira obra de arte tem um sentido especial no fato de poder libertar o escritor das estreitezas e dificuldades insuperáveis de tudo o que seja pessoal elevando-o para além do efêmero. Muitos fatores entram comumente na fruição de um objeto belo. Ao considerar o meu fruir de uma exposição abstraímos do meu interesse em novas tendências, no arrojo do artista, na magnitude da consecução, entre outros fatores. Analogamente a fruição da beleza nestas obras de arte e a natureza ambiental e a humana que são afetadas por fatos provocados por acontecimentos que estão além da vontade do indivíduo que atingiram o coletivo, assim todas as cidades mostradas nas obras de ficção, reforçam a mito da abertura da caixa de pandora, a imposição coletiva movida pela curiosidade gerando a coerção.

A primeira mulher chamava-se Pandora. Foi feita no céu, e cada um dos deuses contribuiu com alguma coisa para aperfeiçoá-la. Vênus deu-lhe a beleza, Mercúrio, a persuasão, Apolo, a música etc. Assim dotada, a mulher foi mandada à Terra e oferecida a Epimeteu, que de boa vontade a aceitou, embora advertido pelo irmão para ter cuidado com Júpiter e seus presentes. Epimeteu tinha em sua casa uma caixa, na qual guardava certos artigos malignos, de que não se utilizara, ao preparar o homem para sua nova morada. Pandora foi tomada por intensa curiosidade de saber o que continha aquela caixa, e, certo dia, destampou-a para olhar. Assim, escapou e se espalhou por toda a parte uma multidão de pragas que atingiram o desgraçado homem, tais como a gota, o reumatismo e a eólica, para o corpo, e a inveja, o despeito e a vingança, para o espírito. Pandora apressou-se em colocar a tampa na caixa, mas, infelizmente, escapara todo o conteúdo da

mesma, com exceção de uma única coisa, que ficara no fundo, e que era a esperança. Assim, sejam quais forem os males que nos ameacem, a esperança não nos deixa inteiramente; e, enquanto a tivermos, nenhum mal nos torna inteiramente desgraçados (BULFINCH, 2002, p. 20).

O fantástico no transcender do mundo contemporâneo está presente tendo apresentado alguns aspectos do tradicional, o autor não seguia tendências, absorvido em outras leituras, processou o seu estilo arrojado e crítico. Na obra de José J. Veiga tudo acontece de forma criativa, e refinação do gosto, pois a obra em si é seca diferente dos regionalistas, sem nenhuma ironia, mostra um mundo bruto de ocorrências estranhas, enquadrando na tradição latina americana, vivia o tempo todo dentro da realidade que o definia (simples que valoriza a si mesmo). A crítica sempre o considerou um conciliador de culturas diferentes, pode-se ver nas suas obras que existe diálogo de gradação dos acontecimentos começa com a obra “O Cavalinho de Platiplanto” (2010), e como uma ampliação sequencial entre suas outras obras, invadindo outras paisagens, segue para “Usina atrás dos muros”, O que tem lá?, o que é isso? E em *A hora dos ruminantes* quem? O que é? Quem são? E em *Sombra de reis barbudos* (1988) mostram para que vieram. O que gera estranhamento ao leitor.

Sabe-se que o autor não se considerava um escritor latino-americano, dizia ser brasileiro, o estranho e o maravilhoso são extraídos do real, do folclore e da tradição, chamava isto de o “nosso maravilhoso”, toda suas obras são original e criativa, em *A hora dos ruminantes* (1988) os invasores ficam depois do rio e agitam, cometa e os moradores acabam por necessitar dos invasores, coerção, primeiro os cães e depois os bois, o autor não traça uma explicação, este estranhamento desarticula o tom solene da explicação do fantástico puro, este fantástico pura permeia o estanho e o mágico segundo Todorov: “o fantástico puro estaria representado pela linha do meio que separa fantástico-estranho do fantástico-maravilhoso; esta linha corresponde à natureza do fantástico, fronteira entre dois territórios vizinhos” (2015, p.25), sai o modo de reagir e agir com o estranho, cultura diferente, não acompanha a rotina do tempo, mas traz a precariedade e pobreza da sociedade.

A obra pensa e compreende o significado da existência humana, toda obra é contaminada pelo momento político. Os livros são de cunho políticos? Remete-se à ideia que foi contaminado, mas não é uma resposta política, e não é uma metáfora da política, mostra de forma mais profunda que quer criar desassossego, mostrar na ficção uma sociedade oprimida,

pois *A hora dos ruminantes* (1988) foi escrito antes do golpe militar, a novela *Sombra de reis barbudos* (1988) foi escrita no período militar 1972.

As obras do escritor goiano remetem à ideia do vazio, morada do ser na experiência da vida moderna, o indivíduo floresce de forma única e não coletiva, apesar de ser afetado pela coletividade e suas imposições, existe um ser é ele tem sua percepção de mundo e sua escrita e linguagem o representam, o que pode ser observado na literatura deste autor, onde só ele poderia escrever o que escreveu. A transformação do que se vê e de como esta visão é transformada em linguagem irá depender da percepção de mundo de cada ser.

A transfiguração do imaginário para o fantástico ocorre na obra de José J. Veiga a principalmente em Maranairêma, quando a população local é afetada pelos visitantes que fascinam e geram curiosidade, que não se preocupam com o bem-estar das pessoas da cidade, culminando na destruição da pacata cidade.

As obras do autor goiano mostram a desordem provocada pela curiosidade e pela coerção onde toda coletividade é afetada, pois o fato ou acontecimento foi aceito de formas diversas onde pensamentos e percepções forma responsáveis pelas emoções e comportamentos a obra as obras mostram que cada indivíduo respondeu de uma forma os fatos relatados na obra, o que o autor consegue dar a cada personagem uma percepção criando um núcleo que os envolve, mas prevalecendo o ser, metáfora do Comboio, vida que passa.

Isto ocorre porque entre o Real e o imaginário existe uma abertura que leva ao fantástico contemporâneo e é nesta que a obra de arte se faz estranha e insólita, pois não tem nenhum compromisso com o real, o prazer é o foco e desafio destes artistas, e é neste vazio que o prazer fomenta e transcende para o fantástico onde aflora a arte, a morada da aura, porque essa reside o ato de fazer, a partir da desconstrução do que é real, gerado pela dúvida e pela curiosidade. Esta abertura é líquida moldada de acordo com a percepção do autor que dá a coautoria para o leitor, prazer e a transgressão, conforme a obra de José J. Veiga quando a dúvida e a curiosidade sobre os visitantes do outro lado do rio, os moradores começam a imaginar quem são eles é como é sua vida do outro lado da ponte, esses elementos são explorados pelo autor em toda a sua obra, não se tem certeza de nada, o que acusa a imaginação.

Seriam ciganos? Não estava parecendo. Cigano arma barraca espalha e pendura panos por toda parte, em desordem; e aqueles lá acampam em linha, duas fileiras certas, medidas, deixando uma espécie de largo no meio. Também cigano não usa cachorros, e aqueles tinham, de longe via os bichos bodejando no capim, dando pulos e bocadas no ar, se perseguindo entre as barracas espanando o ar com o rabo, alegres da vida, enquanto os homens andavam ativos carregando volumes, abrindo

volumes, se consultando, sem tomar conhecimento da cidade ali perto. Seriam engenheiros? Gente do Governo? (VEIGA, 2010, p. 4).

O autor evidencia a amplitude da desconstrução provocada pela dúvida e a curiosidade onde o vazio é criado com a partir da percepção da existência da paisagem existente do outro lado do rio, criativa representando, provocando a simulação do real, diferente do verdadeiro falso, onde o trabalha o inconsciente e nega o signo como valor, e que toda criação parte do vazio, uma obra só é lida se tiver um momento vazio, e assim uma obra lida estará cheia ao termino da leitura e ficará vazia novamente até o próximo leitor.

As obras mostram o tempo todo que o autor e leitor se leem, como num jogo cheio de armadilhas, o quê? Onde estão? Porque estão? Perguntas a serem respondidas pelos leitores, como num jogo onde o leitor aceita ou não a aposta. Elas são realizações de si mesmo além da transcendência, estão nitidamente ligadas pela trama da curiosidade. A natureza se serve das personagens ampliando o significado paradoxalmente reduzindo-se ao reelaborar na terceira dimensão, entre um lugar e outro o vazio o próprio significante é movente, remetendo-se a ideia de abismo profundo, sentido vai além do sentimentalismo atingido as sensações e a memória e isto ocorre tão involuntariamente sendo aquilo que te visita - a obra de arte - e não é você quem a visita , testemunho profundo a obra de arte desconstrói o leitor e dado portanto um novo significado por si mesmo deslizando como uma eterna emenda. As obras possuem uma ligação interno e externo de forma vivenciada pelo leitor de forma densa e intensa.

Os sentimentos se entrelaçam na obra de Veiga, cruzamento de ideias que se buscam, marcadas pelo sofrimento, ontem, hoje é amanhã com muita dor, e a frustração provocando adoecimento, tem-se tudo e não existe nada, equipara-se a linguagem da obra de Gabriel Garcia Marques quando o fantástico dá ideia de vazio o que potencializa a inquietação em suas obras. Como a fala de Wilson Alves Bezerra:

Afora o fato de *Cem Anos de Solidão* (1967) ser posterior ao livro de Veiga, o goiano afirmava peremptório: “A minha literatura é uma literatura realista: nem fantástica, nem mágica”. Ora, não se pode negar o insólito de seu texto, mas tampouco cabe reduzi-lo ao exotismo. O chão em que se movem os personagens de Veiga é mesmo da melhor tradição regionalista brasileira, que destaca a picardia do homem rústico e seu proceder, mas não vista da perspectiva do homem urbano e culto, e sim de um igual; segue, portanto, na esteira do gaúcho Simões Lopes Neto (1865-1916) e do mineiro Guimarães Rosa (1908-1967). A linguagem da oralidade é trabalhada em suas ambiguidades e em sua poesia. Porém, no caso de Veiga, alguns elementos sobressaem: a produção de uma tensão coletiva, gestada no âmbito de comunidades rurais à margem da modernização do século 20. Neste contexto: o estrangeiro/estranho prevalece: a chegada de um forasteiro, o relato em forma de sonho, um mistério que ficará sem solução ao final da narrativa. Ou seja, não se trata de um García Márquez brasileiro, mas de um contemporâneo seu, com outras particularidades e complexidades. Para dar-lhe o lugar devido, melhor recorrer à

própria epígrafe de seu livro de estreia, a qual coloca em cena tanto o binômio realismo insólito quanto suas leituras hispânicas: “Hablo de cosas que existen; Dios me libre de inventar cosas cuando estoy cantando!” (BEZERRA, 2015, p/n).

O inexistente sente como se tivesse tudo, a velocidade do tempo provocando constrangimento de nada mudar. Nas obras anteriores *A hora dos ruminantes* (1988), vemos nitidamente sempre a mesma paisagem de fundo, de forma que os ambientes apenas mudassem os nomes, os lugarejos são simples e simpáticos onde tudo e todos se conhecem o que prevalece e a voz do povo, a momentos que os sonhos, as livres associações, significações e a imaginação/fantástica sempre são bem a floradas:

À noite, quando iam fechar as janelas para dormir e davam com os olhos no clarão do acampamento, as pessoas procuravam se convencer de que não estavam vendo nada e evocavam aquele trecho de pasto como ele era antes, uma clareira azulada na vasta extensão da rural. À vizinhança incomoda, os perigos que pudessem vir dela, eram ilimitados por abstração. Mais tarde podia haver sonhos, vigorantes somente na escuridão dos quartos, solúveis na claridade do dia” (VEIGA, 1988, p. 6, 7).

O estrangeirismo marca esta obra, o que leva leitores a preencher a abertura vazia, onde a cultura e o “EU” de cada leitor projeta-se na obra de arte. José J. Veiga, em "Por que escrevo?" (Folder - O escritor por ele mesmo. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996, f. 2).

Escrevo para conhecer melhor o mundo e as pessoas. Quem prestar atenção verá que os meus livros são indagativos, não explicativos. Isso faz deles um jogo ou um brinquedo entre autor e leitor; ambos indagando, juntos ou não, e descobrindo – ou não. Os meus textos são um exercício, ou uma aventura, ou um passeio intelectual. Eles não “acabam” no sentido tradicional, e nesse não acabar é que entra a colaboração do leitor. Mais tarde encontrei esta frase num livro de Julien Gracq: “Escrevo para saber o que vou encontrar”. Fiquei feliz” (VEIGA, 1996, p. 2).

Manarairema e as cidades apresentadas pelo autor são corpos vazios, onde o indivíduo, a coletiva, estão ligados pela ficção, ou seja, a paisagem, são realizações de si mesmo além da transcendência.

Nesta citação de Giublin em sua obra sobre a teoria de Todorov, as obras de Veiga quebram alguns tabus os ligados a mulher, a crueldade pura e as classes sociais. Em “Os Cavalinhos de Platiplanto” (2010), a figura da mãe submissa aos desejos de Tio Torim em não cumprir a promessa feita pelo avô da personagem, o que o levará a realizar o seu desejo através do onírico. “Tio Torim disse que, enquanto ele mandasse, de lá não sai cavalo nenhum para mim. E quis escrever uma carta a vovô dado conta da ruindade, cheguei a rascunhar uma no caderno, mas mamãe disse que de jeito nenhum eu devia fazer isso” (2010, p. 31), nesta citação pode-se ver velada o medo em dizer algo que contrariasse o tal do “Tio Torim”. Na obra seguinte pode ser ver as mulheres que apesar de trabalharem muito se encontram sem voz, pois são todas submissas, apenas duas se manifestam D. Ritinha: “(...) disse que a culpa

era dela, que o aconselhara a ir trabalhar para aquela gente. Ele não queria, mas ela insistia porque o ordenado era bom, até áspero com ela” (2010, p. 22). Esta personagem era uma mulher independente lavadeira, subemprego, era o reservado a mulher sem estudo e sempre preocupada em melhorar, aqui a quebra de tabu, a mulher o diabo tentador. Que induz o outro personagem a trabalhar na Usina.

Em *A hora dos ruminantes* (1988) temos duas personagens nomeadas uma dona Bita e Nazaré, as demais não são nomeadas, apenas é mostrado o seu papel, como a mulher de seu Quinel que tinha o apelido de Santa, e queria tirar o direito de Nazaré e Pedrinho namorarem para que todos vissem: “Um dia a mulher, alegando não poder mais passar com as filhas pelo Beco do Rosário por causa daquelas cenas, intimou seu Quinel a falar com o Pedrinho”, agora D. Bita tinha voz, pois exercia um papel importante de madrinha de Nazaré que também sofre pressões em relação à postura de Nazaré: “Eu acho que a senhora deve tomar providências. Sua afilhada está ficando falada” (1988, p. 75), esta procura conversar com Nazaré para namorar em casa: - Então porque vocês não namoram aqui em casa, para evitar falatório” (1988a, p.75), mas sendo uma mulher decidida convence a madrinha, que não importa onde eles namorem todos iriam falar, e se namorasse em casa diriam que ela estava acobertando: “-Falavam do mesmo jeito. E ainda ia ser pior. Iam dizer que a senhora estava ajudando” (1988, p.75), segue uma reflexão de D. Bita “ D. Bita pensou nessa possibilidade e achou que Nazaré tinha razão. Namoro é namoro, e sempre dá em falações. Bobo é quem liga” (1988, p.75).

2.3 O fantástico como desterritorialização pela via do imaginário

Na experiência cotidiana não se pode mais separar o imaginário do real e é neste espaço que se vive o microcosmo, a utopia e a distopia. Portanto, as microcoercividade nestas obras são silenciosas, independente de questões políticas ou não, pois os ambientes que o autor retrata são convivências cotidianas alteradas pela hipermodernidade, a sociedade escrava da sociedade de consumo. Onde o imaginário se desterritorializa em direção ao fantástico, adquire a forma que percebemos o mundo e este espaço na contemporaneidade deve ser considerado, pois o descreve de forma perceptiva, afirma Sartre:

A própria concepção de intencionalidade está destinada a renovar a noção de imagem. Sabe-se que, para Husserl, todo estado de consciência, ou antes, (...) toda consciência é consciência de alguma coisa. (...) Na medida em que elas são consciência de alguma coisa, dizemos que se relacionam ‘intencionalmente’ a essa

coisa. A intencionalidade, tal é a estrutura essencial de toda consciência. Segue-se naturalmente uma distinção radical entre a consciência e aquilo de que se tem consciência. O objeto da consciência, qualquer que seja (salvo no caso da consciência reflexiva) está por princípio fora da consciência: é transcendente (...). Sem dúvida, há conteúdos de consciência, mas estes conteúdos não são o objeto da consciência: através deles a intencionalidade visa ao objeto que, este sim, é o correlativo da consciência, mas não é da consciência (SARTRE, 1986, p.99).

Portanto, objeto da imagem não é mais que a consciência que temos dele, ele se define por ser consciência, assim quanto conectados a uma leitura seja ela virtual ou real, aquele momento é consciente. A percepção é aprendizagem, sendo uma unidade sintética de uma pluralidade de aparências que pausadamente vai instruindo-se sobre seu objeto. Justificáveis nas definições da teoria do imaginário feita por Danielle Perin Rocha Pitta em sua obra *Iniciação à teoria do Imaginário*, de Gilbert Durand (2005), onde a outra sugere:

O imaginário, nessa preceptiva, pode ser considerado como essência do espírito, à medida que o ato de criação (tanto artístico, como o de tornar algo significativo), é o impulso oriundo do ser (individual ou coletivo) completo (corpo, alma, sentimentos, sensibilidade, emoções...), é a raiz de tudo aquilo que, para o homem, existe (PITTA, 2005, p. 15).

Esta citação tem como princípio a imaginação que é o motor da criatividade, e essência do ser humano, conclui-se, portanto, que não temos fantástico sem o transcender pelo imaginário. Quando se questiona alguns autores sobre o fantástico e o imaginário a resposta é sempre a mesmo: o fantástico está além do imaginário, sendo assim é a transfiguração do imaginário, onde os símbolos perderam força e será criado assim uma outra roupagem, transfiguração do imagético, será a quebra de paradigmas propostos por mitos e mitemas, trazendo à tona heróis que fracassam que não são qualificados como os super.

Os heróis de José J. Veiga são condenados a servidão a coerção, as suas ações e atitudes ultrapassam o inútil das coisas, sendo que estes personagens se comparam ao mito de Sísifo⁴², pois estão sempre refazendo das durezas e atrocidades do cotidiano. O autor declara que as obras de Veiga se concentram no fantástico de Jean Paul Sartre, onde o fantástico humano e a não produtividade das ações das personagens, que sempre será uma condenação que beira ao absurdo, e este absurdo é uma quebra de regras e normas impostas pelo real e na arte ela se liberta. Quando o ser rompe com todas as normas propostas para a coletividade, gerará o absurdo, onde o autor recorre a linguagem, e cria a partir desta o efeito chamado fantástico.

⁴² Os deuses tinham condenado Sísifo a rolar um rochedo incessantemente até o cimo de uma montanha, de onde a pedra caía de novo por seu próprio peso. Eles tinham pensado, com as suas razões, que não existe punição mais terrível do que o trabalho inútil e sem esperança.

<http://bibliotecadigital.puc-campinas.edu.br/services/e-books/Albert%20Camus-2.pdf>

As obras deste autor são um marco do fantástico no Brasil é considerado pela crítica um dos mais importantes escritores, mas com um diferencial dos demais, pois cria uma imaginação de lugares longes e afastando onde a modernidade custou a interferir.

Acreditamos que o princípio da desterritorialização se dá, quase que essencialmente pela via da desfiguração do símbolo imagético. A nomeação das personagens por parte do autor possui semas, e cada mito é desmitificado pelo autor, todos os nomes são bem escolhidos. Ao não fazer a nomeação com os elementos reais, ele procura evitar percepção de localização sensorial (audição, visão e olfato), e com isso evitar o viso-espacial (determinada localidade que possa ser identificada através da percepção), o objetivo é apenas imagético, porém se valendo de elementos identificáveis e reais, onde a paisagem é a figura/fundo:

“O cavalinho de Platiplanto” (2010), esta obra o autor relata muito dos mitos Nórdicos e dos gregos, nesta obra “Plati” em romeno significa pagamento, que pode ser também um prefixo grego que se remete a ideia de: Chato, plano, dilatado. “Planto” antigamente termo usado como lamento, choro, pranto e hoje verbo na primeira pessoa que significa inserir uma planta ou uma semente na terra, para que esta germine. O próprio nome da Cidade diz que o cavalinho desta cidade é feito alegria e a não germinação de uma promessa. O autor desmitifica a origem da palavra porque é importante pensar a literatura como produção de margens, de posicionamentos marginais, como nos sugere o caso das obras de José J. Veiga.

Há inúmeros exemplos: Osmúsio, derivado de música: Apolo Deus da Música, Poesia, Medicina e das Artes. Apolo é o deus da música, da poesia, da eloquência, da Medicina, dos augúrios e das artes. Este personagem irá reger toda orquestra do conto, pois este é quem estava tentando fazer o lancetamento da ferida, na qual, gerou a grande promessa do avô Rubém que significa pedra preciosa e também é variante de Rubem, nome originado no hebraico *Reubhén*, composto pela junção dos elementos *reu*, imperfeito do verbo *ra'ah* (ver), que significa “ele viu” e *ben*, que quer dizer “filho”, e significa “eis aqui um filho, aqui está o filho”, o que nos leva a entender a promessa do avô aquele que prometeu, mas não pode cumprir não se sabe porque assim como a personagem não sabia o porquê da promessa cumprida (2010, p.32) “ Eu não entendia por que uma pessoa como meu avô Rubém podia mudar, mas fiquei com medo de perguntar mais; mais uma coisa eu entendi: o meu cavalinho nunca mais.” O nome de Padre Horácio que significa tempo, estação o passar do tempo, que mostra a ansiedade do garoto, e nada representa para ele, a não ser a promessa.

Torim: Tor Deus do trovão, Odim Deus do Universo mitologia Viking, nórdicos, pode ter também um significado de origem gaélico que significa chefe. A utopia infantil em ter seu cavalinho tão sonhado. Mostra o início do desequilíbrio de uma cidade do interior. O Tio do personagem não era Deus era simplesmente o que roubou a fazenda de seu avô Chove-Chuva, e neste ponto que é desmitificado a imagem do bem, pois é uma tempestade na vida do garoto e o dono de seu mundo encantado onde mora o seu cavalinho (2010, p.31): “... o Torim, que sempre foi muito antipático, e ficou tomando conta de chove-chuva. Tio Torim disse que, enquanto ele mandasse, de lá não saía Cavalos Algum”. Pois o narrador é afetado pela imposição de poderosos aqui representados por um adulto, Torim.

O autor foge transcende o imaginário, pois deixa para o leitor se encontrar na obra de arte, ele perpassa pela imaginação busca elementos de forte enfoque cultural e o transfigura o bom/mal, o lindo/feio, forte/franco, o que não condiz com a teoria do imaginário de Durant, pois o imaginário é a imaginação criadora que reforça o passado através dos mitos e dos arquétipos, que aponta para uma transformação e do universo do escritor e do leitor, na categoria *intellectus sanctus*, sobre a subordinação do indivíduo à cultura e memória, e quando esta cultura e memória é camuflada pelos elementos reais o imaginário irá transcender para o fantástico.

O que ajudará a entender onde começa a teoria do imaginário e quando passa a ser o fantástico. Em “Os Cavalinhos de Platiplanto” (2010) pode-se dizer que a transcendência ocorreu no momento da dúvida e da não conclusão do conto que ficará a cargo que está lendo, para entender melhor esta transposição do ser e a consciência existente no onírico, fala de Durant em sua obra *As estruturas antropológicas do imaginário* (1984):

E nesta função fantástica reside o ‘suplemento da alma’ que a angústia contemporânea procura anarquicamente sobre as ruínas dos determinismos, porque é a função fantástica que acrescenta à objectividade morta o interesse assimilador da utilidade, que acrescenta à utilidade a satisfação do agradável, que acrescenta ao agradável o luxo da emoção estética, que enfim numa assimilação suprema, depois de ter semanticamente negado o negativo destino, instala o pensamento no eufemismo total da serenidade como da revolta filosófica ou religiosa. [...]. Também o imaginário, longe de ser uma paixão vã, é acção eufêmica e transforma o mundo segundo o Homem de Desejo (DURAND, 1984, p. 500-501).

A obra “Os Cavalinhos de Platiplanto” (2010), trabalha o imaginário em conjunção como o fantástico, que sempre ocorrerá através de figuras semânticas, o autor não faz alusão da antítese para elementos noturnos e nem a antífrase que sugerem a noite e suas imagens, é perceptível, por exemplo, o aspecto noturno como elemento que dá vazão ao inconsciente, ao que está para além da explicação racional, como quando o personagem diz não saber se foi

sonho ou se é real, o que levará a transpor indo além do imaginário, pois temos a dúvida como principal elemento o que transmutará para o fantástico. Trata-se de uma visagem atemporal característica do fantástico e das obras de Veiga e que evidencia o caráter de desterritorialização da teoria do imaginário e seu territorializar-se no fantástico, no realismo fantástico. Para Gilbert Durand a teoria do imaginário tem que ter crucialmente o retorno à antropologia voltada para a cultura de memória e trazendo esperança ao ser humano:

Pela arquetipologia, pela mitologia, pela estilística, pela retórica e pelas belas-artes, sistematicamente ensinadas, poderiam ser restaurados os estudos literários e reequilibrada a consciência do homem de amanhã. Um humanismo planetário não se pode fundar sobre a exclusiva conquista da ciência, mas sobre o consentimento e a comunhão arquetipal das almas. Assim, a antropologia permite uma pedagogia e reenvia naturalmente a um humanismo de que a vocação ontológica manifestada pela imaginação e suas obras parece constituir o coração (DURAND, 1984, p. 498).

Em “A Usina atrás do morro” (2010), o autor se volta para o aspecto sincrético religioso da cultura goiana, principalmente o cristianismo que passa também pela imaginação e não pela teoria do imaginário, pois assim como qualquer obra de arte o primeiro momento a se instalar no inconsciente é a imaginação, transfigura-se a realidade, a escritura de autor e fantástica no real da palavra, pois ele não dá pista alguma do lugar da paisagem e do contexto social e político, suas escrituras são verdadeiros enigmas que desloca para o estranhamento.

Nesta obra, a escritura fundamenta-se em buscar o porquê da invasão da pequena cidade, que o autor não se preocupa em nomeá-la, pois pode ser qualquer uma, a ausência do viso espacial e visível, o que irá fugir da teoria do imaginário, pois a prioridade é a cultura de um determinado povo e sua memória, o que nos leva ter um viso espacial, como salienta Pitta:

Por esse motivo, não se trata de classificar uma cultura em tal ou tal estrutura, mas de perceber qual é a “polarização” predominante, isto é, o tipo de dinamismo que se encontra em ação, o que leva à determinação do “trajeto antropológico” em determinada cultura ou grupo social. o trajeto antropológico é “ o incessante intercambio existente , ao nível do imaginário, entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social” (PITTA, 2005, p. 20).

Nesta citação observamos que a importância da cultura e do meio onde se instala é um elemento crucial, o fantástico se torna a distopia da modernidade em conjunção com o imaginário, onde o autor cria enigmas com a intenção de desviar seu leitor do verdadeiro foco, ou seja, a realidade que não pode ser dita pela via direta.

Observe-se, nesse sentido, o nome de Geraldo Magela: “Geraldo” é a junção de duas palavras de origem germânica. “Ger” que significa lança e “Wald” que traduzido é domínio,

unindo ambos os significados das origens: o que domina com a lança, o senhor da lança ou governo da lança. Magela derivado de Magé de origem Tupi que significa feiticeiro. Este nome está relacionado ao herói que lança e que governa e usa seus poderes para o bem, já essa personagem na obra no primeiro momento era o herói: “Geraldo sempre fora amigo de todos, deixava a meninada a subir no caminhão, trazia encomendas para todo mundo, e quando o padre organizava passeios para os alunos de catecismo” (2010, p. 21). Em seguida, com a chegada da modernidade, do novo que também é o símbolo do desconhecido, esta personagem se transforma em uma espécie de anti-herói, o que ajuda os estrangeiros a destruir e trair: “[...] Mas não levamos muito tempo para percebermos que Geraldo Magela também era agora do outro lado. Ele que fora trabalhador e prestativo, sempre preocupado com a mãe...” (2010, p.15).

Outro personagem Estevão: O nome cuja origem é grega (Stéphanos) que em latim (*Stephanus*) o significado de o coroado, bondoso e amigo. Este personagem tem uma grande importância no desenrolar da trama, pois este é um carpinteiro e é também o primeiro a trair a confiança da população, pois deixa de vender a chácara para o senhor Marcos Vieira, escritor aposentado, que a alugava e a vende para os estrangeiros: “Estevão achou de vender a chácara para aqueles dois, num negócio feito em surdina? Meu pai disse que o procedimento dele não tinha explicação, nem pela lógica nem pela moral. Houve mistério na transação” (2010b, p.19), aqui podemos perceber que este personagem também é distópico de seu meio.

Tanto Geraldo Magela quanto o Estevão mudaram, ou seja, foram afetados pelo princípio da desterritorialização, pois mudaram com a chegada dos visitantes.

Todas as mulheres são nomeadas no diminutivo de nomes de Santas: D. Ritinha, mãe de Geraldo Magela, nos lembra da Santa Católica Rita de Cássia, mulher forte e determinada, que prefere seus filhos mortos a cederem às tentações, esta personagem ao contrário lamenta e chora (2010, p.22): “[...] Veja meu Geraldo. Um rapaz bem-criado, inveja de muitas mães; de repente, esquece tudo o que eu e o pai lhe ensinamos”. Elisa a dona da pensão a que tudo vê e nada fala, esta personagem é D. Elisa, no sincretismo católico Santa Elisa, Santa Elisa pertencente à igreja do Egito, foi torturada sem questionar ou abandonar a sua fé, ao contrário do mito mulher comum, sem muita relevância apenas simpática.

Já D. Lorena viu o personagem apanhar dos estrangeiros, mas nega tudo por ter medo no sincretismo católico representa: Ida Lorena de Bolonha amamentou seus filhos para que estes participassem de cruzadas, na obra é uma costureira: “... Como a única pessoa que tinha visto parte do incidente era D. Lorena, meu pai foi o primeiro a reconhecer que contar

com ela seria perda de tempo. D. Lorena era dessas pessoas que tem medo até de enxotar galinha” (2010, p.19) o que desmitifica a figura da santa. D. Aurora, que remete a ideia de mítica romana, os romanos associavam este nome a personificação na forma da deusa Aurora *elo de ligação*, nem noite e nem dia, etérea, fugaz e delicada, a personagem representa a morte e o nascimento da modernidade com suas maquinas que matam ela foi a primeira vítima, aqui este nome representa não o dia/noite, mas a morte/vida: “Já sabendo como eles eram, D. Aurora atrapalhou-se, correu para frente, depois quis recuar, e um deles separou-se do outro e veio direto em cima dela, jogando-a no chão, e trilhando-a ao meio. Quando abaixei para socorrê-la, ouvi gargalhadas dos dois...” (2010, p.25).

D. Tereza mãe do personagem, também elemento do sincretismo católico, Santa Tereza também conhecida como Santa Teresa de Jesus, nascida em Sánches de Cepeda y Ahumada, freira Carmelita; a Dona Tereza após a morte de seu marido foge com o filho, pois tem medo de perdê-lo também: “Depois do enterro mamãe mandou-me esconder as caixas de dinamite num buraco bem fundo no quintal, vendeu tudo que tínhamos, todas as galinhas, pelo preço de duas passagens de Caminhão e no mesmo dia embarcamos sem dizer adeus” (2010, p.28). Diferente da Santa que ficou e lutou.

Pode-se observar que uma das possibilidades de leitura das obras do autor goiano reside na ideia de desmitificar o lapso entre razão e crença, os sincretismos, os mitos ele os usa para desconstruir os símbolos, na obra seguinte *A hora dos ruminantes* (1988) alguns elementos estão ligados à cultura indiana e grega e outras como verifica-se a partir do estudo. Nesta obra o seu início é bucólico, tudo tranquilo a vida de uma cidade pequena sem novidades bem rural, a única novidade e a chegada da banha, pois a gordura de vaca era horrível. Os primeiros a chegarem são os visitantes, cujo nome o autor dá apenas a duas personagens: Neiva: cujo significado é delicado simpático e muito fiel, mas na obra este nome representa o personagem bruto sem educação que coage e tortura, nada fiel, pois denuncia o apelido do companheiro, Chaves: é um sobrenome de origem espanhola que tem o significado de “Deus pode proteger”, o que não condiz com o personagem da obra (1988, p.67): “Os dois estavam sentados no balcão, as pernas pendentes. Sentados lado a lado, e munidos de facões apanhados do estoque da venda”.

Estes visitantes começam a coagir o povo da cidade, pois todos que não os atendiam, a cidade toda sofria a consequência. A primeira punição ocorre quando o senhor Manuel se nega a concertar a carroça de Geminiano, mas depois de tanto insistir este concerta, mas tarde demais já irritará os visitantes e chega a primeira leva de punição: Os cachorros, que

simboliza amigos, agora é um inimigo que entra nas casas e urina em tudo, quando chegaram na pequena cidade trouxeram o medo e a ansiedade (emoções futuras), pois a população não sabia o que iria ocorrer. A fala da personagem Manuel frente aos acontecimentos, e fica a olhar pensativo, a figura de Geminiano que se transformara como Manarairrema:

Olhando para cima, e para baixo, para as casas em frente, Manuel sentiu que não estava vendo um largo familiar, mas um trecho de outra cidade, remota, inóspita, maligna, Manarairrema estaria se acabando se perdendo para sempre? Se estava, valeria a pena continuar vivendo ali? Não seria melhor vender a casa, juntar as ferramentas num caixote e sair estrada afora, trabalhando de fazenda em fazenda nos serviços que aparecessem? (VEIGA,1988a,p. 44).

Este trecho se remete à ideia de solidão como na obra, quando os moradores esqueceram a origem da cidade, está mora no ser de cada indivíduo. Os sentimentos de angústia e raiva surgiram quando estes estavam na cidade, pensamentos ruins e percepção alternando as duas emoções. O fato associado à imaginação gera a interpretações (pensamento/ percepção) destes, não são os fatos, mas sim a interpretação (pensamento/ percepção) que nos afetam (emoções do presente);

Os Moradores coagidos pelos bois, que para alguns são símbolos religiosos e intocáveis, agora são os destruidores que matam e oprimem vivem a mesmas emoções tanto das futuras, quanto a do presente, mas com um agravante a do adoecimento (tristeza), pois afetaram mais que os cachorros as Atividades da Vida Diária.

Primeiro: foram as necessidades fisiológicas, que envolvem as necessidades biológicas básicas como comer, beber, urinar, defecar, dormir entre outras; Segundo: trabalho, as pessoas ficaram presas com dificuldades locomoção; Terceiro: Vida Social, não tinham como se comunicar, gerando isolamento. Quarto: Vida social sexual; Quinto: Aprendizagem foi afetada, pois as escolas e igrejas forma invadidas pelos bois; Sexto: Introspecção ter como companhia a si mesmo, pois o isolamento causado pelos bois geraram esta emoção.

A tristeza levou ao adoecimento perceptivo diante do processo coercitivo, e o pensamento de que nada pior poderia ocorrer. O invisível do autor são quando os meninos sobre os bois, o vazio do ser, vítima da exploração (pequenos serviços) pseudo anárquico. O autor lança mal da simbologia de Young (1875-1961) e seus símbolos e sua importância quando ao nomear para dar personalidade as personagens lhes dão características que condizem com os nomes, e a técnica de romance diferente do conto facilita este trabalho, pois elas podem apresentar seu modo de falar de ser e agir, segundo Pitta:

Intrigado como o fato de seus clientes relatarem sonhos idênticos a mitos de outras culturas, propõe o conceito de “inconsciente coletivo”, memória da experiência da humanidade. O mito seria então a organização das imagens universais (arquetípicas) em constelações, em narrações, sob a ação transformadora da situação social- o que implica em uma unidade entre o indivíduo, a espécie e o cosmos. O inconsciente coletivo é estruturado pelos arquétipos para reagir. Esses arquétipos se expressam em imagens simbólicas coletivas, o símbolo como a explicação da estrutura do arquétipo (PITTA, 2005, 16-17).

Nas obras de José J. Veiga a inversão dos símbolos e mitos para prender o leitor, a primeira personagem e a mais importante sendo a personagem principal é a cidade Manarairema, o nome da cidade remete-se ao símbolo do “Maná” alimento que Deus enviou ao povo Hebreu, que na realidade aguardava mantimento, “Rai” vem do verbo raer que significa fazer desaparecer, raspando. “Rema” vem do verbo remar, o mesmo que: voga, podendo ser mover (a embarcação) com auxílio do remo ou dos remos. Remar contra a maré, fazer, formando assim a cidade farta que irá desaparecer e se modificar. Esta cidade aguardava o “maná”, gordura, essa cidade do interior, que certo dia são surpreendidos por estranhos visitante, “rai”, que os moverá, “rema”, sendo palco de acontecimentos estranhos onde a punição e a recompensa movimentam a vida dos moradores e até sua estrutura física, o autor fala como se ela fosse a que tudo observa sem reagir sofrendo as consequências de algo que está sendo submetida.

Carroceiro Geminiano, negro, seu nome carrega a simbologia do criar aquele que tem raízes firmes e que através de suas atitudes se transforma em exemplo a ser seguido, pois possui controle físico e mental, e o autor que todos estão sujeitos à mudança quando coagidos, outrora brioso, correto e seguro de si e que coagido a prestar serviço aos forasteiros se vê perturbado quando o serviço não termina e torna-se submisso a eles como é mostrado neste diálogo entre este personagem e a outra personagem “Dildélio” quando este “diz todo mal tem remédio”: “- Esse meu não tem, Dildélio. O meu remédio é um tiro na cabeça, um copo de veneno.... Tem jeito não, Dildélio. Vou levar a areia. Tenho de levar. É minha sina” (1988, p.30).

O valente do Amâncio Mendes, a composição do nome significa Amâncio: grande amante do trabalho e possui capacidade de liderança e dedicado as suas tarefas, que se junta ao Mendes que quer dizer filho do sacrifício que gosta de mandar e exigir, sua personalidade condiz com o nome era preconceituoso e gostava de mandar e brigar assim definido por um vizinho: “Amâncio Mendes era uma cruz que Manarairema tinha de carregar com paciência” sem fluidez e rigidez da realidade.

O Padre Prudente, o nome remete à “prudência” e equilíbrio na obra afasta do perigo, que perdeu seu valor e ignorado ao cumprimentar os cargueiros, reage: “O padre então cumprimentou, não para ensinar, mas para não passar por orgulhoso” (1988a, p.5), e assim por diante. Seria possível dizer que as invasões de cachorros e bois que acontecem em momentos diferentes do livro são manifestações diversas de um mecanismo caro ao autor: a desestabilização do cotidiano pelo insólito. Pedrinho, pedra na obra de arte o fraco diminutivo, namorado de Nazareth, a santa na obra representa a promiscua, ele torturado pelos homens, ele vê sua namorada entregar-se a eles, e ela também tortura o, afastando o da comida que a ele foi oferecida. Cada um é cada um e depois se fundem, aqui as personagens se separam, pois, depois de fundidos se separam e um fica só (Pedrinho) e a namorada (Nazareth) que se funde aos que praticam a coerção.

Em *Sombras de reis barbudos* (1988) também narrado por uma criança já crescida que começa a perceber as outras obras vão mostrar a distopia, que é o contrário de utopia onde os sonhos bucólicos e fantasias lindas não mais existem. *Sombras de rei barbudos* (1988) possui marcas dos sincretismos católicos, pois todas as imagens de presépio os três reis magos são barbudos um deles é Baltazar, sendo este o nome do tio de Lucas, que trouxe a modernidade, mas esta traz a catástrofe que se encontra na construção do nome da cidade onde passa a narrativa Taitara que significa: Tai (adj. Fixado antecipadamente. s.m. Gramática). Morfema que, anteposto a uma palavra, lhe altera e, às vezes, lhe reforça ou somada a Tara, substantivo feminino, defeito (físico ou moral) congênito ou adquirido, portanto, história passa-se em Taitara, ou seja, a cidade que possui defeitos e estes são reforçados. Os outros reis magos pode ser Felipe que traz a modernidade em forma de máquina fotográfica, e o Mágico de Uzk que traz de presente o alívio da magia e os anjos ou almas dos que desapareceram, enfim o autor com seu jogo de símbolos imagéticos leva-nos ao transcender do existencialismo.

A tia Dulce, adj (ital) Mús Com expressão doce. Doce mais trazia a sexualidade aflorada, e sua vida agitada, com festas, lembra muito a personagem Nazaré da narrativa, *A hora dos ruminantes* (1988a) transcende o imaginário, sugerindo que está se aliou aos que tomaram a Companhia Melhoramentos, e sugestiva a ideia que sua casa ao anoitecer era movida por orgias e bebidas, assim como fez Nazaré.

Ele é um autor considerado pelos críticos posteriores como um autor que trabalha com o fantástico apesar de não se considerar, mas todas suas obras possuem um fantástico contemporâneo (*Situações I*) de Jean Paul Sartre publicado dois anos antes de Todorov, abril

de 1968, pois não existe uma caixinha preestabelecida do estruturalismo. Na década de 70 se estudava o estruturalismo, Todorov, e publica um livro sob o título de *Introdução ao fantástico* (1970) sobre a narrativa fantástica, como já falado anteriormente não são sobrenaturais.

Em o fantástico maravilhoso, marcada pelas palavras mágicas de “Era uma Vez”, que nos mostra uma narrativa onde os animais falam e a influência do fantástico se corrobora como verdadeira, surgindo a partir uma narrativa de essência de elementos e fatos não reais a um cenário real. Uma das afirmativas de Todorov sobre a realidade e que ela é regida por leis, os fatos inexplicáveis que se encontram na não certeza desta realidade ou imaginário. Para que o fenômeno fantástico surja e necessário a incerteza se o que acontece é real. A possibilidade de se hesitar entre os dois criou o efeito fantástico”. A narrativa não deve ser confundida com alegoria, porquanto, se isto ocorrer o sobrenatural pode ser interpretado a uma metáfora, neste sentido deixa de ser fantástico. O leitor obviamente no primeiro momento fará este julgamento, mas logo verá que não é um caso alegórico, mas sim fantástico, pois a existência do fato não real, e impossível de acontecer, mas sem alegóricos. Enquanto a dúvida existir e o estranhamento ser fruto da imaginação, a literatura fantástica estará na narrativa, pois ele é bem definido e o limiar entre o estranho e o maravilhoso.

O autor José J. Veiga, que na sua primeira obra os “Os Cavalinhos de Platiplanto” (2010) narra de forma consistente o fantástico Maravilhoso, utópico e sofrido, em *A hora dos ruminantes* (1988), “A Usina atrás do muro” (2010), e *Sombras de reis barbudos* (1988), veremos o fantástico estranhamento e também o realismo, está última obra ele é recheada e como se fechasse um ciclo, pois o narrador é uma criança como em “Os Cavalinhos de Platiplanto” (2010), e tem aspectos sobrenaturais só que agora são oníricos mais realismo fantástico, o cavalinhos brilhavam, e em *Sombras de reis barbudos* (1988), o Homem Voava. O autor utiliza-se do recurso da Usando bem o recurso da perturbação, e contemporizando a dúvida sobre a essência ou não do fato não real, a percepção dos personagens.

Nas obras estudadas o fantástico e o surrealismo conduzem as narrativas, elas são formuladas de forma deixar o leitor vacilante, quanto a veracidade descrita. Ponta características do realismo maravilhoso na obra de Veiga, fundamentando-se nos estudos de Irleamar Chiampi (2008), sobre as manifestações desse gênero:

Os objetos, seres ou eventos que no fantástico exigem a projeção lúdica de duas probabilidades externas e inatingíveis de explicação, são no realismo maravilhoso destituídos de mistério, não duvidosos quanto ao universo de sentido a que

pertencem. Isto é, possuem probabilidade interna, têm causalidade no próprio âmbito da diegese e não apelam, portanto, à atividade de deciframento do leitor (CHIAMPI, 2008, p. 59).

Chiampi (2008), demonstra em sua pesquisa que o realismo maravilhoso acontece pela paralização dos acontecimentos admiráveis e a não realidade do cotidiano. Para a pesquisadora, realismo maravilhoso, o coautor reconhecerá os elementos e fatos insólitos são absorvidos pela narrativa de forma não ser possível dissolvê-los ou separá-los, sem duvidar da naturalidade a sua existência natural ou admirável.

As transfigurações nas obras ocorrem com a metamorfose de forma gradativa, não de forma brusca e como se a hipermodernidade se achega de forma a criar um outro ser através do paradoxo, a passividade fundiu-se a agressividade marcando assim outra cidade, pessoas e sociedade. Nestas obras sempre existirá uma ponte, a transfiguração na obra de José J. Veiga acontece de forma bela, e refinação do gosto, pois a obra em si é seca diferente dos regionalistas, sem nenhuma ironia, mostra um mundo bruto de ocorrências estranhas, enquadrando na tradição latina americana, vivia o tempo todo dentro da realidade que o definia (simples que valoriza a si mesmo), a crítica sempre o considerou um conciliador de culturas diferentes, pode-se ver na sua obra que dialoga com outros livros que completa suas outras obras, invadindo um uma paisagem, começou com a obra “A Usina atrás dos muros” (2010), O que tem lá? E em *A hora dos ruminantes* (1988a), quem? O que é? Quem são?

Em *Sombras de reis barbudos* (1988), os homens da Companhia ficam depois do rio e agitam não se sabe quem são. O que gera estranhamento ao leitor. Não se considerava um latino-americano, dizia ser brasileiro, o estranho e o maravilhoso são extraídos do real, do folclore e da tradição, chamava isto de o “nosso maravilhoso”, toda sua obra é original e criativa, em *Sombras de reis barbudos* (1988) os homens da Companhia ficam depois do rio e agitam, cometa e os moradores acabam por necessitar dos invasores, coerção, primeiro os muros, depois os urubus depois homens voadores, como se fossem as almas de pessoas que desapareceram, o autor não traça uma explicação, este estranhamento desarticula o tom solene da explicação do fantástico puro, sai o modo de reagir e agir com o estranho, cultura diferente, não acompanha a rotina do tempo, mas traz a precariedade e pobreza da sociedade.

A obra pensa e compreende o significado da existência humana. Os livros são de cunho político? Remete-se à ideia que foi contaminado, mas não é uma resposta política, e não é uma metáfora da política, o projeto mostra de forma mais profunda que quer criar desassossego, mostrar na ficção uma sociedade oprimida.

O elemento “coerção” e que prende a narrativa no imagético e invisível, quando o leitor pode senti-lo, pois, o importante da obra de arte não é entender, basta senti-la.

2.4 O fantástico no Brasil

Para alguns autores como Selma Calazans Rodrigues, em sua obra *O fantástico* (1988), não teve um movimento muito prospero como no restante da América latina. No Brasil temos Machado de Assis, Guimarães Rosa, Ligia Fagundes Telles, Moacyr Scliar, Murilo Rubião e, em Goiás, temos em primeiro lugar o contista Hugo de Carvalho Ramos, e depois o escritor ao qual é referido nesta pesquisa José J. Veiga. Veiga e Rubião se destacarão no século XX.

Pode-se notar o fantástico na segunda fase do romantismo, nas obras de Álvarez de Azevedo, portanto assim como na literatura universal, o fantástico sempre se encontra presente em uma obra ou outra, completo fantástico ou fragmentos da literatura fantástica. Alguns críticos assim como Nilton Maciel em seu artigo *A literatura fantástica no Brasil* (2002), faz uma cronologia sobre o fantástico no Brasil, este sempre presente, mas assim como em todo estudo científico não foi catalogado, foi chamado de mal do século pelos críticos da época e assim chamado até hoje. Maciel, salienta a importância do estudo de Silvio Romero em uma citação sobre a literatura gótica no Brasil: “[...] em Noite na Taverna há algumas belezas entre muitas extravagâncias e afetações” (ROMERO apud MACIEL, 2002 s/p). Nesta pontuação Romero uns termos que classificam o Fantástico, ou invés de estranho ele usa “extravagâncias” e “afetações”, termos ligados ao onírico e delírio. Assim como em “O Cavalinho de Platiplanto” (2010), onde os elementos são extravagantes e afetam o personagem.

Outro autor que se aproxima do fantástico é Machado de Assis, usa de elementos fantástico o que provoca estranhamento e curiosidade no leitor como a o conto *A cartomante* (1884) e o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) e onde o sobrenatural tinha nome. Seria o realismo fantástico se o autor não tivesse contado o segredo no final da obra. Ficou apenas uma obra realista. Podemos ver semelhança machadiana em José J. Veiga, quando cria mistérios, mas não os revela, deixa na intencionalidade do leitor, como em “*A Usina atrás do morro* (2010) a ilusão de um misterioso progresso que não veio, *A hora dos ruminantes* (1988a) e *Sombras de reis barbudos* (1988b) onde o mistério ronda o “Ser” e assim provocando catástrofes e violentas reações ao opressor, que ninguém sabe quem é.

O fantástico nas obras de Veiga não segue especificações feitas Todorov, mas sim as feitas por Sartre onde não existe um limiar separando as categorias, seus contos, romances e novelas trazem os gêneros fantástico, fantástico realismo, realismo mágico, realismo maravilhoso, fantástico puro, fantástico estranho enfim todas as classificações feitas por Todorov. É esta a marca do fantástico brasileiro onde o gênero não se aloja, e nada fica em caixinhas prontas e preestabelecidas.

O rizoma da literatura fantástica se alonga em alguns lugares do mundo, ela revestiu-se de várias roupagens, mas no Brasil as obras não são totalmente fantásticas, elas são também mágicas e prendem o leitor, se olharmos a cronologia das obras veremos brasileiras que nenhum escritor ficou dentro de uma caixa de gênero, mas expande e avança.

Gilberto Mendonça Teles relata em sua obra *4 Quatro Nomes 100 Cem Anos A literatura de Goiás* (2015) a importância da classificação feita por Todorov(2012), para sabermos que a literatura brasileira fantástica não se encaixa em nenhuma, mas sim em todas as classificações feitas por este autor: “a) No *maravilhoso*, existe algo de universal e não se questiona a “lei” que rege o acontecimento; as personagens reconhecem que outras leis substituem as leis da realidade” (2015, p. 72), temos elementos em “Os cavalinhos de Platiplanto” (2010): “Do meio das arvores iam saindo cavalinhos de todas as cores” (2010, p.35). E na obra *Sombras de reis barbudos* (1988): “Dia a sai aumenta o número de gente no ar, não é preciso olhar o céu para saber, basta ver a quantidade de sombras no chão” (1988, p. 133).

Na sequência “b) No *estranho*, as personagens concluem que as leis da realidade continuam as mesmas; as personagens (ou narrador) encontram a solução do enigma (do estranho) quando se explica a causa e esclarece o mistério” (2015, p. 72), todas as obras de Veiga possuem este estranhamento: “Os Cavalinhos de Platiplanto” (2010) “Era uma regra assentada lá em casa que ninguém devia contrariar vovô Rubém. Em todo caso chorei um pouco mais para consolidar minha vitória” nesta citação a lei era obedecer aos mais velhos e encontra um meio de se aproveitar desta; O estranhamento são os elementos, curiosidade e o medo, que melhor representam as artes, pois como já dito acima, este elemento eleva o nível e a duração da percepção. “A Usina atrás do morro” (2010) nestes todos querem saber quem são os estrangeiros e o que eles fazem, *A hora dos ruminantes* (1988) quem são os visitantes o que querem, *Sombra de reis barbudos* (1988) quem construiu os muros o que querem, e por que. O que nos remete a multiplicidade nos diálogos pode perceber estes dois elementos estranhos apresentados.

Temos ainda para Gilberto, “c) No *fantástico*, a situação narrativa se encontra no limite entre o estranho e o maravilhoso, ficando a hesitação do herói entre as duas possibilidades; a personagem (ou o narrador) não esclarece o mistério e, se o faz, seus argumentos são conduzem a nenhuma explicação definitiva” (2015, p. 72), o que Todorov chamou de puro, todas as obras de Veiga são contempladas destes enigmas, mas com um detalhe deixa a cargo do leitor, o final da obra.

Para este autor ainda temos o Surrealismo como a letra “D”, onde se encaixa muito bem as obras de Veiga, como veremos a seguir, onde os fenômenos são sociais e políticos: “[...] e o marxista, do manifesto de 1930, com a predominância da visão social e alegórica do escritor, como acontece nas novelas e romance de José J. Veiga” (2015, p.72).

No manifesto de 1930, temos elementos muito fortes nas seguintes obras: “O cavalinho de Platiplanto” (2010): “Mas depois fiquei meio triste, porque me lembrei do que o major tinha dito- que ninguém poderia tira-los dali” (2010, p.36) e Sombras de reis barbudos (1988) quando Lu entrou na loja o Seu Chamun e lá havia um homem que não via as pessoas voando, então seu Chamun como se conversasse consigo mesmo fala a este homem: “-Então nós todos estamos malucos? - Malucos propriamente não. Estamos sofrendo de uma alucinação coletiva” (1988, p. 135), e o professor segue a conversa salientando que não é uma doença, mas sim um remédio: “-Alucinação coletiva. É uma doença então? - Não, não. Pelo contrário. É remédio” (1988, p135). Neste manifesto de 1930, temos todos os problemas sociais de coerção, como iremos ver no capítulo a seguir de ecosofia, que é a marca das obras deste autor. Continuando Gilberto Mendonça Teles apresenta ainda uma letra a mais, nesta ele fala da literatura sul americana:

[...] e) Pela expressão *realismo mágico*, usada desde 1925 pelos pintores expressionistas alemães e trazida para a literatura hispano-americana, são designados os escritores que se expressavam como se estivessem descobrindo um mundo novo, intocado. Foi o cubano Alejo Carpentier, no seu romance *El reino de este mundo*, de 1949, que falou pela primeira vez no “real maravilhoso americano”, vendo-o superior ao maravilhoso europeu e concluindo que essa visão pode passar à literatura desde que “los escritores tengan fe e que esa América es realmente maravillosa o maravillosamente real” (TELES, 2015, p.72).

Não somente José J. Veiga, mas também Murilo Rubião são autores brasileiros que mostraram uma nova forma de fazer literatura através do transcender das obras estrangeiras.

3. ECOSOFIA: FACTICIDADE E O SILÊNCIO DO SER NO MUNDO

A ecosofia é um neologismo criado por Félix Guattari a partir do sufixo *eco* e do radical *sofia*, ecosofia. A palavra “eco” na etimologia do grego *eikos* que significa casa, morada do ser e no latim *echo* é substantivo masculino cuja definição é repetição do som devido às reflexões sonoras. Podemos utilizar ambas etimologias, pois a casa é a terra a nossa morada, e o som que ela emite quando essa é oprimida. Na etimologia: do grego *Sophía* significa sabedoria. Portanto, se utilizarmos as duas etimologias ficaria: A casa da sabedoria e O som da sabedoria, ou seja a repetição da dor.

“Os cavalinhos de Platiplanto” (2010), o eco está presente nas reflexões da criança, essas são confissões feitas ao leitor: “O meu primeiro contato” (2010, p. 29); “porque seu mostrasse que não estava sentindo nada eles podiam rir de mim depois” (2010, p. 30); “Enquanto mamãe fazia os curativos eu só pensava no cavalinho que eu ia ganhar” (2010, p. 30); “eu não entendia” (2010, p. 31); “Eu não entendia por que uma pessoa como meu avô Rubém podia mudar, mas fiquei com medo de perguntar” (2010, p.32), enfim o conto segue em ritmo de uma confissão silenciosa. No final do conto ele relata “Pensei muito se devia contar aos outros” (2010, p.36). O que a criança pensava não era o importante, portanto sempre repetia e agia conforme lhe era imposto.

“A Usina atrás do muro” (2010), o eco também é ouvido em forma de confissão, pois todos os que disseram ou questionaram de acordo com o seu pensamento foi punido. A narrativa deste conto também é confessional: “lembro-me quando eles chegaram” (2010, p. 15); “O que me preocupou desde o início foi eles nunca rirem” (2010, p.16); “Sem dúvida o perigo que receávamos nesses primeiros tempos era mais imaginários do que real” (2010, p.17); “imagem a portanto o meu susto e minha indignação com o que aconteceu uma tarde.” (2010b, p.17); Vi minha mãe embarçada, com medo de dizer alguma coisa” (2010, p.22), estas confissões do narrador se delongam até ao final do conto, quando após a morte de seu pai fogem da cidade assim como a ninfa *eco*: “ embarcamos sem dizer adeus a ninguém, levando só a roupa do corpo...” (2010, p. 28).

A hora dos ruminantes (1988) os diálogos neste romance são recheados de eco: “_ . Vamos lá ver, conversar, tirar a limpo _ propôs alguém. Outros pesaram e discordaram. _ . Convém não. Se eles são soberbos, nos também devemos ser. Vamos se oferecer não.” (1988, p. 4); o desenrolar da obra temos várias passagens onde a confissão; “Manarairema não se preocupava tanto com os homens” (1988, p. 14); por ser um romance a confissão fica a cargo das personagens: “_ Geminiano não deve estar sabendo de nada. É um simples empreiteiro. Os homens não vão se abrir com ele” (1988, p. 20), o pensar sobre e o falar sobre gerou muitas punições como a invasão dos cachorros e dos bois.

Sombras de reis barbudos (1988), a novela possui um silêncio desconhecido onde a repetição do que foi ouvido ou dito torna-se constante por parte do narrador, pois nada se sabia e que era visto proibido de ser dito. A fuga ocorre através da escrita. “Vou escrever a história do que aconteceu aqui desde a chegada de tio Baltazar” (1988, p. 1).

É neste sentido que a obra de José J. Veiga se insere nos estudos da chamada ecosofia. Para Guattari a forma em que vivemos hoje sobre este planeta, onde a política e as grandes empresas não querem entender o que realmente acontece e suas implicações, como impacto dessas ações para a natureza, o homem e a sociedade. Segundo Guattari, a ecosofia pode ser compreendida como:

As formações políticas e as estações executivas parecem totalmente incapazes de apreender essa problemática no conjunto de suas implicações. Apesar de estarem começando a tomar uma consciência parcial dos perigos mais evidentes que ameaçam o meio ambiente natural de nossas sociedades, elas geralmente se contentam em abordar o campo dos danos industriais e, ainda assim, unicamente numa perspectiva tecnocrática, ao passo que só uma articulação ético-política- a que chamo ecosofia- entre os três registros ecológicos (o do meio ambiente, o das relações sociais e o da subjetividade humana) é que poderia esclarecer convenientemente tais questões (GUATTARI, 2001, p. 8).

Uma das possibilidades de interpretação das obras de Veiga reside na compreensão fenomênica da filosofia da margem, a ausência do herói, do que significa “Ser” e “Ente”. Para Martin Heidegger em sua obra *Ser e tempo* (2002) quando falamos de “Ser humano” trata-se de uma expressão que apenas pode significar algo que está presente no campo do conhecimento puramente biológico, dono de faculdades mentais autônomas e possuidor também de certas características fisiológicas que o determinam como pertencente ao grupo de outros seres humanos. Para o filósofo alemão, no entanto, a mera descrição fisiológica não ultrapassaria o limite que separa o ser de ente, a coisificação do ente seria o grande problema a ser superado, pois o ser residiria na linguagem, não a partir dela, mas com ela se confundindo. O ente desprovido da compreensão de essência enquanto ser-aí seria então a

vida puramente biológica, um “ente” (coisa), ser que mesmo quando colocado em coletividade não deixa de se efetivar como puro “ente”, desprovido, portanto, de uma existência autêntica, pois, num determinado tempo histórico retirou dele o direito de se expressar.

Constituir-se “como ser humano” não nos é dado, segundo Martin Heidegger, mas algo que se conquista, pois ele não se finda e nem se explica, está em constante transformação e diante de um transcender histórico em perpétua mudança, compreender a noção de “ser” como busca pela essência do que se é verdadeiramente traz sempre novas possibilidades. Trata-se da dialética do lançar-se no mundo, não sendo possível separar o mundo de um “eu” e vice-versa.

“Os Cavalinhos de Platiplanto” (2010), nesta obra o ser transcende e passa a ser “Como ser humano”, e como se a personagem que narra a história crescesse a partir do momento que lhe é negado o cavalinho, adquirindo sabedoria:

Mas quando a gente é menino parece que as coisas nunca saem como a gente quer. Por isso que eu acho que a gente nunca devia querer as coisas de frente por mais que quisesse, e fazer de conta que só queria mais ou menos. Foi de tanto querer o cavalinho, e querer com força que nunca cheguei a tê-lo (VEIGA, 2010a, p. 29).

Neste momento o narrador consegue compreender que a realização de seu desejo depende do avô e este não terá condição de cumprir a promessa feita, e que é preciso romper com o sonho e perceber as maldades existentes no mundo adulto.

“A Usina atrás do morro” (2010), o narrador descobre que as pessoas se transformam e mudam, deixam de ser humano e passam a assumir o papel de como ser no mundo, e com isto ele também tem que se posicionar perante estes fatos e se reinventar; “Agora que nada mais há de fazer, arrependo-me de não ter falado abertamente e entrado na entidade dos planos, se é que havia algum” (2010, p. 28).

A hora dos ruminantes (1988), a cidade Manarairema e nem seus habitantes serão os mesmos depois da tragédia provocada pela punição o ritornelo silencioso: “O passado já estava vencido, bem ou mal. Até o medo aguentado sabe-se lá como, era agora um ganho. Mas os males ainda inéditos, o trabalho de passar a vida a limpo, as revisões, o desentulho... _ saberiam eles aproveitar ao certo as lições?” (1988, p 97). Cabe ao leitor responder essa pergunta, renascer interpretar o mundo.

Sombras de reis barbudos (1988) o professor a educação muda tudo, deixaram de ser humanos e agora eram como ser humanos livres podendo voar como relata o diálogo entre o professor e o senhor Chamun, o da loja onde Lu trabalhava:

[...]Então nós todos estamos malucos? _ Malucos propriamente não. Estamos sofrendo de uma alucinação coletiva. _ Explica isso professor _ pediu seu Chamun apontando um lápis com o canivete, não sei se por necessidade mesmo ou se para mostrar desinteresse numa conversa absurda. _ Alucinação coletiva. É uma doença, então? _ Não, não. Pelo contrário. É remédio. _ Remédio. E serve para que? _ Contra loucura, justamente. _ Seu chamun ficou calado, pensando ou simplesmente caprichando na apontação do lápis. Depois perguntou: _ E quando é que vamos parar de tomar esse remédio? Quero dizer quando é que aqueles lá em cima vão voltar? Ou nunca mais? _ Voltam. Um dia voltam. _ mas quando vai ser? _ para a festa dos reis barbudos (VEIGA, 1988, p. 135).

Esse diálogo mostra que o transcender ocorre a todo momento e cada vez mais aqueles que falam e mostram o que pensam são livres para ser “Como ser humano”, portanto livre. Não importando as áreas das ciências, o que se busca é a edificação de um conhecimento voltado para o tempo cronológico e que este seja revelado nas suas frações. A independência da natureza e da arte faz-se necessária, pois ambas marcam a nossa existência neste planeta, como ser no mundo. Esta marca é registrada por enigmas pelas artes através de símbolos que as definem e manifestam seus registros, sonhos coletivos e particulares de gerações passadas, que favorecerão as futuras.

Ecosofia, segundo a teoria de Félix Guattari, pode assumir importantes ressonâncias na literatura e nas artes. Para Gilberto Mendonça Teles (2012), em sua obra sobre a modernidade *A Vanguarda Europeia & o Modernismo Brasileiro* (2012), a mobilidade e a velocidade da modernidade ficam evidente no tempo psicológico acelerado pelo avanço do mundo contemporâneo. As relações humanas se modificam radicalmente sob o efeito dessa nova temporalidade, como por exemplo, no modo como se dá o afastamento do convívio familiar, as mais diversas patologias, e por consequência, deixamos de pensar no espaço em que vivemos. Assim que a rede da modernidade se expande como um rizoma, a rede do convívio diminui, e a obra de arte gira entorna desta velocidade, e o espaço urbano no ambiente natural cresce incontrolavelmente.

Gilberto Mendonça Teles (2012) relata que as obras na modernidade, por conta de seu dinamismo e fluidez se liberta da natureza: “Por este dinamismo a arte se liberta da Natureza. A finalidade da arte não é a imitação da natureza. Ela tem o seu fim em si mesma. O espírito humano é tão criador como é a natureza e age independente” (TELES, 2012, p. 454).

Esta afirmativa evidencia a importância da independência do espírito humano e de sua performatividade artística e estética. A arte contemporânea não precisa demarcar o lugar e o tempo, cabe ao leitor a tarefa de garimpar este tempo e este lugar na obra de arte, pois o tempo apesar de passado, pode se efetivar também na concepção de presente e uma nova possibilidade de representação do futuro. Neste sentido, ver-se-á a natureza como um ser independente e a arte a mesma coisa, pois o equilíbrio cósmico se deve ao fortalecimento do homem, da arte e da natureza. No Brasil ainda estamos associando à arte a natureza, lembramos aqui que a ilusão de ótica se apresenta na obra de arte, o que não representa a natureza. Este equilíbrio por parte do artista deve existir, pois a natureza não deve estagnar a arte e a arte não deve estagnar a natureza. Gilberto Mendonça Teles ainda reforça:

Está independência da natureza e da arte é uma das maiores conquistas do objetivismo dinâmico. O espírito brasileiro ainda não a sentiu e vive por isso o terror cósmico, de que a imitação da natureza e a subordinação a esta são significativas expressões. Somos os líricos da tristeza, porque ainda não vencemos a natureza, vivemos esmagados, saudosos e apavorados (TELES, 2012, p.455).

Este equilíbrio pode ser observado na obra de José J. Veiga, o autor não explora o espaço, ele é visto espacial e a natureza é independente, ela se solta, não há sofrimento, o foco é a obra de arte que não se encontra coagida. Na materialidade do texto, os substantivos e adjetivos fazem parte da pintura poética da arte, onde a transfiguração exerce um papel importante na função de equilíbrio e não imitação da natureza.

O avanço da modernidade provocou o surgimento de um mundo predominantemente urbano e provocou o surgimento do barulho e do ruído intermitente em seu espaço, uma forma de silêncio, ambiental e humano (social), a arte ficou dividida, ora querendo mostrar o sofrimento humano, ora o da natureza, onde se encontra a obra de “arte em si mesma”. As obras de José J. Veiga tentam evidenciar o desequilíbrio da relação homem/emoção/natureza. Os elementos da natureza são metáforas de opressões políticas e sociais. A natureza não está estagnada, se encontra livre e pode ser representada, podemos vê-la, sem ser descrita, ela é cenário, pano de fundo, tem sua importância e não interfere na obra.

O Brasil, como Gilberto Mendonça Teles bem salienta em suas obras, é um país grande onde existem regiões cujo avanço da modernidade não se tornou efetivo, o país tem pessoas que ainda vivem sem ter acesso a nenhuma tecnologia moderna, e é o choque deste mundo que José J. Veiga nos apresenta, pois a região Centro-Oeste, no seu progresso lento do neocolonialismo, acelerado hoje pelos meios de comunicação, e as grandes cidades sofrem do

mal citado por Félix Guattari, para quem o homem se encontra buscando salvar a natureza como se com isto salvasse a si mesmo.

O termo ecosofia é espacialmente amplo, diz respeito ao globo e ao Universo, como diz Gilberto Mendonça Teles:

Que é Natureza? Não é a matéria universal. Ela está na matéria, na energia, porque nada existe fora desta, e realiza-se perpetuamente na profunda inconsciência, independente do espírito humano. No sentido artístico a natureza é tudo o que se apresenta aos nossos sentidos como exterior a nós. As artes plásticas são as que mais procuram reproduzir a natureza. A música é mais independente. Depois da grande vassalagem à natureza, a arte libertou-se e cria livre da toda submissão. É a suprema vitória do espírito humano. A imitação no princípio, a libertação no fim. Não há uma máquina, um aparelho para, que não seja no início uma cópia de um fato natural (TELES, 2012, p.455).

A arte e a natureza, enfim, todos os elementos que compõem o universo devem ser vistos separadamente e independente, como um rizoma, pois estão interligados e a sobrevivência de um depende do outro. A modernidade exige cada dia mais das pessoas. O trabalho tem por objetivo atender as demandas capitalistas consumistas e a produção de novos bens de consumo, com isso as relações entre os seres vivos ficaram comprometidas e na maioria das vezes as conexões são rompidas.

As multiplicidades nas obras de arte na modernidade integram diferentes saberes, a capacidade física do indivíduo (integridade física), a psicologia (os sentimentos e a percepção dos fatos alterando o comportamento humano), a sociedade (família, trabalho, lazer o direito de ir e vir), o ambiental (conexão com o meio ambiente, conforto e a segurança), a religiosidade (o ser no mundo), a justiça (o reconhecer do homem integrado a sociedade).

3.1- O pontilhismo- na via do imaginário

O imaginário é o vazio onde nasce arte, ou até mesmo, o surgimento de fatos inexplicáveis como o fantástico insólito que perpassa por este vazio da imaginação.

Gilbert Durand em sua obra *Estruturas antropológicas do imaginário* (1989), fala na formação do imaginário e que este se dá quando o consciente é sugado pelo sofrimento, dor, morte e disparates de horrores que irão gerar reflexões no leitor, como sugere o próprio Veiga ele escreve para indagação e não para explicar. Essas indagações são heroica (luta), mística

(religiosa ou não) ou a aliança entre as duas. Como ser no mundo, movido por angustias e dores e sofrimentos. Na narrativa ou poesias teremos uma imortalidade que consiste na perda da memória de lembrança e passamos a usar a memória criadora que se restaura na dimensão do imaginário, é uma coisa que somente acontece, no segundo pensamento involuntário e livre o imaginário, este é um ponto abstrato onde os arquétipos de novos mundos surgem no processo de criação.

O pontilhismo na Gestalt, pode ser de continuidade e de aproximação. A Continuidade é a Lei da Gestalt a respeito da fluidez, que na literatura podemos chamar de linhas de fuga, de uma composição ou narrativa. Se os elementos de uma narrativa conseguem ter uma harmonia do início ao fim, sem interrupções, podemos dizer que ele possui uma boa continuidade. Esta harmonia pode ser feita através de formas, cores, texturas, etc. Por exemplo: uma paleta de cores que começa no tom mais escuro e termina com o tom mais claro. Na escrita podemos completar as imagens na construção da narrativa de forma subjetiva de acordo com a vivência do leitor.

O pontilhismo de continuidade os pontos formam um todo, pois cabe ao vazio a completar a imagem com objetos concretos ou abstrato, o que pode variar de acordo com o leitor. O autor, Veiga, usa de forma sabia, não se sabe consciente ou não, mas cria uma possibilidade de indagar e constranger o leitor levando a reflexão do seu inconsciente “Como ser no mundo”.

Este vazio é perceptível em forma de linhas de fuga na escrita, o que se encontra presente nas obras de José J. Veiga, pois a capacidade de subjetividade deste autor pode ser vista na sua escrita através da organização gramatical, já foi citado anteriormente a atemporalidade nas páginas anteriores desta dissertação, mas o construção do imaginário somente ocorrerá quando existir a ausência do objeto ou este objeto for abstrato, o que irá gerar no leitor a capacidade de criar imagens de acordo com sua vivencia cultural.

As obras analisadas pode o autor usou com uma certa constância os verbos transitivos e os substantivos abstratos o que gerou a indagação e a busca por parte do leitor dos complementos verbais e nominais e muitos períodos compostos de coordenadas adversativas que irão gerar a figura de linguagem antítese antecedendo o florescimento do imaginário: “Os Cavalinhos de Platiplanto” (2010):

Parece que eu estava com sorte naquele dia, senão eu não teria encontrado o menino que tinha medo de tocar bandolim. Ele estava tristinho encostado numa lobeira olhando o bandolim, parecia querer tocar, mas nunca começava [...] _ Eu queria, mas tenho medo [...] Aqueles que a gente vê e toca. Eles vêm correndo, sopram um bafo quente na gente, ninguém aguenta. [...] Ele prometeu experimentar, mas só seu eu ficasse vigiando;

eu disse que vigiava, mas ele disse que só começava depois que eu jurasse. Não vi mal nenhum, jurei. Ele fechou os olhinhos e comecei a tocar uma toada tão bonita que parecia uma porção de estrelinhas caindo dentro da água e tingindo a água de todas as cores (VEIGA, 2010, p. 33).

Essa passagem inicia-se o transito do imaginário os verbos de ligação onde o predicativo do sujeito liga a percepção ao sujeito “eu”, “estava” e a percepção da sorte, “Menino”, “tinha”, percepção de “medo” ao complemento nominal “de tocar”, se percebermos a indagação está presente. Como se fosse um pontilhando (eu---estava---sorte---menino (pronome indefinido) tinha---medo (substantivo abstrato) que nos levará ao verbo tocar e o objeto bandolim). O uso das orações coordenadas com o uso da conjunção “mas”.

“A Usina atrás do morro” (2010) nesta obra a amplitude da dúvida e devaneio provocado pela gramática nos leva a criar as imagens, pois estas não são apresentadas de forma concretas, ou seja, com uso dos objetos (substantivos concretos), mas sim de substantivos abstratos o que irá provocar o pontilhamento da obra, onde a completude ficará a cargo do imaginário que ficará livre para criar a sua imagem:

Não sabendo o que eles faziam ou tramavam no sigilo de seu quarto ou no mistério de suas excursões, tínhamos medo que o resultado, quando viesse, pudesse não ser bom. Vivíamos em permanente sobressalto. Meu pai pensou em formar uma comissão de vigilância, consultou uns e outros, chegaram a fazer reunião na chácara de Seu Aurélio Gomes, do outro lado do rio, mas Padre Santana pediu que não continuassem (VEIGA, 2010, p.16).

Nesta passagem pode ser perceber a ausência do objeto concreto “faziam” o que? “Tramavam em sigilo” o que? “Consultou uns e outros” quem são os uns e outros pode ser todos, “pediu que não continuassem” faltou o objeto apesar de estar subtendido antes, mas este forma de terminar as frases sugerem a criação por parte do leitor. Quase parágrafos que se referem aos estrangeiros terminar com verbos transitivos: “entendia”; “Que queriam eles, que faziam a final?”; “falar alguma coisa”, neste final percebemos que “coisa” é um pronome indefinido; “esperar”; a obra segue deixando o imaginário completar e responder as perguntas.

A hora dos ruminantes (1988), este romance e cheio de interrogações, no início da obra a cidade passa a ser um substantivo concreto “Manarairema vai sofrer a noite” (1988, p. 1), sofrer de que? E por quê? “Esperavam a confirmação” De quê? toda a obra sugere questionamentos sem repostas, essas somente serão encontradas no imaginário de forma a preencher as lacunas com imagens individuais, toda a obra gira entorno de indagações: “- E os cargueiros? Viram aqueles cargueiros? – Era não” (1988, p. 03) segue um diálogo pontilhando. Quanto a chegada dos cachorros as interrogativas perduram “-Cachorros? Esconjuro. Capetas. Capetas de quatro patas [...] -Quantos são, Gemi? Parece que são muitos.

– Muitos? Dobre e ponha mais” (1988, p. 33), quem são estes cachorros? Estas imagens ficarão a cargo do imaginário do leitor, a forma apresentar o conflito é de estranhamento e não de forma mágica:

Cachorros estranhos dormindo nas passagens eram respeitados mais do que crianças ou velhos, as pessoas passavam nas pontas dos pés para não acordá-los, muita gente entrava e saía de casa pelas janelas ou dando volta pelos fundos para não passar por cima deles. Muita almondega macia, fritada em boa gordura, lhes foi servida em prato de louça, como se faz com hóspedes de categoria. Toda a cidade estava a serviço praticamente a serviço dos cachorros, tudo o mais parou, ficou adiado, relegado, esquecido. [...] Era uma grande vantagem ser cachorro estranho em Manarairrema naqueles dias (VEIGA, 1988, p. 37).

Nesta passagem percebemos o questionamento que levam a elaboração da imagem, sobre o tratamento dos cachorros e o estranhamento diante da atitude dos moradores, toda a obra é sugestiva a indeterminação. As respostas serão os preenchimentos das lacunas deixadas.

Na chegada dos bois: “FAZIA DIAS que os bois vinham aparecendo aqui, ali nas encostas das serras, nas várzeas, na beira das estradas, uns bois calmos, confiantes, indiferentes” (1988, p. 83), vemos que o autor começa com letras caixa alta, para chamar atenção do leitor para que ele não passe despercebido quanto a indiferença deste bois em relação a Manarairrema, e seus moradores e continua: “As marcas que mostravam nada esclareciam, ou eram recompostas. Bom: são bois vadios, desgarrados de boiadas; qualquer dia os donos vem buscar, ou eles mesmos desaparecem assim como vieram- sem aviso, sem alarde” (1988, p.83), mostravam o quê? Esclareciam o quê? Tudo nos leva ao nada, este nada é o vazio deixado para o imaginário criar a sua própria imagem.

Sombras de reis barbudos (1988), o transformar da emoção em movimento assegura a liberdade do pensamento, nesta obra podemos perceber o segundo pensamento, inconsciente, este segundo pensamento é livre não o controlamos, esta liberdade é expressa através da escrita, pois o narrador escreve a história o que lhe a fruição da obra. O segundo pensamento não obedece regras, normas ou até mesmo a lógica, o que isenta a obra de qualquer tipo de imagem, e neste momento que o imaginário explode em formas e cores. Todos os capítulos são marcados por letras em caixa alta, como um grito ensurdecedor: “ESTÁ BEM, MÃE. VOU FAZER A SUA VONTADE” (1988, p.1). As últimas palavras são substantivos abstratos o que irá gerar degradação da palavra e a submissão, levando a criar pontos que devem ser preenchidos pelo leitor, no final do capítulo a pista surge “ Um dia Baltazar viajou para buscar tia Dulce, e a segunda chegada foi outra festa ainda melhor porque durou muitos

anos” (1988,p. 06): segundo capítulo: “É CURIOSO COMO CERTAS COISAS VÃO acontecendo em volta gente sem perceber, e quando vê já estão aí firmes e antigas” (1988, p. 7), os verbo “perceber” leva nós a perguntar o quê? A resposta é “firmes” e “antigas”, palavras que sugerem e precisam de imagens, no final do capítulo há uma indagação. Nos capítulos a seguir continuam com a mesma técnica de falhas que irão provocar indagações, criando assim grandes linhas de fuga, mas apresentado pensamentos de indagantes:

AS PESSOAS FALAM MUITO DE FELICIDADE, se atropelam para serem felizes, mas poucos se interessam pela felicidade dos outros.[...] SEM ME TIO A COMPANHIA DEIXOU de existir para nós. [...] PRINCIPALMENTE URUBUS, NÃO SEI SE era ilusão. [...] Não pensamos que os urubus fossem fazer tata falta [...] NOSSA VIDA VOLTOU À TRISTE ROTINA DE fitar muro, contornar muro, praguejar contra muro- e esperar por algum acontecimento indefinido que nos tirasse deste molde.[...] O grande Uzk deixou que todos vissem com calma, girando lentamente o corpo para um lado, depois para o outro, um leve sorriso no rosto transformando. [...] LOGO QUE O TREM COMEÇOU A Andar, e eu fui vendo as casas, as pessoas, até os muros, com olhos de quem se despede, cai na tristeza e no arrependimento. Viajar é bom em imaginação, a pessoa sentada em Casa olhando livros de gravuras, a mente lá longe, mas o corpo aí mesmo, no mundo que já e nosso e nos obedece. [...] Ela me puxou-me com tanta força que eu cai sentado em cima dela. Ela agarrou meu rosto com as duas mãos e me beijou com raiva fingida no queixo, [...] CHEGUEI EM CASA DOENTE DE TUDO. [...] No dia seguinte cedo ele vieram buscá-lo [...] estávamos perdendo todos os dias. [...] FELIPE DE DR. MARCONDES DISSE UMA coisa muito certa, só agora e que percebo. [...] Ali fora, na claridade do sol da tarde, veio-me a dúvida. Teria eu visto um absurdo? Se não era homem, o que seria- com pernas, braços, cabeça, nariz e dedos? Mas anjo vestido e calçado como gente, e fumando? Fumo é vício [...] não me interessei em tirar a limpo porque já estou cansada de ver gente voando (VEIGA, 1988b, p. 15,35,50,59,91,107,114,118,136).

Vimos nesta citação acima o pontilhamento de toda a obra, o que favorece a coautoria, pois a partir das palavras:” VONTADE” observe a última sílaba em caixa baixa o leva o leitor ao complemento nominal, vontade de quê? FELICIDADE de quê? “VÃO”, o leitor buscará em seu inconsciente formulação da imagem ou ação, “vão” para onde? Neste caso o imaginário irá sugerir o espaço, “NÃO SEI SE” não sei o quê? “ROTINA DE” complemento nominal de quê? “COMEÇOU A” verbo transitivo direto começar o quê? A transformação da vida infantil para adolescência, as descoberta, fica a indagação; “TUDO” pronome indefinido levando a uma variante de leitor para leitor de acordo com sua capacidade de percepção; “DISSE UMA” disse o quê? “Uma coisa” locução pronominal indefinida levando a indagações; O pontilhamento é marcado pela caixa alta, mas o leitor sente

incomodado por não conseguir visualizar a imagem essa dependerá do “seu” imaginário a criar.

Toda a obra é marcada por elementos que nos remetem a completar a imagem proposta, e como se fosse um caleidoscópio, não é a mesma imagem.

A memória é um fio condutor que tem a capacidade de ressignificação das imagens, levando o indivíduo ao reconhecimento e a recriação ou a reinvenção de “como ser no mundo. A leitura destas obras formam um fio condutor fragmentado, pontilhados, com a linha, Ariadne⁴³, tecendo conexões indagativas entre os contos “Os Cavalinhos de Platiplanto” (2010), E real? “A Usina atrás do morro” (2010) quem são e porquê? com a novela *A hora dos ruminantes* (1988) de onde vem, quem são e porquê? e romance *Sombras de reis barbudos* (1988) é real, quem são, de onde vem, por quê? pois o fio condutor destas obras são coerção que toda humanidade perpassa a social. A percepção que irá montar a imagem deste fio condutor ou raízes representam os traços do imaginário, pois criam movimento, espaços e conteúdo.

3.2 Ecologia Mental – O Silêncio através da desfiguração dos signos imagéticos.

Através da escrita percebemos que o autor se entrega a fascinante ausência do tempo; a partir da suspensão do presente, passado ou futuro que se entrelaçam mediante a leitura criando assim um rizoma atemporal.

Utilizando da escrita a palavra transfigura a imagem que se encontra longe de ser representada, descrevendo sua ausência e a sua contradição, em ser a própria palavra, o que irá gerar a instabilidade do tempo e essa ausência de significação. Nas obras analisadas o autor escreve o vazio atrás de cada palavra.

Nas palavras escritas percebemos a face terrível da vida do indivíduo que vive as margens, não definido em um só sentido, mas em múltiplos sentidos de forma silenciosa. O desenvolver de cada palavra onde o vazio representado pelo silêncio dissolve as identidades.

⁴³ Até hoje o fio de Ariadne é constantemente citado nos âmbitos da filosofia, da ciência, dos mitos e da espiritualidade, entre outras esferas que reivindicam seu significado metafórico. Vinculado ao símbolo do labirinto, ele é constantemente visto como a imagem com a qual se tece a teia que guia o Homem na sua jornada interior, e o ajuda a se desenredar do caminho labiríntico que percorre em sua busca do autoconhecimento. <https://www.infoescola.com/mitologia/ariadne/>

Para Martin Heidegger, o perigo do silêncio é que ele pode estagnar qualquer possibilidade de liberdade, o “ser humano” deixa de ser e apenas está, como um “ente”, ou seja, deixa de ser no mundo, e passa a estar no mundo. E, para sermos no mundo na maioria das vezes não podemos dizer o que pensamos. É neste vazio que a arte no mundo contemporâneo busca problematizar o dilema do ser inautêntico.

Em José J. Veiga, as personagens sofrem com o silêncio na forma de uma opressão que surge do mundo exterior. Nesse sentido, autor explora a ausência de fala como uma forma de impotência, evidencia-se nesse caso a relação problemática do homem com o espaço que habita, pois não havendo conexão entre ambos, o homem deixa de “ser” para “estar” no mundo, por este motivo a criação de fluxos de rizomas que esses dilemas estabelecem entre si criam novas possibilidades de interpretação, pois os vazios deixados são passivos de serem preenchidos com os fatos reais, sendo assim podemos detectar a ecologia mental, e calcular o sofrimento e a angustia em relação aos absurdos apresentados e vividos, mas não observados na modernidade. A fala de Eni Orlandi em sua obra *As Formas do Silêncio* (2007):

Há um modo de estar em silêncio que corresponde a um modo de estar no sentido e, de certa maneira, as próprias palavras transpiram silêncio. Há silêncio nas palavras; o estudo do silenciamento nos mostra que há um processo de produção de sentidos silenciados que nos faz entender uma dimensão do não-dito absolutamente distinta da que se tem estudado sob a rubrica do ‘implícito’ (ORLANDI, 2007, p. 11-12).

Percebemos que nas obras de José J. Veiga o processo da escrita aponta os vazios que existem por trás de uma palavra quanto fluxo criativo. Assim, não se questiona quem é o escritor ou autor, não é possível localizá-los, pois se fundem justamente neste vazio. Eles desaparecem no sentido convencional. O autor morre, desaparece na ausência do tudo poderoso que domina a escrita. Palavras que revelam o silêncio como relata Gilberto Mendonça Teles:

É claro que recurso à *sinestesia* (à capacidade de misturar as percepções) para dizer que vejo como crítico ou autocrítico o *silêncio* não somente como uma simples “palavra” do dicionário da língua, ou apenas como um “nome”, mas também um “termo”, como um *nome/ um termo* investido de significações especiais no vocabulário da Ciência da Literatura (da poética) Usando pelo poeta (pelo escritor, a palavra (e mais que a palavra) o nome silêncio conta possibilidades semânticas da língua portuguesa e se põe à disposição da inventividade de qualquer criador; e logicamente, a serviço do leitor, do crítico, do leitor especial que é o ensaísta, o historiador da literatura e o da literatura comparada (TELES, 2017, p. 510).

Nesta citação o autor justifica o recurso usado por Veiga para deflagrar o silêncio e sua provocação, em “O Cavalinho de Platiplanto” (2010) “seu avô está mudado, meu filho. Nem parece o mesmo homem _ e caiu no choro de novo” (2010, p. 32), a palavra “choro”,

“mudado”, “medo” e outros como “relógio” nos remetem a ideia do vazio, carregadas de silêncio e espera.

“A Usina atrás do morro” (2010), o silêncio vem nas seguintes imagens propostas pelo autor: “Madrugada”, “cemitério”, “noite”, “morte” e na frase narrada: “Não me lembro de outro dia tão triste. Uma neblina cinzenta baixando sobre a cidade, cobrindo tudo com aquele orvalho de cal” (2010, p. 28) estas palavras mostram o vazio do ser, e ao mesmo tempo os leva a transmutar.

A hora dos ruminantes (1988), no cair da noite e no amanhecer a friagem, o fumegar dos fogões no cair da tarde, a noite e todos elementos que compõem a solidão:

A noite baixou solene, final. Quase ninguém acendeu luzes, poucas as casas onde havia o que iluminar. Também se a noite única não ia tardar, poucas diferenças podiam fazer algumas velas e candeeiros. Na cidade resignada e espectral só alguns choros de meninos e assovios de curiangos varavam a barragem de berros arrogantes. Ninguém mais prestava atenção ao que se passava fora, os bois não saíam mesmo, o que se queria era dormir, esquecer e estar preparado, a vida restante tinha de ser vivida dentro de cada um, as portas já estavam praticamente fechadas. Por isso poucos notaram os primeiros sinais, e mesmo esses não deram maior atenção (VEIGA, 1988, p. 94).

Veiga começa a denunciar a clausura provocada pelas mudanças que surgiram no Centro Oeste goiano, e sentido pela população que foram condenadas a mudanças sem explicações, a mais forte delas foi na obra *Sombras de reis barbudos* (1988), nela a opressão e o silêncio, fez com que o ser humano, voa-se a busca de se colocar no mundo, através da força poderosa da escrita, onde as palavras são carregadas da semântica do silêncio: “É triste ver as casas vazias, as casas abandonadas com janelas e portas batendo ao vento, e de noite ouvi o uivo dos cachorros que não puderam acompanhar os donos”, todos os substantivos são carregados de significação, janelas “olhos”, portas “boca”, o vento atrás de respostas.

No período dos anos 50 até a década de 80 vivia-se no país um clima de opressão devido à necessidade de expansão na indústria e de territórios, a instabilidade política (regime militar) e cultural que assolava não somente o Brasil, mas o mundo. Assim sendo os artistas e escritores tiveram que se reinventar, alguns motivados pelo sentimento de denuncia lançaram mão da desreferência como mecanismo de defesa e resistência em relação aos regimes opressores.

José J. Veiga, faz parte deste grupo de escritores que através da ficção fogem da literatura documental e conseguem atingir um público grande de leitores sem provocar suspeitas políticas. Tudo se transforma em fragmentos da modernidade, um exemplo importante desse caráter fragmentário se dá através do silêncio. Martin Heidegger salienta em

sua obra *Que é metafísica?* (1969): “[...] na estranheza da angústia, romper o vazio silêncio com palavras sem nexos é apenas testemunho da presença do nada” (HEIDEGGER, 1969, p.32). Um dos *Leitmotivs* de José J. Veiga é o tema da angústia e do silêncio que bloqueia a fala das personagens, sugerindo que este silêncio exasperante possa ser provocado pelo medo da repressão de regimes ditatoriais.

No Conto “Os Cavalinhos de Platiplanto” (2010), começa-se pelo rizoma mental: “O meu primeiro contato com essas simpáticas criaturinhas...” (2010, p. 29). Neste momento o narrador mostra o porquê de sua fuga para o imaginário e a necessidade de desreferenciar a arte da realidade trivial, pois a sua voz não poderia ser ouvida, tanto que no final do conto segue uma passagem bastante evocativa do clima de angústia por trás do silêncio: “Pensei muito se devia contar aos outros, e acabei achando que não” (2010, p.36). Aqui é uma fuga de uma criança do cotidiano real e doloroso para o imaginário.

O conto “A Usina atrás do morro” (2010) “Lembro-me quando eles chegaram” (2010, p. 15) reporta ao passando numa construção rizomáticas, na obra anterior era a fala de criança, sendo silenciada pela sua pequenez do cotidiano, já neste é contada como se fosse um encontro de jovens, pois a narrativa sugere a aproximação do leitor como se tivesse todos em volta da fogueira. Houve, portanto, a ampliação do realismo onde os absurdos dos acontecimentos fogem das referências denotativas.

A obra de Veiga nos apresenta estas multiplicidades bem visíveis, porém para vê-las faz-se necessário um olhar crítico diante da obra, que possui o poder de um caleidoscópio, o que significa dizer que nunca teremos a mesma imagem, elas mudam diante de nossos olhos. José Fernandes em sua obra *Dimensões da Literatura Goiana* (1992), fala do silêncio que irá gerar várias possibilidades:

O silêncio proveniente da tirania e da prepotência, como ocorre em todas narrativas de J. J. Veiga, constitui a pior forma de objetivação do ser, porque não resulta apenas de um conforto cultural, mas da integral impossibilidade de expressar e concretizar a existência, uma vez que a compreensibilidade e a essência do ser só se manifestam como fala (FERNANDES, 1992, p.310).

Nesta citação de José Fernandes, analisa o fato de que as obras de José J. Veiga traz a marca do silêncio como elemento proposital, pois o objetivo do autor é mostrar a tirania e o clima opressivo da época, esteja onde estiver, esta descoberta de si irá levar o sujeito a buscar a verdade por trás do ser-do-ente de que fala Martin Heidegger, a transcender historicamente a verdade que encerra os fatos narrados, motivados pela transfiguração e que justifica a temática da angústia e do silêncio nestas obras.

No conto “Os Cavalinhos de Platiplanto” (2010), a felicidade de curar o pé e de ganhar um cavalinho do seu avô proprietário da fazenda chove chuva, e a instabilidade emocional levando a personagem a assistir o silêncio de sua mãe e de seu pai diante da autoridade do tio Torim, e busca refúgio do imaginário a realidade de seu desejo: “Eu não entendia porque uma pessoa como meu avô Rubém podia mudar, mas fiquei com medo de perguntar mais; mas de uma coisa eu entendi: o meu cavalinho nunca mais” (2010, p. 32).

Em “A Usina atrás do morro” (2010), as invasões dos estrangeiros trouxeram emprego e outras novidades os comerciantes adoraram, mas os moradores não, pois a obra sugere através do silêncio não descrito, descrevendo a tirania e a opressão e a forma que foram afetados e transfigurados a partir destes atos de tirania: “Os espiões eram outra grande maçada. Não sei com que astúcia a companhia conseguiu contratar gente do nosso meio para informá-la de nossos passos e de nossas conversas” (2010, p. 27), alguns moradores como o próprio narrador não acostumaram à mudança e após o assassinato de seu pai, um idealista que foi um opositor as mudanças e aos estrangeiros, ele vai embora.

Nas obras *A hora dos ruminantes* (1988), *Sombras de reis barbudos*(1988) é a continua distopia provocada pelos visitantes que não se sabe de onde vem e nem o que querem, aqui remete-se a ideia de invasão, pode-se criar várias possibilidades como a chegada do modernismo, como pessoas físicas que chegaram e começaram a destruir a vida pacata e ordinária dos ermos goianos para estabelecer outro paradigma existencial, a ecosofia social está presente nestas obras na condição de uma ecosofia mental:

A ecosofia mental, por sua vez, será levada a reinventar a relação do sujeito com o corpo, com o fantasma⁴⁴, com o tempo que passa, com os “mistérios” da vida e da morte. Ela será levada a procurar antídotos para a uniformização midiática e publicidade e telemática, o conformismo das modas, as manipulações da opinião pela publicidade e sondagem etc. Sua maneira de operar aproximar-se-á mais daquela do artista do que a dos profissionais “psi”, sempre assombrados por ideal caduco de cientificidade (GUATTARI, 2001, p. 16).

Os espaços sociais e o homem são afetados pelos visitantes, seres estranhos que fascinam e geram curiosidade e medo. As obras de J. J. Veiga nos mostram através da descrição dos fatos e de como os personagens reagiram a eles, estes buscam refúgio no inconsciente onde o silêncio é valorizado como uma válvula de escape, esta descrição levará os leitores também a buscarem no inconsciente o sofrimento que se iguale ao da obra, isto por que o escritor deixou lacunas para o inconsciente criar imagens conscientes do fato vivido por estes.

⁴⁴ Guattari refere-se ao inconsciente, no sentido psicanalítico, ou seja, a imaginação.

A desordem provocada pela curiosidade e pela coerção social e psíquica faz com que toda coletividade é afetada, pois o fato ou acontecimento foi aceito de formas diversas onde pensamentos e percepções foram responsáveis pelas emoções e comportamentos, o silêncio é a ordem, ninguém pode se expressar dizer o que pensa, onde a realidade imita a arte, a ficção mostra que cada indivíduo respondeu de uma forma os fatos relatados na obra, o que o autor consegue dar a cada personagem uma percepção, criando um núcleo que os envolve, e o ser se transforma em nada, como mostra a obra *Sombras de reis barbudos* (1988): “De um dia para o outro, sem nenhum aviso, ficou perigoso até perguntar as horas a um desconhecido” (1988b, p.66), na obra *A hora dos ruminantes* (1988), o diálogo entre Manuel e Amâncio, e Manuel lhe diz: “Quem havia de dizer que Manarairrema ia mudar em tão pouco tempo...Antigamente a gente vivia descansado, sossegado, dormia e acordava [...] Hoje a gente pensa até para dar um bom dia” (1988, p.47), saudosismo próprio das obras brasileira como escreve Gilberto Mendonça Teles: “Somos líricos da tristeza, por que ainda não vencemos a natureza vivemos esmagados, saudosos e apavorado” (TELES, 2012, p. 455).

As obras mostram dois lugares distintos separados por rio e ligados por uma ponte e é nela que o imaginário transita, isto ocorre porque entre o Real e o imaginário existe aberturas silenciosas, ou vagos representada pelo elemento rio, pois como dizia Heráclito. “É impossível entrar no mesmo rio duas vezes”. A obra de arte se encontra neste rio, não é natureza, mas sim arte, pois não tem nenhum compromisso com o real, o prazer é o foco e desafio destes artistas, e é neste vazio que o prazer fomenta o imaginário e o fantástico onde aflora a arte, a morada da aura, porque esta reside o ato de fazer, a partir da desconstrução do que é real, que é gerado pela dúvida e pela curiosidade. Nesta abertura tudo flui, moldada de acordo com a percepção do autor que dá a co-autoria para o leitor, prazer e a transgressão, conforme a obra de José J. Veiga a dúvida e a curiosidade sobre os elementos estranhos do outro lado do rio, os moradores começam a imaginar quem são eles é como é sua vida do outro lado da ponte, esses elementos são explorados pelo autor em toda a sua obra, não se tem certeza de nada, é o que acusa a imaginação. *A hora dos ruminantes* (1988):

Seriam ciganos? Não estava parecendo. Cigano arma barraca espalha e pendura panos por toda parte, em desordem; e aqueles lá acampam em linha, duas fileiras certas, medidas, deixando uma espécie de largo no meio. Também cigano não usa cachorros, e aqueles tinham, de longe via os bichos bodejando no capim, dando pulos e bocadas no ar, se perseguindo entre as barracas espanando o ar com o rabo, alegres da vida, enquanto os homens andavam ativos carregando volumes, abrindo volumes, se consultando, sem tomar conhecimento da cidade ali perto. Seriam engenheiros? Gente do Governo? (VEIGA, 1988, p.4).

O tema da inversão do real em algo irreal está presente, diferente do verdadeiro falso, onde o trabalha o inconsciente e nega o signo como valor. Toda criação parte do vazio, uma obra só é lida se tiver um momento vazio, e assim uma obra lida estará cheia ao término da leitura e ficará vazia novamente até o próximo leitor. É a própria metafísica (é como a realidade e natureza são nomeadas), a realidade somente existirá se for real. A sua preleção “Que é metafísica”, Heidegger já inicia afirmando à sua audiência que não falará sobre metafísica. Iniciando sua apresentação, tenta definir o universo de atuação da atividade científica. Heidegger escreve: “Se quisermos apoderar-nos expressamente da existência científica, assim esclarecida, então devemos dizer: Conclui sua argumentação dizendo que a ciência nada quer saber do nada, que rejeita o nada, o qual para ela não existe” (HEIDGGER, 2002, p.30), e a obra de arte nasce do nada, no vazio.

Em todas as obras o leitor fica preso na armadilha do silêncio que levam este a releitura para tentar encontrar pistas, como num jogo cheio de armadilhas, onde as perguntas e a curiosidade estimula o inconsciente, pois ele faz parte da obra e pergunta: No conto “O cavalinho de Platiplanto” (2010a) a pergunta é porque não ganhei o cavalinho? Porque as pessoas são gananciosas e não amam seus parentes e os fazem sofrer? No Conto “A Usina atrás do morro” (2010) os moradores perguntam juntamente com o leitor quem são eles, o que querem, e porque aqui? O que? Onde estão? Porque estão? Perguntas a serem respondidas pelos leitores, como num jogo onde o leitor aceita ou não a aposta.

Como um grande autor vai ampliando as dúvidas e aumentando o horizonte da criação rizomáticas para prender ainda mais o leitor, e o jogo mental continua e causa angustia ao personagem e no leitor que tenta resolver o enigma nas obras *A hora dos ruminantes* (1988) quem ruma o boi o ser humano que tenta deixar se “ser humano” para “Como ser humano” segue para o leitor as seguintes perguntas: Quem são o que querem? Porque aqui? Quando vão embora? E segue uma infinidade de perguntas, pois aqui a obra sugere a ampliação do imaginário do leitor.

No romance *Sombras de reis barbudos* (1988), o jogo continua a aumentar e as perguntas também só que nesta obra o silêncio é da alma, pois a solidão, aumenta sendo infinitas, em todas as obras a proibições e estagnação da fala, a linguagem é proibida é as perguntas seguem-se: Porque? Como? Para que? Que são? Porque tomaram, enfim infinitas perguntas, ou seja, lacunas vazias que dever ser preenchidas.

As obras estão conectadas ao um grande rizoma onde o indivíduo e a coletividade são realizações de si mesmo além da transcendência, estão nitidamente ligados na trama. As obras

de Veiga mostram como os personagens são afetados, e nesta demonstração ele afeta o leitor, o “como ser humano”, e os fatos descritos nestas obras despertará o inconsciente do leitor que sofrerá com os personagens, isto ocorrerá através do imaginário, levando-o a sofrer junto com estas personagens, e que faz lembrar fatos que outrora guardados no inconsciente, como os ambientes bucólicos cheios de elementos mágicos e também acontecimentos que remetem a ideia de opressão psicológicas e de manifestações coletivas que nos calam e impedem de posicionarmos e obtermos voz, como explica José Fernandes:

Se a comunicação amplia o sentido antológico do ser, sua extinção não somente reduz a capacidade do poder-se, mas, em certos casos, como os criados por Veiga, chega a eliminar as potencialidades das personagens, inserindo-as nas negatividades do nada. Deve-se ponderar que, nestas circunstâncias, não se trata de uma redução voluntária ou circunstancial das potencialidades do ser, [...] mas na nihilização do ser em suas próprias dimensões físicas, sobretudo se considerarmos que, muitas vezes, sequer o espaço vital, imprescindível à segurança e à manutenção do ser em existência é respeitado (FERNANDES, 1992, p.311).

O ser no mundo, ou ser-aí, *Dasein*, significa dizer que o ser tem uma natureza própria e se encontra sempre em expansão. O *ser aí*, ou seja, lançado no mundo. Considerar que um sujeito possa ser bom ou ser mais alguém no meio de uma coletividade qualquer não transforma ninguém em ente, ou seja, “ser humano”, pois não conseguimos ser o que queremos e nem falar o que pensamos, por este motivo somos ente. Deixamos de “Ser” para ser “ente”. Ainda segundo Martin Heidegger:

[...] no solo da arrancada grega para interpretar o ser formou-se um dogma que não apenas declara supérflua a questão sobre o sentido do ser, como lhe sanciona a falta. Pois se diz: “ser” é o conceito mais universal e mais vazio. Como tal, resiste a toda a tentativa de definição (HEIDEGGER, 2002, p. 37).

A influência da linguagem e o método fenomenológico nos dizem que o fato interfere na obra, isso significa salientar a importância do projeto de estar no mundo enquanto *facticidade*, ou seja, que é a nossa própria existência que está em jogo, estamos determinados a não fazer o que queremos, mas temos que nos concentrar e observar a projeção da vida como um aqui e agora. Projetar-se enquanto ser histórico significa atravessar a perspectiva e a certeza que estamos projetando na nossa escrita e retornando, de alguma forma, buscar alguma possibilidade de recuperar algo como uma essência. J. J. Veiga busca evidenciar nas obras esta possibilidade de transcendência no momento em que seus personagens tentam se reinventar, falar, ou mesmo o silenciar.

O conto “Os Cavalinhos de Platiplanto” (2010) sugere a ideia do onírico, através dos sonhos realizamos os nossos desejos na maioria das vezes castrados pela coletividade, aqui colocamos o ser na categoria de “ser humano”, a castração através do silêncio, mas

temos uma vertente dentro do contexto literário proposto por Jean Paul Sartre *A imaginação* (1996), quando ele salienta o poder da imaginação em relação as nossas frustrações:

Imagem é um ato que visa em sua corporeidade um objeto ausente ou inexistente, através de um conteúdo físico ou psíquico que não se dá em si mesmo, mas a título de “representante analógico” do objeto visado. As especificações serão feitas de acordo com a matéria, pois a intenção informadora permanece idêntica. Portanto, iremos distinguir imagens cuja matéria é emprestada do mundo das coisas (imagens de ilustrações, fotos, caricaturas, imitações dos atores, etc.) e aquelas cuja matéria é emprestada do mundo mental (consciência dos movimentos, sentimentos, etc.). Existem tipos intermediários que nos mostram sínteses de elementos exteriores e de elementos psíquicos, como quando se vê um rosto entre chamas, nos arabescos de uma tapeçaria ou, tal qual no caso das imagens hipnagógicas, construídas, como veremos, sobre a base de lampejos entópticos (SARTRE, 1996, p. 37).

Também em *Sombras de reis barbudos* (1988), os elementos mágicos lidam com a ideia de inconsciente que traz à tona o desejo de Lu em ver novamente aqueles que foram e não voltaram, como seu pai: “leve um bruto susto e fiquei sem ação por algum tempo. Pois se o homem passava voando bem em minha frente, justamente diante da parte aberta da torre. Foi rápido, mas deu para ver.” (1988, p.117). A fuga acontece durante o período de alerta, mostra o desejo de ver seu pai e aqueles que os reis barbudos fizeram desaparecer.

No conto “A Usina atrás do morro” (2010), já nos primeiros acontecimentos vemos esses questionamentos emergindo como uma autêntica produção do inconsciente, pois os personagens têm o poder de questionar e isso os levará a agir na condição de “ser humano”, rompem lentamente o silêncio, começam de alguma forma a conspirar contra o sistema, mas de repente com as punições, explosões, e mortes, voltam a condição de “ser humano”, como fala Fernandes: “Ameaçado o espaço vital, o ser é metafisicamente violentado, pois qualquer fala é, conseqüentemente, qualquer expressão do estar- no mundo se torna impossível, e o ouvir e o calar, partes integrantes e da existencialidade” (FERNANDES, 1992, p.311).

Já a escrita e a forma encontrada pelo autor na obra *Sombras de reis barbudos* (1988), o autor utiliza-se do narrador escritor que através de sua escrita relata Silêncio opressor, quando escreve as primeiras linhas da obra com letras em caixa alta, o que quer dizer que esta gritando, como um grito libertador de quem não pode falar: “Está bem mãe. Vou fazer a sua vontade. Vou escrever a história do que aconteceu aqui desde a chegada de tio Baltazar. Sei que esse pedido insistente é um truque para me prender em casa [...]” (1988, p.1).

Em *A hora dos ruminantes* (1988) a obra o autor coloca o leitor como narrador, quando se lê o leitor passa a ser um dos personagens e a sentir o silêncio através da

individuação e como se a narrativa estivesse no inconsciente, para Fernandes: “Silêncio que fecha o ser na insignificância do nada, porque impedindo de participar das forças vivificadoras dos logos, e imagem da suprema degradação” (FERNANDES, 1992, p. 311).

Livre o leitor e os personagens se tornam autores de sua própria vida e por consequência, da própria obra, o sentido não está pronto e temos que inaugurar um outro sentido para a vida, o sentido se perde, mas temos que ressignificar, e toda hora temos que dar um novo sentido. O sentido de algo externo é a consciência e que dá sentido ao fato, o objeto, um livro, a contribuição e o crescimento, as experiências nos tornam vivos, conversar consigo mesmo abandonar o piloto automático.

Assim a ecologia mental nada mais é que o avanço da modernidade e a influência dos fatos alterando comportamentos e as percepções no sentido de se refazer e de desfigurar-se através de palavras que transformam em enigmas, esta desreferência dos signos nos traz a capacidade de como podemos ser humanos e apresentando-nos na sociedade líquida e veloz, onde o tempo se multiplica, onde o presente dependendo da rede a ser usada nos levará para o passado ou para o futuro. As obras deste escritor ela transpõe o tempo psicológico como um teclado de computador, ou tela *touch screen*, que nos levam através de imagens para o passado e uma projeção do futuro, esta obra força nossa memória a rememoramos o passado e a projetar o futuro em nossa mente durante a leitura.

O que justifica as teorias até o momento é estudar como a teoria do fantástico abrange um enfoque rizomático, líquido e transfigurado na ecosofia. Em sua obra *Ser e tempo* Heidegger o poder da fala:

Nesta estrutura homem e mundo se co-pertencem essencialmente, ou melhor, o mundo traduz as possibilidades de ser do próprio homem. Possibilidades essas sempre finitas dizendo respeito ao modo como o homem se relaciona com o ser (ser-com-os-outros que possuem o mesmo modo de ser que o dele; ser junto-as-coisas que não possuem o mesmo modo de ser que o homem e ser-em-função de- si - mesmo) (HEIDEGGER, 1989, p. 227).

3.3 Coerção social: a territorialização da coercitividade – o macro poder e o micro poder.

A tradição dos oprimidos nos ensina que o 'estado de exceção' em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade.⁴⁵

Walter Benjamin descreve como se dá a forma de prevenção contra regimes de coerção tanto de pequenos núcleos até os excepcionais, ou seja, os macros poderes, sua citação nos leva a perceber que devemos vigiar e nos prevenir sobre os horrores que os processos de coerção trazem. O autor escreve esta frase durante o seu exílio em 1940, durante a segunda guerra mundial. E nos mostra que não devemos estudá-los à distância por curiosidade, mas sim como algo que não deve voltar a acontecer: “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é tampouco, o processo de transmissão da cultura” (p. 225). Nesta citação, o autor nos leva a observarmos que a arte aflora durante as barbáries provocadas pelo elemento opressor e a partir dela o leitor e o crítico devem resgatar a história temporal, pois estas diversas formas de se representar a obra de arte são produzidas atemporalmente, mas a experimentação através da vivência do escritor que produz a obra de arte deve ser colocada em questão como forma de prevenção.

O poder mostrado como relação social e convivência ocorrerá nos dois contos “Os Cavalinhos de Platiplanto” (2010), “A usina atrás do muro” (2010) e no romance *A hora dos ruminantes* (1988a) não há uma lei, mas em *Sombras de reis barbudos* (1988) percebemos que o poder está sendo apresentado como lei. Estes dois tipos de poderes tem a mesma característica que é sua relação com a força e a violência, determinando o rizoma entre as forças e neste momento que se cria a linha de fuga, ou seja, no silêncio imposto.

Ao mostrar a experimentação dos problemas vividos nas obras, o autor mostra que na contemporaneidade ela é vivida, o filósofo Giorgio Agamben relata a importância desta experimentação que J. J. Veiga faz o leitor experimentar através da leitura, através de retorno a infância e suas memórias, o que irá produzir neste inconscientemente uma vivência, pois a fala e a escrita são importantes para o “como ser no mundo”, segundo este filósofo não nascemos falante ou leitor, aprendemos a falar e a escrever através de experimentação sendo a única verdade do sujeito. Conforme propõe Giorgio Agamben (2005): “Se não houvesse a

⁴⁵ (Benjamin, 1994, p. 226)

experiência, se não houvesse uma infância do homem, certamente a língua seria um ‘jogo’, cuja verdade coincidiria com o seu uso correto segundo regras gramaticais” (p. 62).

As obras de Veiga apresentam esta força pela própria força, sendo assim ele é não pode ser possuído e apenas é exercido. Todas as relações humanas carregam esta força de poder, entre os familiares como em “Os Cavalinhos de Platiplanto” (2010) na figura opressora do Tio Torim: “Tio Torim disse que, enquanto ele mandasse, de lá não sai cavalo nenhum para mim” (2010, p. 31). Temos também a força que rege o poder do conquistador o que nos mostram o conto “A usina atrás do morro” (2010) e *A hora dos ruminantes* (1988), na primeira obra os estrangeiros que vieram para construção de Brasília ou Goiânia, sugere aqui nesta obra estas interferências, impuseram com a força de seu poder não se sabe dado por quem, mas eles a tinham e a praticaram com violência sobre os moradores “Daí por diante não tivemos mais sossego. Desde que amanhecia até que anoitecia eram estrondos atrás do morro “(2010, p. 31); na segunda obra os visitantes, o que demonstra que eram passageiros, não se sabe o que queriam apenas chegaram e começaram a impor suas vontades e se esta não fosse praticada vinha a violência primeira demonstração de força forma os cachorros: “O DERRRAME de cachorros foi o primeiro sinal forte que os homens não eram aqueles anjos que Amâncio estava querendo imprimir” (1988, p. 33).

Em *Sombras de reis barbudos* (1988), a questão foi política a força opressora está em todos os cantos, tudo era proibido, neste caso o poder toma forma de biopoder que para Foucault, e quando a vida é o objeto do poder, como acontece em *Sombra de reis barbudos* (1988b) onde até o plantar era investigado: “Levei-os primeiro à horta, eles contaram e conferiram cada tomateiro, cada quiabeiro, as pimenteiros, os jiloeiros, os pés de alface e de cada couve, anotando as falhas abertas nos canteiros..” (1988, p. 126).

A relações são indissociáveis e estão centradas nos étnicos, regionais, sociais, econômicos e entre outros fatores, as obras de Veiga centra em todos estes territórios e agenciamentos com o objetivo de ampliá-los rizomaticamente.

Nesta perspectiva a busca do fortalecimento da identidade das pessoas em um determinado grupo, ou mesmo do grupo considerado minoria, o que levou a crítica literária a buscar a recuperação dos objetos de cultura, principalmente no Brasil e outros países considerados de terceiro mundo. Antes apenas os aspectos de Unicidade literária eram o que interessava, mas na modernidade contemporânea a multiplicidade faz necessária a pensar a literatura num campo amplo que chamado de literatura comparada que significa “colaborar para o entendimento do Outro” (CARVALHAL, 1997, p. 8), múltiplos saberes.

A literatura comparada tem como foco no pensamento humano, e tenta explorar o “como ser humano” dá voz aos personagens e instigar o leitor a buscar a sua voz silenciada pelo grupo “ser humano” coisificado e massificado. O homem “como ser humano” desenvolve o hábito da comparação, e este hábito sugere que ele busque respostas para perguntas, neste caso, as perguntas sugeridas pelos enigmas propostos pelas obras de Veiga, onde a curiosidade para Heiddeger em sua obra *Ser e Tempo* (1989) é um forte mecanismo de ataque e defesa do inconsciente, e um exercício para estimular o conhecimento:

A curiosidade liberada, porém, ocupa-se em ver, não para compreender o que vê, ou seja, para chegar a ele num ser, mas *apenas* para ver. Ela busca apenas o novo a fim de, por ela renovada, correr para uma outra novidade. Esse a procurar em ver não trata de apreender e nem de ser e estar na verdade através do saber, mas sim das possibilidades de abandonar-se ao mundo. Por isso, a curiosidade caracteriza-se, especificamente, por uma *impermanência* junto ao que está mais próximo. Por isso também não busca [a quietude] de uma permanência contemplativa e sim a excitação e inquietação mediante o sempre novo e as mudanças do que vem ao encontro. Em sua impermanência, a curiosidade se ocupa da possibilidade contínua de *dispersão*. [...] A falação também rege os caminhos da curiosidade. É ela que diz o que se deve ter lido e visto. Esse estar em toda parte e em parte alguma da curiosidade entrega-se à responsabilidade da falação. [...] A curiosidade, que nada perde, e a falação, que tudo compreende, dão à presença, que assim existe, a garantia de “uma vida cheia de vida”, pretensamente autêntica. [...] Em sua ambiguidade, a falação e a curiosidade cuidam para que aquilo que se criou autenticamente novo já chegue envelhecido quando se torna público. [...]. Essa ambiguidade oferece à curiosidade o que ela busca e confere à falação a aparência de que nela tudo se decide (HEIDEGGER, 1989, p. 227-239).

Assim a curiosidade é o forte da literatura Comparada, isto porque ela é a peça que fundamenta e possibilita a investigação analítica, e através de comparações é possível explorar os elementos culturais e políticos nas obras, e alguns críticos a chamam de “Estudo da cultura” em inglês *Cultural Studies*, este estudo vem criando força nas Américas e principalmente no Brasil como apresentado por Miguel Jost:

A repressão política a partir de 1964 foi mais um fator de mobilização de muitos trabalhos. A força utópica que movia paixões exacerbadas nas tomadas de posições daqueles anos foi também uma força de propulsão nesse sentido. A condensação de muitos desses pressupostos políticos e estéticos na cena da música popular, que funcionava como espaço importantíssimo de mediação social, e naquele momento tinha enorme protagonismo na programação de rádios e televisões, também amplificou a força destes anos como objeto de análise (JOST, 2016, p. 230).

A literatura brasileira procura espaço na literatura Universal, pois não se encaixa em nenhuma caixinha da literatura europeia, pois apesar de termos referências bibliográficas estrangeiras e nós a consultados, com o objetivo de estar criando teorias que contradizem as estrangeiras e se aproximam de nossas obras. As obras produzidas no Brasil são diversificadas

pelo tamanho do país, e um país que se encontra em constante movimento, como é o caso de estados novos, cidades novas, as teorias se encontram em construção.

A obra de Veiga mostra esta constante fluidez coercitiva sendo rizomáticas na criação do conhecimento e nossas artes. Assim como citado acima por Miguel Jost, entende-se que a Literatura teve um papel crucial para sabermos o que de real existiu, a sociedade e seus sofrimentos. Sendo assim, a Ecosofia Social completa a ecosofia mental, pois ambas retratam tanto o “modo como se torna humano” quanto o “ser humano coisificado”, a sociedade como um todo trazendo instabilidade social e mental como sugere Felix Guattari:

A Ecosofia Social consistira, portanto, em desenvolver práticas específicas que tendam a modificar e a reinventar maneiras de ser no seio do casal, da família, do contexto urbano, do trabalho etc. certamente seria inconcebível pretender retornar a fórmulas anteriores, correspondentes a períodos nos quais, ao mesmo tempo, a densidade demográfica era mais fraca e a densidade das relações sociais mais forte que hoje. A questão será literalmente reconstruir o conjunto das modalidades do ser-em-grupo (GUATTARI, 2001, p. 16).

A Ecologia social, podemos ver que é impossível separar o homem do ambiente, isto biologicamente, pois o pensamento é livre e independente da natureza, assim sendo, a natureza e o homem são elementos que buscam equilíbrio neste planeta, mas que na maioria das vezes o homem não respeita este espaço da natureza e nem do outro homem. A independência somente faz parte da arte em relação à natureza e do homem, a natureza é abandonada em prol da modernidade e a necessidades liquidas do “ser humano”, ou seja, do viver em coletividade, as obras denunciam através de pistas, a destruição para construção do novo, neste caso Goiânia e Brasília, trazendo para as pequenas cidades e para a natureza a presença do poder micro processo (família, lazer e trabalho) e macroprocesso (políticas, políticas públicas, religião, e escola) coercitivo, e a despreocupação com o coletivo social:

A ecologia social deverá trabalhar na reconstrução das relações humanas em todos os níveis, do socius. Ela jamais deverá perder de vista que o poder capitalista se deslocou, se desterritorializou, ao mesmo tempo em extensão—ampliando seu domínio sobre a o conjunto da vida social, econômica e cultural do planeta – e em intenção infiltrando-se no seio dos mais inconscientes estratos subjetivos (GUATTARI, 2001, p.33).

Através da percepção dos fatos apresentados percebe-se a perda da individuação, e o homem passa a “ser humano” se coisifica e passa a fazer parte de uma massa, o ser é obrigado a se liquefazer de forma a moldar-se de acordo com a imposição social (igreja, política e subsistência), como falado no anteriormente o abuso do poder em relação ao homem e a

natureza é a composição em forma de melodia retórica deste autor, o homem busca no silêncio uma forma de calar-se ou de resistir ao processo de coerção.

Objetiva-se as obras de Veiga mostrar o processo que mudou e transformou o ambiente social e fez o homem a transcender no âmbito mental. Quando a obra transcende o imaginário (onírico) ela se transforma em fantástico, o fantástico realista, absurdo, estranho e insólito está na obra de Veiga, que o gênero tenta encaixá-lo, mas se encontra livre, e este gênio da literatura consegue nos perpassar não se sabe ao certo, mas mostra que a opressão não tem cá e nem lá, ela está aqui, dentro de cada indivíduo.

As obras de Veiga encontraram na opressão da obra de arte uma linha de fuga, onde o enigma se faz presente, assim como autor vivia em um regime opressor, suas personagens também e levam o leitor a notar e buscar no inconsciente os seus elementos opressões, como uma pesquisa *google*. A opressão na literatura começa com a nomeação das personagens, no início do século XX nas obras brasileiras, as personagens tinham sobrenome, era o mais importante, depois os dois: nome e sobrenome que não fortalece nenhum e nem o outro, nas obras de Veiga somente o nome composto, ou não, e a maioria são secundários, podendo afirmar que eram o “ser humano” coisificado e silenciado junto a maioria.

Começamos pelos nomes, O narrador pode ser o leitor, pois não possui nome, pessoas que fazem a diferença na cidade: Vovô Rubém (o dono de chove-chuva prometeu o cavalinho), real; Osmúcio (farmacêutico), real; Padre Horácio (conselheiro todos o ouviam), real; Felipe (comerciante da cidade); Tio Amâncio (como o próprio nome diz manso, fez opção de não interferir) Tio Torim (opressor e oportunista) que irá levar o menino a transcender através do medo e a dor da perda. Papai e mamãe viviam de acordo com a sociedade sofriam em silêncio (não tinham voz).

Transcendendo para o imaginário teremos aqueles que irão junto ao narrador lutar pela sua voz contra o opressor nenhum tem nome, acredito que para não serem descobertos: “Eles só existem em Platiplanto” (2010, p.36), O músico sem nome que não tocava, pois tinha medo dos bichos-feras, até na imaginação existe o opressor, e confia nele no narrador e volta a tocar. O major com letra minúscula o que irá lutar junto deste contra seu tio Torim o opressor, todos os personagens nesta fase são ser humano que assim como o narrador tinham medo do Tio Torim.

O conto “Os Cavalinhos de Platiplanto” (2010), o foco desta obra é a micro célula social, a família, aqui tudo começa, como seguir as regras, impostas por cada família, que se

encontram no inconsciente e vem de gerações: “Da segunda vez meu pai pediu a Seu Osmúcio que esperasse na varanda que ele iria ter uma conversa comigo. Eu sabia bem que espécie de conversa séria” (2010, p.29), como a religiosidade as festas que se participam, não se sabe gostar ou não, mas faz parte da tradição, e hábitos como comprar roupa: “ Na festa do Divino você já vai vestir um parelhinho de calça comprida que eu vou comprar para você” (2010, p. 30). É uma coerção micro, onde o poder não chega a incomodar, mas o autor acelerado este poder familiar e coloca um agente de coerção poderoso Tio Torim, que quebra a harmonia, Retórica, desta coerção que não se percebe, mas que existe, e como se fosse um choque de realidade como neste dialogo inconsciente, pois não se sabe real ou imaginário: “–Meu Tio Torim? O que é que ele quer comigo? [...]. Se meu tio queria tomar os cavalos era bem capaz de tomar mesmo. Meu dizia que tio Torim era treteiro desde menino. Pensei nisto e comecei a chorar” (2010, p.34).

Nesta obra a correção social que Deleuze e Guattari chamou de agenciamentos, que em Durkheim é chamada de “fatos sociais”. Para os dois autores linhas rizomáticas infinitas, e que Durkheim colocou em três caixinhas: Generalidade, é quando os fatos sociais são coletivos como vemos em “A Usina atrás do morro” (2010), e *A hora dos ruminantes* (1988) e *Sombras de reis barbudos* (1988). E em “Os Cavalinhos de Platiplanto” (2010) ela é Exterioridade as convenções estão prontas mesmo antes de nascermos. A coercitiva que este presente nas três obras, pois esta encontra-se na força impostas aos integrantes da sociedade pelos padrões culturais e políticos. Que obriga os indivíduos a obedecerem concordando ou não com elas. Para Guattari:

Um dos problemas-chave de análise que a ecologia social e a ecologia mental deveriam encarar é a introjeção do poder repressivo por parte dos oprimidos. A luta maior dificuldade, aqui, reside no fato de que os sindicatos e os partidos, que lutam em princípio para defender os interesses dos trabalhadores e dos oprimidos reproduzem em seu seio os mesmos modelos patogênicos que, em suas fileiras, entravam toda liberdade de expressão e de inovação (GUATTARI, 2001, p.32).

Em o conto “A Usina atrás do morro” (2010), o empoderamento nomeia as personagens isentadas, os sobrenomes não existindo como em o cavalinho de Platiplanto duas fases, mas começa a obra com a chegada dos estrangeiros que ao contrário também de “Os cavalinhos de Platiplanto” (2010), o opressor não tem nome, ele desaparece os personagens da cidade passam a ter nome, pois são a resistência ou não, Dona Elisa dona da pensão percebe-se ser a única da cidade; o próximo a ser citado e o preto Demoste que apesar de negro possuía um ponte de vista sobre os estrangeiros; Seu Aurélio proprietário de uma chácara que queria junto ao pai do narrador criar uma comissão de vigilância; Que

aconselhado pelo Padre Santana deixou de mão, pois o padre remete-se a ideia de conselheiro, de deixa utilizar uma novena para despistar: “Naquele dia mesmo ele ia iniciar uma novena particular, para não chamar atenção...” (2010, p.16); Estevão Carapina percebe-se ser um homem valente, pois a composição de seu nome remete-se a ideia de uma arma de fogo, queria interpelar a correspondência dos estrangeiro: “achou que um bom passo seria interceptar as cartas deles” (2010, p.16); André Goís agente que podia fazer o trabalho de resistência, mas este diz: “ disse que o sigilo da correspondência estava garantido na constituição” (2010, p.16); D. Lorena costureira que viu a agressão ao narrador e tem medo até de uma galinha. Neste momento, a resistência contra o opressor que parecia dar certo começa a minar. O território começa a se desterritorializar, a ecosofia social começa a mudar para uma outra realidade.

As pessoas começam a perder o nome e passam a ter nome de opressor os que ficaram em cima do muro perderam a sua identidade, Estevão: “O primeiro se passar para o outro lado foi o carpinteiro Estevão. [...] achou de vender a chácara para aqueles dois, num negócio feito em surdina” (2010, p.19), o pai do narrador fica nervoso, mas nada adianta ele pede para seu aquilino da chácara se retirar Seu Marcos Vieira, percebe-se que é família de referência social, pois possui sobrenome nobre, é o primeiro a ser banido pelos estrangeiros da cidade. O pai do narrador é nomeado somente uma vez: “-Vendi porque não tive outro caminho Maneco. Não tive outro caminho” fora coagido e aceitou esta submissão; Geraldo Magela passou para o outro lado: “Mas não levou muito tempo para descobrir que Geraldo também era agora do outro lado” (2010 p.21), D. Ritinha mãe de Geraldo, ficou feliz pelo filho ter conseguido um bom trabalho, agora podia deixar de lavar roupa para fora, mas depois ficou triste, pois o dinheiro e o poder a ele confiado o transcendeu ficou prepotente como confessar a mãe do narrador: “-Para muita gente, ter filhos resulta num castigo, D. Teresa disse ela. - Os desgostos acabam sendo maiores do que as alegrias” (2010, p.22); A morte de D. Aurora: “D. Aurora morreu ali mesmo, e eu tive de voltar com o cesto de ovos para casa”.

3.4 O silêncio provocado pelo colonizador no desbravar do sertão

Quando o colonizador se confronta com o silêncio e com a inércia do colonizado, o horror se dá a ver nas formas de resistência que se avizinham rapidamente da percepção das dificuldades e do iminente fracasso do projeto de expansão colonial (BOTTOS JR, 2018, p.22).

Nesta citação de abertura Norival Bottos Júnior, busca analisar o forte poder que o colonizador exerce sobre o colonizado, este se reprime e silencia, mas resiste como forma de resistência através de outros processos de subjetivação, como a obra de arte, que pode atuar silenciosamente, rompendo os modelos de dominação e colonização do outro. O impacto de fatos que podem beirar o absurdo, ou seja, dos acontecimentos extremos, exercem um forte poder sobre o indivíduo e acaba produzindo diferentes formas de reação, o silêncio é uma das formas de reação que surgem nas obras de José J. Veiga.

O efeito do silêncio é um elemento importante para a obra de arte, principalmente na obra literária, ela nos distancia da realidade e a forma em que a vemos e apreendemos o mundo e a própria arte, nos leva a uma nova percepção da dimensão dos fatos apresentados. A composição da linguagem e a forma que se apresenta são especiais e nos leva a ver o universo imaginário e ficcional.

Ficção não como fuga do real, mas como linha de fuga do convencional, linha de fuga que desfamiliariza os elementos linguísticos. Os textos escapam do previsível, a imagem do mundo é real, mas deformados através da imaginação e a conversa do ser com seu próprio ser. O silêncio está no transcender dos objetos, e a sua deformação para camuflar a realidade, para o leitor, a percepção se torna um objeto de arqueologia.

O tema do silêncio está ligado ao medo. Neste olhar sobre o silêncio existem várias linhas de fugas que se desterritorializam-se. Um dos temas privilegiados nas obras de José J. Veiga é o da angústia, associada a ausência da voz. O ser é o elemento que irá fazer a mediação entre o universal e o particular, onde as imagens assumem essência de transcender o objeto. O silêncio é diferente da unicidade, pois a unicidade é o olhar para apenas um prisma, ou seja, apenas um ponto de vista social ou cultural, mas nunca múltiplos saberes, já no silêncio é a representatividade do comportamento do indivíduo a partir dos múltiplos, ou seja, múltiplos saberes. Assim sendo o ser é um ser universal, não posso separá-lo dos fatos, e seu modo de reagir ante aos fatos o mantém como um ser particular, que busca a sua fala através

do pensamento ora expresso verbalmente e ora através de um silêncio de resistência, o que sempre será representado nas artes.

A linguagem nos torna seres sociais e, sendo assim, estamos inseridos em uma sociedade (universalidade), portanto ele é histórico (historicidade) o que leva o ser humano a aceitar ou a fazer escolhas, que também o leva a ser um ser particular, mas quando ele quebra este equilíbrio entre a particular e o universal então o ser e o objeto (obra) entram assim no campo da reflexão da condição humana. Este elemento é o que melhor representa a arte, pois como já dito acima, este elemento eleva o nível e a duração da percepção. O que há de representatividade no silêncio é que os sentimentos e as ideias (silêncio nas cenas) se traduzem através dos fatos e objetos, esses elementos podem ser observados nas obras de José J. Veiga, onde a curiosidade e o repúdio ao movimento de aproximação e colonização as movimentam.

O conto “Os Cavalinhos de Platiplanto” (2010) tratam de temas como a angústia e o repúdio provocados pela aproximação do desconhecido, onde o pensamento e a ideia ainda se encontram no primeiro contexto social, ou seja, a família é o primeiro contato com a sociedade que o indivíduo tem, e neste contexto o silêncio está na busca de consolo pela frustração de não ter ganhado o cavalinho da fazenda chove chuva, não existe a curiosidade apenas o repúdio pelo Tio Torim que é o primeiro elemento ditador, este silêncio remete-se a ideia de aceitação, e a linha de fuga é instalada no onírico. Já o conto “A Usina atrás do morro” (2010), todos querem saber quem são os estrangeiros e o que eles fazem, os personagens imaginam dentro de seu campo histórico e memorial. *A hora dos ruminantes* (1988), nesta obra o silêncio é o protesto, a resistência de alguns habitantes de uma pequena vila a aceitar a colonização passivamente, *Sombras de reis barbudos* (1988) discute o tema dos muros, os personagens buscam refúgio no silêncio. O que nos remete a multiplicidade nos diálogos.

Todas as obras são sociais, e o silêncio não é o real ou natural, mas sim o social, portanto, existe luta para superar os fatos e acontecimentos, estes acontecimentos irão criar nos personagens e no leitor possibilidades de crescimento e de transformações, criações de linhas de fugas que darão aos leitores a possibilidade de criarem seu próprio texto e saídas, através de memorização de fatos vividos.

Em “Os Cavalinhos de Platiplanto” (2010), a obra apresenta elementos culturais, mais atividades de lazer que se faz com a família, pois ela apresenta a religiosidade, o narrador parece ter um certo carinho em apresentar o ciclo familiar, há muitos detalhes da vida

familiar, como o pai que dá ordem e comanda a família: “Da segunda vez meu pai pediu par Osmúcio que esperasse na varanda enquanto ele ia ter uma conversa comigo” (2010, p.29), o avô que sempre irá acalmar a todos compreensivo e paciente: “era uma regra assentada lá em casa que ninguém devia contrariar vovô Rubém” (2010, p. 29), e mãe que sempre era submissa perante a todos os homens da casa: “mamãe chorando no quarto” (2010, p.32). E como sempre a presença de um parente esperto que passava a perna em todos com uma voz de comando que quebrava o silêncio e provocava o silêncio: “Um dia Tio Torim foi visitar vovô e voltou dizendo ter comprado chove chuva. Papai ficou indignado, discutiu com ele, disse quer maroteira...” (2010, p.32) o pai do garoto apesar de discutir preferiu o silêncio, e a criança busca refúgio no silêncio, pois aprenderá que este era a forma de paz, a sua voz somente aparece no inconsciente.

No conto “A Usina atrás do morro” (2010), José J. Veiga amplia o contexto social, demonstra o reconhecer do indivíduo de onde ele vem e como vive, sendo a curiosidade e o repúdio os elementos que fazem a ligação entre os moradores e sua relação com os estrangeiros. Elementos que marcam este conto é o silêncio opressor e o silêncio da submissão, tem neste a fala da resistência que busca saber o que está acontecendo. No início tudo era novidade os moradores achavam que a vida iria melhorar: “Todo mundo na cidade andava animado com a presença deles, dizia-se que eram mineralogistas e que tinham vindo fazer estudos para montar uma fábrica e dar trabalho para muita gente (2010, p. 15), logo após a chegada começa os mistérios, através do silêncio que envolvia os estrangeiros, não com fatos sobrenaturais, mas reais e silenciosos, o que estavam escondendo porque não eram sociáveis: “o que me preocupou desde o início foi eles nunca rirem” (2010, p.16) nesta passagem a fala o silêncio opressor se justifica, a diferença de classes sociais, provocando mudanças e a arte faz esta mediação:

Sem dúvida o perigo que receávamos nesses primeiros tempos era mais imaginário do que real. Não conhecendo os planos daquela gente, e não podendo estabelecer relações com eles, era natural que desconfiássemos de suas intenções e víssemos em sua simples presença uma ameaça a nossa tranquilidade (VEIGA, 2010, p. 17).

Aqueles que não aceitaram a destruição que acontecia em sua volta morreram ou fugiram: “depois do estrago é que vinha a curiosidade de ver como é que estávamos resistindo” (2010, p.26). Trata-se de uma narrativa memorialística, como relata Norival Bottos Jr:

Nessas obras, os narradores fazem uso, geralmente, da comunhão de relatos e memórias, sempre marcada pela imperfeição, pelo silêncio e pela ausência, características típicas do memorial e do relato, mas que definem também e, não raro, redefinem a existência de pessoas e lugares que há muito desapareceram ou deixaram de ter voz ativa (BOTTOS. JR, 2018, p.50).

As obras de José J. Veiga são cheias de aberturas e multiplicidades, podemos ver a memória e a história de uma forma diferenciada, o que pode ser percebido através do silêncio e da reflexão dos personagens, e a partir deste momento o leitor passa a ser mais um personagem e este irá criar um novo momento de acordo com os fenômenos ou memórias vividas por este, levando-os a questionarem e a refletirem de quantas vezes ele teve medo, repúdio e foi obrigado a silenciar, sobre o calar ou o falar.

No romance *A hora dos ruminantes* (1988), os fatos históricos não são definidos pelo autor, o que levará o leitor a uma leitura reflexiva, pois dependerá dela a temporalidade e a relação dos fatos com o contexto históricos. O medo e a curiosidade os levarão a perceberem os seus próprios medos e repúdios, e questionarem o que e quem são estes viajantes e o eles podem representar para obra e para si, pois assim como o conto “A Usina atrás do morro” (2010), o autor deixará a cargo a memória do leitor podendo ser uma representação política da época da ditadura, talvez ao leitor não tenha vivido este período, eles podem ser também uma viajante que chega a um lugarejo e impõe sua vontade, o autor deixa através do silêncio brechas que favorecem o imaginário do leitor de forma ele a criar a sua própria temporalidade.

A percepção nesta obra ficará a cargo do leitor de forma natural, devido a excesso de absurdos, seriam estes, conduzidos pelos fatos marcados pela metamorfose reflexiva do silêncio, representada pelo imagético de borboleta, pois o que era desconhecido e gerava curiosidade transformou-se em medo e repúdio quando a inocência da receptividade de uma pacata cidade é quebrada pela invasão dos cachorros: “Borboletas inocentes enfeitavam as margens do rego e ali morreriam em poucos minutos pisadas, mordidas desmanchadas como flores depois da ventania. O palco estava armado para os cachorros, e eles o ocuparam como demônios alucinados” (1988, p. 35). Antes da chegada dos bois o silêncio, quando o autor apresenta um diálogo entre Amâncio e Manuel, este último se nega a concertar a carroça de Germiniano que trabalhava para os visitantes: “De repente aparece aí um diabo de uma carroça quebrada e todo mundo fica em cima de mim insistindo pelo concerto, azucrinando e falando em castigo. Vou concertar carroça nenhuma” (1988, p.46), e continua: “E aguento qualquer repuxo, sim senhor. Ora essa!” (1988, p.47), aí o silêncio marca a metamorfose novamente representada por uma borboleta: “Ficaram calados por algum tempo [...] O

silêncio do largo lembrava a tranquilidade antiga, mas vinha misturado com uma espécie de cheiro de perigo iminente. Uma borboleta grande azul- pomposa entrou tosta na oficina, esbarrou de raspão na parede” (1988, p. 48), neste momento Manuel muda de ideia: “Eu resolvi consertar a carroça” (1988, p.48).

Depois deste evento surgiram os bois, tantos bois, o silencio antes uma opção reflexiva agora os bois impediam a fala das pessoas seus desejos forma coibidos o principal foi a fala, ficou apenas a contemplação e reflexão sobre o caos, uma cidade invadida, segundo a fala de Norival Bottos Junior: “Trata-se de um olhar cuja perspectiva do passado também tem o poder de propor novas visagens para os dilemas no mundo pós-colonizado” (2018, p. 51). No final o personagem Pedrinho em seus sonhos de terror: “Homens perversos praticando destinos, bois com cara de animais medonhos arrasando o mundo em correrias desordenadas, soltando berros que pareciam gargalhadas” (1988a, p. 93) repúdio e o medo se entrelaçam silenciosamente, ninguém mais seria o mesmo, até mesmo a cidade com seu silêncio quebrado pelo regulador da vida representado pelo relógio: “O relógio da igreja rangeu as engrenagens, bateu horas, lerdo, desregulado. Já estavam erguendo o peso, acertando os ponteiros. As horas voltavam todas elas, as boas, as más como deve ser” (1988, p.102).

Na novela *Sombras de reis barbudos* (1988) assim como no romance *A hora dos ruminantes* (1988) mostra o silêncio do oprimido. O narrador escreve o seu silêncio incentivado pela mãe, nesta obra o ser não possui voz, todas as manifestações são silenciadas, o único momento que as pessoas se soltam e quando o mágico Uzk chega a cidade vindo de Manarairema, momento mágico, o capítulo já diz: “Pausa para o mágico” (1988b, p. 19), neste momento os que já haviam acostumado ao silencio, pediam o silêncio, imposto pelos reis barbudos, enquanto as pessoas gritavam:

Os mais velhos pediam silêncio, levantavam, olhavam em volta, faziam gestos, mas só paramos quando os alto-falantes tocaram uma introdução de cometas. Uma voz de mulher pediu a atenção do público, desculpou-se pelo atraso em nome do Grande Uzk e anunciou que o espetáculo ia começar em um minuto (VEIGA, 1988, p.58).

Neste dia começa a reviravolta tudo começa a mudar, lento, mas muda. Outra semelhança com a obra; *A hora dos ruminantes* (1988a), as borboletas representam o silêncio quebrando-se e as pessoas se transformando soltando a voz: “mandar o sapo virar borboleta” (1988, p.56), a assim a transformação: “Ele voou como uma borboleta” (1988, p. 59) e a próxima quebra do silencio: “Claro que era truque, ilusão, mentira. Ninguém pode voar como borboleta, atravessar parede compacta, transformar sapo em pássaro, areia em água, fogo em

crystal. [...] Mas ele fez e nós vimos” (1988, p.60), nestas citações da obra notamos que se o mágico podia fazer coisas impossíveis eles também poderiam. Os reis barbudos deixaram, mas a vingança veio no capricho, como descreve Lu:

Proibições e exigências há muito tempo esquecidas formas desarquivada e aplicada de novo com um rigor nunca visto antes. De um dia para o outro, sem nenhum aviso, ficou perigoso até perguntar ou informar as horas a um desconhecido. Muita gente se complicou por se queixar inocentemente do calor, ou dizer que não estava fazendo calor; responder a cumprimentos ou não responder por distração (VEIGA, 1988b, p.66).

Na obra *Sombras de reis barbudos* (1988), os reis barbudos impediam as pessoas até mesmo de sair de casa. A liberdade e o prazer geraram a vinda do mágico os transformou inconscientemente principalmente o pai da personagem, apesar de estarem vivendo como prisioneiros, a liberdade do corpo, mas não da mente que provará novamente o prazer da liberdade.

O Silêncio se encontra embutido na obra quando seu pai desiste da Companhia para juntos montarem um armazém, neste momento a liberdade parecia próxima e a chuva estava lavando tudo: “As ruas lavadas davam à cidade um aspecto renovado, se não fossem os muros, sempre em pé, sempre antipáticos, podia-se pensar que o tempo feliz não tardaria” (1988, p.113), mas como tudo era proibido às dificuldades foram aparecendo até a chuva e quando esta passa a metamorfose ocorre novamente: “a quantidade de borboletas que apareceram de repente, como nascidas do contato do sol com a umidade da terra, deixando todo mundo intrigado, mas contente com o colorido benfazejo. O tempo feliz estava no ar” (1988, p.113).

Novas proibições brotaram assim como as borboletas agora os fiscais foram convocados e foi pior que os voluntários, pois se vingaram das pessoas que não foram convocadas: “em vez de se vingarem da Companhia eles se voltaram contra as pessoas que tinham escapado da nomeação, ou por inveja ou por quererem levar ao Máximo o ódio contra a Companhia para acabarem expulsos” (1988, p.113).

Nesta obra o silêncio é um elemento de repúdio e medo, estes não foram provocados pela curiosidade, à liberdade de expressão assim como em “O cavalinho de Platiplanto” (2010) será realizado no onírico, ou seja, não se sabe real ou sonho, ficará a critério do leitor: “Alucinação coletiva. Todo mundo pensa que está voando ou que está vendo os outros voarem. Porque todo mundo deseja muito voar, quando mais alto e mais longe” (1988, p. 135).

Estas obras são o silêncio traduzido pela escrita, demonstram a importância que a obra de arte tem para mostrar e denunciar o silêncio do ser e da coletividade, as obras se ramificam através da escrita. “A saga do dizer não se deixa aprisionar por nenhum enunciado. Ela exige que silenciemos, no vigor da linguagem, o encaminhamento apropriador, sem falar sobre o silêncio” (HEIDEGGER, 2003, p. 214).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As obras de José J. Veiga, como se tentou demonstrar neste trabalho, parecem tentar uma espécie de cartografia e o adensamento das vozes que habitam uma região muito característica do Brasil, o Centro-Oeste. Como relata Gilberto Mendonça Teles:

No surrealismo, existem dois sentidos para expressão freudiano, do manifesto de 1924, com ênfase no sonho, nas imagens psíquicas e na crença na imaginação sem fio, fora de qualquer controle da consciência; e o marxista, do manifesto de 1930, com predominância da visão social e alegórica do escritor, como acontece nas novelas e nos romances de José J. Veiga (TELES, 2015, p.72).

Nesta fala de Gilberto Mendonça Teles podemos observar o que foi apresentado na dissertação mostrando que nas obras do autor não cabem nos modelos tradicionais dos gêneros literários, que se referem ao fantástico e aos demais gêneros contemporâneos de forma extremamente pedagógica e petrificada pela própria teoria. O que se desejou fazer foi, partindo da ideia do transcender da obra de forma rizomática, onde a escrita deixará de pertencer a uma unicidade e viaja na multiplicidade de todos os saberes, e se espalha no universo do imaginário.

Quanto as teorias apresentadas no decorrer do trabalho, foi observado que todas teorias se encaixam nas obras pesquisadas e garimpadas, onde a imagem literária, o poético das obras encontra nas imagens, lembranças, incertezas sobre a realidade e fatos como a colonização do Centro-Oeste tendo como foco a construção de Brasília e Goiânia.

Na literatura fantástica mostra a dor do homem e da natureza na contemporaneidade, onde o desejo e o prazer se revelam na arte como um retrato, onde a busca o deixar de “ser humano” e passar a buscar o “Como é o ser no mundo”, o silêncio dos oprimidos e funeral dos valores pré-estabelecidos. A minha alma é diferente da sua, a colonização provocou na sociedade goianienses mudanças de comportamento, ou seja, o ruminar da arte, fazer e refazer o pronto.

Tudo se transforma, sociedade e indivíduo se liquefazem na contemporaneidade, como a teoria desenvolvida por Zigmunt Bauman que surge como base para todas as escolhas, sendo uma pratica funcional das ações. Os indivíduos são compostos pelas coerções diversas e em diversas analogias na qual estão presos, sendo formados por determinadas regras que motiva o modo de pensar, operar e experimentar o que os fundamenta como sujeitos, sendo assim as relações são líquidas e as relações enfraquecem e se liquefazem no vazio, o que

aconteceu quanto aos absurdos e os desastres que ocorreram na ficção, podem ser subtraídos do inconsciente do leitor e trazendo a toda dor, repúdio e o medo.

Os poderes coercitivos o qual atravessam os indivíduos e a sociedade se resolvem em todas as esferas onde se trava o convívio entre os seres, como as microcoerções diárias suportadas em todos os ambientes e sob todas as formas, o que leva a arte transfigurar e desreferenciar as normas ditadas pelas ditaduras artísticas e engessadas.

Estas obras de Veiga não possuem uma regra de gênero onde o leitor possa se localizar, elas buscam mostrar a satisfação imediata e este imediatismo está acima das imposições sociais, salientando a importância dada à alteridade, na desreferenciação dos antigos símbolos e da loucura (como a mesquinhez, que agora é cabível) e de irracionalidade (como a economia, que não é nem mais penhorada).

O Silêncio imposto, o silêncio escolhido como objeto de resistência, a ecosofia que transmuta o ser e todo o universo de imagens que transpõem o ser, e o leva a buscar a sua essência. A arte nasce onde o silêncio é imposto e a escrita quebra este silêncio, pois a obra nasce de outras obras ou vivências. Ela caminha para a própria morte onde se encontra a sua essência, o contraponto com a dura realidade da arte e da vida.

Outro detalhe que chamou a atenção e o costurar das obras e através desta costura cria um rizoma, em cada uma encontramos elementos de outra, na obra *A hora dos ruminantes* (1988) se passa em uma cidadezinha Manarairema, que é citada na obra *Sombras de reis barbudos* (1988), as Cidades apresentadas nos contos “O cavaliño de Platiplanto” (2010) e da “A Usina atrás do morro” (2010) pode ser qualquer uma das citadas em *Sombra de reis barbudos* (1988b): “Estava em Luzalma. Estava em Aguaçava. Estava em Guaravaí. Voltou a Pompeinha. Está de cama em Manarairema. Mágico adoece? Mau sinal” (1988, p 19). E também os personagens de Manarairema estão na obra de *Sombras de reis barbudos* (1988) os irmãos Neiva:

Deixei os dois enrolados em seus problemas e voltei à faxina para meu pai encontrar a loja limpa quando voltasse e ficar satisfeito com a minha ajuda. Fazia tempo que ele tinha ido do outro lado do rio reclamar do atraso na entrega da cal para as paredes, e agora devia estar retido pela chuva em algum lugar perto (VEIGA, 1988, p.36).

Mostra que a transfiguração dos símbolos nos remete ao transcender do imaginário para o fantástico, mas um fantástico sem estrutura fixa, pois temos o puro, maravilhoso, estranho e insólito todas as estruturas em uma única obra, elas estão abertas.

A construção do novo, nega e reafirma o novo, não o substituir, mas sim aumentar o rizoma em todos os campos. O mundo vive, soa com certo descompasso se há uma negação do passado.

O movimento de permanência por meio de um vazio, não basta mais ter um conhecimento da história, mas sim paciência para garimpar a história e deglutir teorias que empoderem as vozes, no quesito do que queremos, de como ganhar voz, criar uns *logos*. O vazio é a permanência dos sentimentos mutantes e cambiantes não oferecendo uma obra de arte de massa. O autor e mais do que um transcritor da vida real, ele transcreve o que não tem registro.

Herdamos a tradição e as verdades e essa não é nos dada pela história e nem pela cultura, ela é o vazio que busca se preencher com o novo, ganham uma leitura ou uma produção nova, pois somos o que lemos, vemos e ouvimos. A literatura é um processo de construção lenta, pois procura não ser documental, mas sim paradoxal são todas as obras de Veiga que se encaixam de acordo com que o leitor e de sua herança, em suas tradições em sua construção da vida. Existe realidade, não, não existe, o que existe são *flashes* de realidade, isto irá ocorrer quando o consciente crítico cochila, sendo assim, o inconsciente rompe a barreira e leva o ser sua totalidade múltipla. É neste momento que a arte captura aquilo nos escapa do cotidiano. A arte só é produzida ou sentida no descaminho da realidade. Nas obras analisadas a história se constrói na medida em que se desconstrói, pois, a realidade e falsa, ou seja, ilusão de ótica, que nos dá cenas fictícias de metonímia, e tritura o leitor, pois possui um filtro da consciência estética.

A memória involuntária estará presente na obra, pois ela nos leva a rememorar os momentos vividos e aprece como um objeto artístico em constante movimento.

Encerro lembrando a música de Lamartine Babo “Serra da Boa Esperança”, que se encontra citada como um prelúdio para a entrada do grande Mágico que irá libertar os moradores de *Sombras de Reis Barbudos* (1988). Isto porque é a música que Lamartine Babo fez para a minha terra natal. Que serve para todos aqueles que sentem saudades e a dor da partida, quero lembrar que Veiga é um grande autor contemporâneo que Nasceu em Goiás e cujos alicerces do imagético goiano estão entranhados em suas obras: “Quando tocaram todo o repertório, e voltaram à Serra da Boa Esperança, parecendo repetir O carinhoso, o Despertar da Montanha” (VEIGA, 1988, p.58). Trocando em miúdos, Serra da Boa Esperança significa a esperança de dias melhores, o carinho com sua gente, e a voz que tem que ser despertada da montanha, e Vereda tropical a música e a arte valorizada. O despertar do gigante adormecido.

SERRA DA BOA ESPERANÇA

(Lamartine Babo, 1937)

Serra da Boa Esperança (de Pirenópolis ou Corumbá)
 Esperança que encerra
 No coração do Brasil
 Um punhado de terra
 No coração de quem vai
 No coração de quem vem
 Serra da Boa Esperança (de Pirenópolis ou Corumbá)
 Meu último bem.

Parto levando saudades
 Saudades deixando
 Murchas caídas na Serra
 Lá perto de Deus
 Ó minha Serra eis a hora
 Do adeus, vou-me embora
 Deixo a luz do olhar no teu luar
 Adeus!!
 Levo na minha cantiga
 A imagem da serra
 Sei que Jesus não castiga
 Um poeta que erra
 Nós os poetas erramos
 Porque rimamos também
 Os nossos olhos nos olhos
 De alguém que não vem!

Serra da Boa Esperança (Pirenópolis)
 Não tenhas receio
 Hei de guardar tua imagem
 Com a graça de Deus
 Ó minha serra, eis a hora
 Do adeus, vou-me embora
 Deixo a luz do olhar
 No teu luar,
 Adeus!

Esta música nasceu de um simulacro, pois o dentista Carlos Neto não era Nair, e Lalá apaixonou-se por Nair, a fotografia era o que ele queria assim nasceu uma grande amizade e uma das poesias mais linda que representa a saudades de uma cidade e de sua gente, e a importância do ritornelo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. **A posição do Narrador no Romance Contemporâneo**. In: Notas de Literatura I; Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

_____. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 1982.

AGAMBEM, G. **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Trad. I. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1996.

BATESON, Gregory. **Vers une écologie de l'esprit**. Traduit de l'Anglais par Perial Drisso, Laurencine Lot et Eugène Simion. Paris: Seuil, 1977.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**: uma introdução. E-book Colunas Tortas. Brasil.

_____. **Modernidade Líquida**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

_____. <https://fuiobrigada.wordpress.com/2011/08/18/a-arte-como-procedimento-estranhamento-singularizacao-desfamiliarizacao/>

_____. <http://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,o-potencial-de-inquietacao-das-obras-de-jose-j-veiga,1727467>

_____. <http://www.elfikurten.com.br/2016/06/jose-j-veiga.htm>

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **O Narrador Considerações sobre a Obra de Nicolai Lescov**. In: Magia, Técnica, Arte e Política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BULFINCH, Thomas, 1796-1867 26a ed. **O livro de ouro da mitologia** (a idade da fábula): histórias de deuses e heróis. tradução de David Jardim Júnior. 26 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

BIEDERMANN, Hans. **Dicionário Ilustrado de Símbolos**. São Paulo: Melhoramentos, 1983.

BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1975.

BOTTOS JR, Norival. **O Ritornelo do Horror em Milton Hatoum**. Goiânia: Editora UFG, 2018.

CANDIDO, Antônio. **A literatura e a formação do homem**. São Paulo: Ciência e Cultura, 1972.

CASTELLO, J. Aderaldo. **Melhores contos J.J.Veiga**. 2 ed. Rio de Janeiro: Global, 2010.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANDT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da Teoria: literatura e senso comum**. Tradução de: Cleonice Mourão e Consuelo Santiago. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

COUTINHO, Afrânio. **Notas de teoria literária**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Trad.: Hélder Godinho. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. **Mil Platôs**. Rio de Janeiro: Sindicato Nacional dos Editores de livros, coleção trans., 1995.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Volume 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2004.

ECO, Umberto. **Sobre a Literatura: ensaios**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

FERNANDES, José. **Dimensões da literatura Goiana**. Goiânia: Gráfica de Goiás – Cerne, 1992.

FREITAS, Cristiana; CASTRO, Cosette. **Narrativa audiovisual para multiplataformas: um estudo preliminar**. In: Congresso Intercom, 2009, Curitiba. Anais do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação Congresso. Disponível em: Acesso em 20 de maio 2011.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. 6 ed. São Paulo: Atlas 2010.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Tradução de Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas: Papyrus, 1990.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. 10 ed. Petrópolis: Vozes, 2015.

_____. **Sein und Zeit**. Tübingen: Max Niemeyer, 1960.

_____. **Lettre sur l'Humanisme**. Trad. R. Munier. Paris: Aubier, 1964a.

_____. **Kant et le problème de la métaphysique**. Trad. A. de Waelhens e W. Biemel. 6 ed. Paris: Gallimard, 1953.

ISER, Wolfgang. **O ato de leitura: uma teoria do efeito estético**. Tradução: Johannes Kretschmer. V. 2. São Paulo: Ed. 34, 1996.

JIMÉNEZ, Jesús Garcia. **Narrativa audiovisual**. Madrid: Cátedra, 1996.

JUBE, Antônio Geraldo. **Goiás**. Goiânia: Oriente, 1978.

KOTHE, Flávio. **A alegoria**. São Paulo: Ática, 1986.

LIPOVETSKY, Gilles. **A Era do Vazio: Ensaio Sobre o Individualismo Contemporâneo**. Barueri: Manole, 2005.

LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance: Um Ensaio Histórico-Filosófico sobre as Formas da Grande Épica**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MARX, K. & ENGELS, F. **A ideologia alemã**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

MURRAY, Janet. **Hamlet no Holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço**. São Paulo: Itaú Cultural-UNESP, 2003. MACLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1993.

ORLANDI, E. **As formas do silêncio**. No movimento dos sentidos. 6ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RODRIGUES, Selma Calasans. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1988.

SARTRE, Jean Paul. **A imaginação**. Tradução de Carlos Felipe Moises. São Paulo: Ática, 2004.

_____. **O que é a literatura?** Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004.

_____. **O ser e a Nada: Ensaio de Ontologia Fenomenológica**. Petrópolis: Vozes, 1998.

SILVA MCMICHAEL, George [Editor]. **Concise Anthology of American Literature**. 2ª edição. New York: Macmillan, 1986.

TELES, Gilberto Mendonça. **Os contos brasileiros escritos em Goiás**. 2ª Ed. Goiânia: Kelps, 2007.

_____. **4 Quatros nomes 100 Cem anos: A literatura de Goiás Para o mundo**. Goiânia: SEDUCE, s/d.

_____. **O Terra A terra da linguagem**. Rio de Janeiro: Betel, 2017.

_____. **Vanguarda Europeia & Modernismo Brasileiro**. 20ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

TURCHI, Maria Zaira. Artigo: **As variações do insólito em José J. Veiga**
<https://seer.ufrgs.br/organon/article/viewFile/30065/18650>

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

VEIGA, José J. Veiga. **A hora dos ruminantes**. 3 ed. São Paulo: Círculo do livro S.A., 1988.

VEIGA, José J. Veiga. **Sombra de Reis Barbudos**. 3 ed. São Paulo: Círculo do livro S.A., 1988.