

UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*  
MESTRADO EM LETRAS: LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA  
DEPARTAMENTO DE LETRAS E SECRETARIADO EXECUTIVO

**AS REPETIÇÕES NAS NARRATIVAS DE JOSÉ J. VEIGA**

GABRIELA AZEREDO SANTOS  
Dissertação apresentada ao Programa de  
Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras:  
Literatura e Crítica Literária da  
Universidade Católica de Goiás para  
obtenção do grau de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Heleno Godói de  
Sousa

GOIÂNIA  
2009

S237r Santos, Gabriela Azeredo.  
As repetições nas narrativas de José J. Veiga / Gabriela  
Azeredo Santos. – 2009.  
105 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Católica de Goiás,  
Departamento de Letras e Secretariado Executivo. 2009.  
“Orientador: Prof. Dr. Heleno Godói de Sousa”.

1. Repetição – literatura – Jose J. Veiga – análise. 2.  
Dialogismo – narrativa – José J. Veiga. 3. Intertextualidade.  
4. Veiga, José J. – análise literária. I. Título.

CDU: 821.134.3(817.3)-3.09(043.3)

UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*  
MESTRADO EM LETRAS: LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA  
DEPARTAMENTO DE LETRAS E SECRETARIADO EXECUTIVO

### AS REPETIÇÕES NAS NARRATIVAS DE JOSÉ J. VEIGA

GABRIELA AZEREDO SANTOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras: Literatura e Crítica Literária da Universidade Católica de Goiás para obtenção do grau de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Heleno Godói de Sousa

Dissertação do Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária - do Departamento de Letras da Universidade Católica de Goiás - defendida em 27 de março de 2009, aprovada com conceito A pela seguinte banca examinadora:



Prof. Dra. Albertina Vicentini - UCG (Presidente)



Prof. Dra. Alice Maria de Araújo Ferreira - UCG (Membro)



Prof. Dr. Heleno Godói de Sousa - UFG (Membro/Orientador)

*Ao meu rei, Artur, com quem aprendi  
que não basta apenas tirar a espada da pedra.*

*A Heleno Godói, que me alfabetizou em Literatura.*

Agradeço aos meus pais, Mauro e Eliana, pelo apoio e pelas condições sempre favoráveis ao estudo, à aprendizagem e ao crescimento.

Ao meu irmão Roberto, pela logística.

Aos professores e aos colegas do Mestrado em Letras, pelas lições diárias, e à secretária, Lelian, e à coordenadora, Profa. Dra. Albertina Vicentini, pela presteza e amabilidade.

Aos colegas da Editora da UCG, pela paciência, cumplicidade e tolerância.

Ao Prof. Gil Barreto Ribeiro, pelo endosso.

À Sociedade Goiana de Cultura e à administração superior da Universidade Católica de Goiás, pela bolsa de estudos.

You say I am repeating  
Something I have said before. I shall say it again.

*Dirás que estou a repetir  
Alguma coisa que antes já dissera. Tornarei a dizê-lo.*

T. S. Eliot  
East Coker, Quatro quartetos

## RESUMO

Identificamos, nesta pesquisa, passagens, tipos, situações, temas e imagens que se repetem em e entre *Os cavalinhos de Platiplanto* (1988a), *A hora dos ruminantes* (1988b), *A estranha máquina extraviada* (1995), *Sombras de reis barbudos* (1988c), *Os pecados da tribo* (1992) e *Aquele mundo de Vasabarro* (1983), de José J. Veiga. O objetivo foi apontar a relevância dessas repetições para o efeito de sentido provocado por seus textos. Constatamos que essas repetições são reiterações que caracterizam os *topoi* de suas narrativas. Trabalhamos, ainda, com o conceito bakhtiniano de dialogismo e definimos intertextualidade, bem como buscamos abordagens para fundamentar a retextualização aplicada ao estudo da obra de um mesmo autor.

Palavras-chave: Dialogismo. Intertextualidade. Narrativas veiguianas. Repetições. *Topoi*.

## ABSTRACT

Identified in this study, passages, types, situations, themes and images that recur *in and between* the José J. Veiga's narrative texts: *Os cavaleiros de Platilante* (1988a), *A hora dos ruminantes* (1988b), *A estranha máquina extraviada* (1995), *Sombras de reis barbudos* (1988c), *Os pecados da tribo* (1992) e *Aquele mundo de Vasabarro* (1983). The intent was to point out the relevance of these repetitions for the effect of meaning caused by their texts. Thus, we confirmed that these repeats are reiterations that characterize *topoi* of their narratives. We work also with the Bakhtinian concept of dialogism and defined intertextuality and seek approaches to substantiate retextualization applied to study the work of one same author.

Keywords: Dialogism. Intertextuality. Repetition. *Topoi*. Veiguian narratives.

## LISTA DE SIGLAS

CP *Os cavalinhos de Platiplanto* (VEIGA, 1988a)

- CP 1 A ilha dos gatos pingados
- CP 2 A usina atrás do morro
- CP 3 Os cavalinhos de Platiplanto
- CP 4 Era só brincadeira
- CP 5 Os do outro lado
- CP 6 Fronteira
- CP 7 Tia Zi rezando
- CP 8 Professor Pulquério
- CP 9 A invernada do sossego
- CP 10 Roupa no coradouro
- CP 11 Entre irmãos
- CP 12 A espingarda do rei da Síria

HR *A hora dos ruminantes* (VEIGA, 1988b)

EME *A estranha máquina extraviada* (VEIGA, 2002)

- EME 1 Acidente em Sumaúma
- EME 2 Domingo de festa
- EME 3 A viagem de dez léguas
- EME 4 Uma pedrinha na ponte
- EME 5 Diálogo da relativa grandeza
- EME 6 Onde andam os didangos?
- EME 7 Os noivos
- EME 8 O Largo do Mestrevinte
- EME 9 Os cascamorros
- EME 10 O galo impertinente
- EME 11 O cachorro canibal
- EME 12 A máquina extraviada
- EME 13 Tarde de sábado, manhã de domingo
- EME 14 Na estrada do amanhece

SRB *Sombras de reis barbudos* (VEIGA, 1988c)

PT *Os pecados da tribo* (VEIGA, 1992)

AMV *Aquele mundo de Vasabarro* (VEIGA, 1983)

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 DIALOGISMO, RETEXTUALIZAÇÃO E <i>TOPOI</i> : AS CONSCIÊNCIAS DE JOSÉ J. VEIGA	19
3 AS REPETIÇÕES NAS NARRATIVAS DE JOSÉ J. VEIGA: <i>TOPOI</i> DE MUNDO ÀS AVESSAS, DE LUGAR AMENO E DE FRONTEIRA	41
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
REFERÊNCIAS	101
APÊNDICE	105

## 1 INTRODUÇÃO

*Repetição faz mágica no texto.* (André Breton)

As narrativas de José J. Veiga caminham com naturalidade pelo insólito, estranho, fantástico, surreal, absurdo, maravilhoso, alegórico e pelo realismo mágico. Por meio das repetições em e entre *Os cavaleiros de Platiplano* (1988a), *A hora dos ruminantes* (1988b), *A estranha máquina extraviada* (1995), *Sombras de reis barbudos* (1988c), *Os pecados da tribo* (1992) e *Aquele mundo de Vasabarro* (1983), pretendemos, nesta pesquisa, discutir a tópica veiguiana, bem como o efeito de sentido causado por essa retextualização. Essas repetições de que falamos não estão presentes somente nas obras acima mencionadas. Escolhemos apenas seis delas, por limitação de objeto de estudo.

José Jacinto Veiga nasceu em 2 de janeiro de 1915, em uma pequena fazenda situada entre os municípios de Pirenópolis e Corumbá, no Estado de Goiás. Quando tinha dez anos, sua mãe faleceu e ele e os irmãos passaram a morar com tios. Aos doze, transferiu-se para a então capital do Estado, Cidade de Goiás, matriculado no Liceu. Mais tarde, passou a trabalhar nas Lojas Pernambucanas. Com dinheiro emprestado de um amigo, mudou-se, aos vinte anos, para o Rio de Janeiro. A princípio, trabalhava na divulgação dos produtos do Laboratório Científico São Jorge. Depois, como locutor na Rádio Guanabara. Aos vinte e quatro, passou em concurso público para escriturário e ingressou na Faculdade Nacional de Direito. Formou-se aos vinte e oito. Dois anos depois se mudou para a Inglaterra, após aprovação em concurso para comentarista e tradutor de programas na BBC de Londres. Aos trinta e cinco, voltou ao Rio e, por um curto período, até se tornar redator-chefe de *A Tribuna da Imprensa*, foi jornalista de *O Globo*. Um ano depois assumiu, como editor-chefe, a edição portuguesa da *Seleções do Reader's Digest*. Nesta permaneceu até 1970, quando a revista passou a ser editada em Portugal. Em 1972, no Departamento de Documentação da Fundação Getúlio Vargas (FGV), auxiliou na redação em língua portuguesa de *O Correio da Unesco*.

Passados os anos, tornou-se chefe da editora da FGV, onde trabalhou até 1985. No entanto, já trilhava o caminho das letras há algum tempo (SOUZA, 1990).

Em 1958, inscreveu o livro de contos *Os cavaleiros de Platilante* no concurso Monteiro Lobato. Apesar do segundo lugar, a publicação não saiu, em virtude da crise nas editoras. Por esse motivo, nesta fase, publicou alguns contos em suplementos. Por interferência de Guimarães Rosa, a Editora Nítida quis ver os originais do livro premiado. Publicou-o em 1959 e a obra ganhou o prêmio Fábio Prado. De 1961 a 1963 escreveu a parábola *A hora dos ruminantes*, editada, pela primeira vez, em 1966. Em 1968, foram apresentados aos leitores os contos de *A máquina extraviada*. O romance *Sombras de reis barbudos* saiu em 1972. Seu quinto livro, o romance *Os pecados da tribo*, teve a primeira edição datada em 1976. *De jogos e festas*, novela – ou melhor, duas novelas e um conto – publicada em 1980, antecedeu o romance *Aquele mundo de Vasabarro*, de 1982. Sucederam-lhe *Torvelinho dia e noite*, *A casca da serpente* e *O relógio Belisário*, romances editados, respectivamente, em 1985, 1989 e 1996. A fábula *O risonho cavalo do príncipe*, cuja primeira edição saiu do prelo em 1997, e o livro de contos *Objetos turbulentos*, do mesmo ano, finalizaram o conjunto de suas obras. A este acrescentam-se os infanto-juvenis *O Professor Burrim e as quatro calamidades*, de 1980, e *Tajá e sua gente*, de 1986.

Percorrendo a fortuna crítica da obra veiguiana, observamos certa diversidade para enquadramento desta em gênero e subgênero específicos. Ora ficção brasileira, ora ficção regionalista; ora fantástico, estranho, alegórico, surreal, absurdo, insólito, ora realismo mágico. Não há consenso até entre aqueles que a definem como literatura fantástica. Agostinho Potenciano de Souza (1990, p. 19) chega a afirmar que, “da parte dos teóricos, parece haver dificuldades na conceituação de fantástico. A obra de José J. Veiga pode contribuir para o redimensionamento dos conceitos desse gênero, se não for encontrada outra classificação”. Todavia percebemos que Souza não procura um “redimensionamento dos

conceitos de fantástico”, mas um conceito de fantástico redimensionado para a aplicação nos estudos das obras de Veiga. Isso fica claro quando declara: “Veiga define um estilo fantástico próprio” (SOUZA, 1990, p. 33).

Pitoresca é a opinião do próprio José J. Veiga, citada em nota de Agostinho Souza (1990), a respeito da classificação de sua obra como literatura fantástica. Em entrevista a Moacir Amâncio, para a *Folha de São Paulo*, Veiga contou que se arrependeu de levar alguns contos seus para a redação dos *Cadernos da Cultura*, publicados pelo MEC, e que, após retirá-los no dia seguinte à submissão, resolveu buscar novos caminhos:

então me veio a idéia de fazer isso que chamam de fantástico. Mas depois dos *Cavalinhos*, vi que não era fantástico. Era uma maneira de ver a realidade talvez mais a fundo. São camadas da realidade que não estão à mostra. (VEIGA apud SOUZA, 1990, p. 51).

Veiga aproxima-se da linguagem comum, familiar ao leitor. Este, ao reconhecer aquela linguagem, identifica-se e penetra no mundo do maravilhoso, como se fosse o seu mundo. Logo, Veiga apresenta ao leitor contexto e linguagem familiares, com cenas, ditos e costumes regionais, para abrir-lhe as portas de um mundo não familiar. Se, por um lado, ele nega o costumeiro, por outro, afirma os costumes. Em suas narrativas, seres comuns, homens comuns, como o próprio leitor, são expostos ao ortodoxamente inexplicável. Então, o leitor deixa de buscar explicações, entra no jogo do narrador e se familiariza ou se identifica com aquele universo singular. Souza (1990, p. 45) denomina esse processo “exercício de desvendamento”, e Mário da Silva Brito, na orelha da edição de *Sombras de reis barbudos* (1988c) publicada pela Bertrand, é categórico:

José J. Veiga constrói o seu universo de ficção partindo do corriqueiro e daí a pouco está no campo do insólito [...] Essas transformações do indivíduo e do compasso narrativo jamais parecem impossíveis, nunca perdem a verossimilhança.

José Aderaldo Castello (2000, p. 5), na apresentação da seleção que faz dos contos de J. J. Veiga, afirma que este não se atém às especificidades da paisagem de modo a “identificá-la regionalmente”. Para esse organizador, o espaço nas narrativas veiguianas é configurado de maneira que “comporte o clima de envolvimento de situações, conjunturas ou episódios singulares ou da condição humana”.

Logo, só é possível nomear a obra de Veiga como ficção regional, se não nos referirmos aos conceitos tradicionais de regionalismo. Entretanto, Souza (1990, p. 28) adverte: “negar o regionalismo goiano à obra de J. Veiga não significa recusar o peso de alguns traços de sua linguagem”. Mais que isso, podemos dizer que esse aparente regionalismo é o urbano às avessas, como uma ironia ao comportamento social, ético e cultural do homem dos grandes centros. Além disso, os problemas do homem da cidade pequena são universais, como podemos conferir, no seguinte extrato de *A hora dos ruminantes*:

As pessoas ficaram sem saber o que pensar nem o que fazer com medo de se descontraírem antes da hora e terem de repor a máscara às pressas. Não querendo fazer comentários prematuros todas se recolheram cedo para absorver no escuro as humilhações desnecessárias e tão prontamente aceitas, quando não procuradas espontaneamente.

Cada um torturado pela sua vergonha particular, ninguém dormiu bem aquela noite, nem mesmo os que se conservaram de lado desaprovando a degradação geral com um simples abanar de cabeça; esses já sentiam que desaprovar em silêncio é pouco menos do que aprovar, e nem tinham o consolo barato dos que tiveram a coragem de aderir. (HR, p. 38).

Fernando Py (2007) acrescenta à crítica da obra de Veiga um interessante ensaio, no qual defende que a sua ficção evolui da alegoria para a antiutopia e “regressa” à alegoria anterior. Essas ‘oscilações’ em Veiga já eram assinaladas por Souza:

Os limites oscilantes, tanto na técnica de organização do discurso narrativo, como na permeação dos temas, foram surgindo como expressão peculiar a J. Veiga, através de releituras mais atentas às sutilezas de várias passagens – ocorrência muito freqüente em toda a sua obra. (SOUZA, 1990, p. 21).

Entretanto Py (2007) as sistematiza de modo original. Apesar de apoiarem-se em uma dimensão temática, as conclusões desse pesquisador apresentam certa afinidade com o que aqui propomos, uma vez que se fundamentam no fato de *Os pecados da tribo* e *Aquele mundo de Vasabarro* serem obras que configuram “antiutopias que chegam a limites extremos” e de *Torvelinho dia e noite* apresentar aspectos que, segundo Py, “lembram” *A hora dos ruminantes* e *Sombras de reis barbudos* e, ainda, que em *A casca da serpente*, *O risonho cavalo do príncipe* e *O relógio Belisário* a alegoria “está a serviço da ‘reconstrução’ do país [...] como se deu logo após a queda do regime militar” (PY, 2007, p. 13-14). Essa aproximação entre as obras de José J. Veiga, defendida por Py, reforça nossa suposição de retextualização. Esse crítico dividiu os temas que ele julga recorrentes na obra veiguiana em “alegoria infantil”, “alegoria política”, “antiutopia e desnacionalização” e “alegoria pós-ditadura e renacionalização”. À sua leitura dos contos dedicou a conclusão do ensaio, pois, também para ele, é possível mostrar afinidade entre estes e os romances que analisou.

Há outro aspecto discutido por Py, a respeito da obra de Veiga, importante para a presente pesquisa. Aquele diz: “a mistura de ficção e realidade, numa narrativa fantástico-realista como essa [a de J.J.], é fundamental para o romancista, pois nela é que se assenta a alegoria” (PY, 2007, p. 26). E é justamente por meio desse caráter alegórico que se obtém permissividade para constituirmos uma tópica veiguiana.

Sob o prisma da intertextualidade, o processo da escrita é visto como resultante do processo de leitura de outras vozes (polifonia). Examinar o trabalho de transformação e assimilação de um ou diversos textos, bem como analisar as relações que os textos estabelecem entre si, instiga-nos a discutir os novos possíveis sentidos estabelecidos por esse deslocamento. Vista assim, a intertextualidade é a possibilidade de causar efeitos de sentido, dispensando a ideia do novo – como inédito – e investindo na reorganização dos elementos textuais, que, desse modo, são reconcebidos. Trata-se de uma proposta poética de textos em

movimento, sustentada pela tensão entre o ‘concebido’ e o ‘a conceber’ e, portanto, além da retomada da citação ou da reescritura, passa a ser, também, a “descrição dos movimentos e passagens da escritura na sua relação consigo mesma e com o outro” (SAMOYAULT, 2008, p. 11).

Então, verificaremos a pertinência da teoria da intertextualidade em nossa pesquisa e, para isso, buscaremos os pressupostos de Julia Kristeva (1974) – que sintetiza e desenvolve as propostas de Mikhail Bakhtin – e de Gérard Genette (2006), que primam pela definição precisa do intertexto e pela unidade do sentido no relacionamento intertextual. Certamente, proposições interessantes surgirão com base nos artigos “A estratégia da forma”, de Laurent Jenny, e “A intertextualidade crítica”, de Leyla Perrone-Moisés, ambos publicados na edição Intertextualidades, da Revista *Poétique* (1979). Buscaremos, ainda, fundamentação para interlocuções em Patrick Charaudeau e Dominique Maingueneau (2008), Tiphaine Samoyault (2008) e Márcio Renato Pinheiro da Silva (2003).

Entretanto, Mikhail Bakhtin será o teórico basilar para o estudo proposto, sobretudo porque, em *Problemas da poética de Dostoiévski* (1981), elaborou os postulados fundadores do fenômeno da intertextualidade e de nossa compreensão dele. As considerações de *Estética da criação verbal* (2003) merecerão um olhar mais direcionado ao problema que aqui intentamos estudar. Em *Questões de literatura e de estética – A teoria do romance* (1990), buscaremos complemento às questões inicialmente levantadas.

Para tanto, no primeiro capítulo, procuraremos definir intertextualidade e verificar a pertinência de destinar o termo ‘intertextualidade’ apenas em caso de intertextos de outrem ou a propriedade do termo para os casos em que o autor se utiliza, em uma determinada obra, de um conjunto de características de outra(s) de sua própria autoria. Nessa circunstância, alguns teóricos, como Genette (2006), sustentam a necessidade de distingui-la, denominando-a ‘autotextualidade’ ou ‘intratextualidade’.

Na teoria bakhtiniana (2003; 1990; 1981), a intertextualidade das vozes que se completam ou respondem umas às outras reproduz o diálogo com outras vozes, numa interação verbal dentro de um contexto ou intertexto. Trata-se de um diálogo implícito ou virtual, um diálogo de duas vozes, duas visões do mundo, aparentemente de exclusiva responsabilidade do narrador, cujas fronteiras permanecem encobertas no discurso. O que se manifesta por esse processo dialógico não implica necessariamente a relativização das intenções semânticas do enunciador que, mesmo absolutas, podem ser re combinadas, ocupando um espaço simultâneo, porém diferente. Bakhtin (1990) concebe a existência e o comportamento humanos em função do modo como os homens usam a linguagem. Assim, esse uso é caracterizado pela direção da palavra em relação aos diversos discursos com os quais ela interage.

Portanto, ainda no capítulo inicial, trabalharemos o conceito bakhtiniano de dialogismo, a fim de determinar se, nas referidas obras de José J. Veiga, o momento da coincidência, o ponto de intersecção que nos interessa está nas relações dialógicas entre o enunciador e o coenunciador ou, no plano do discurso narrativo, entre o narrador, o narratário e as personagens (e seus respectivos pontos de vista), entre o discurso literário e a análise desse discurso, entre a obra concreta e o sistema literário precedente e contemporâneo ou, ainda, entre a obra e o contexto social repleto de discursos e linguagens concretas de várias espécies (BAKHTIN, 1990).

Daí ser importante também, nesta pesquisa, identificarmos e configurarmos o retexto, assim como verificarmos os efeitos de sentido provocados por essa interação textual. Diante disso, no segundo capítulo, trataremos dessa identificação propriamente dita, buscando, no tipo de espaço, nas personagens representadas, na presença de um tema e enredos semelhantes, os *topoi* das obras estudadas, pois o repetido descortina um modelo de personagem, de cenário, de tema, de enredo, enfim, um código próprio das narrativas de José

J. Veiga. Assim, alteram-se ora situações, ora personagens, ora figuras, ora o ângulo dos fatos, provocando reminiscências no coenunciador. Segundo Eliana P. Antonini,

As reiterações que comparecem neste tipo de repetição [‘entendida não só como continuação, como também reiteração, além de jogo de espelhamento’] acabam por propiciar um jogo de semelhanças que só serão descobertas, quando se consegue atingir a estrutura e seu código, quando se interpretam os padrões abstratos do discurso em foco. A própria noção de intertextualidade retrabalha a idéia de comparação, de variantes e de identidades. O jogo intertextual só se gera quando, além de citar, o discurso estabelece um sujeito que o possa decodificar. (ANTONINI, 1998, p. 146).

Logo, após relacionarmos em uma obra de Veiga passagens já utilizadas em outras, poderemos afirmar que essas repetições formam um código singular, os *topoi* veiguiano, pois estas em si são uma espécie de *topoi*, que envolvem, sobretudo, o gênero escolhido pelo enunciador. Além disso, o que pode ser descrito em abstrato revela um sistema subordinado a uma coesão interna. Esta, inacessível por si só, surge apenas ao se tornarem evidentes, por meio da comparação, fenômenos que, embora diferentes entre si, encontram-se no mesmo sistema de relações. Laurent Jenny, a respeito da relação intertextual, elucida:

O que caracteriza a intertextualidade é introduzir um novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto. Cada referência intertextual é o lugar duma alternativa: ou prosseguir a leitura, vendo apenas no texto um fragmento como qualquer outro – que faz parte integrante da sintagmática do texto – ou então voltar ao texto-origem, procedendo a uma espécie de anamnese intelectual em que a referência intertextual aparece como um elemento paradigmático ‘deslocado’ e originário de uma sintagmática esquecida. [...] É em simultâneo que estes dois processos operam na leitura – e na palavra – intertextual, semeando o texto de bifurcações que lhe abrem, aos poucos, o espaço semântico. (JENNY, 1979, p. 21).

A retextualização desperta ou requer um novo ângulo de leitura, no qual cada referência é uma nova possibilidade. Então, mesmo que, a princípio, a correlação seja apenas sintagmática, a referência intertextual se faz paradigmática. O texto fragmentado assume novo sentido após retextualizado. Por isso, de marca em marca, o efeito de sentido é revelado. O coenunciador, em tarefa palimpséstica e em contínua semiose, desnuda o texto, que lhe fornece índices, à medida que é percebido (ANTONINI, 1998).

Concordamos com Samoyault (2008), para quem a recepção é um aspecto decisivo para a teoria da intertextualidade, que esta não pode ser limitada apenas à produção. De acordo com ela,

A intertextualidade apresenta de fato o paradoxo de criar um forte liame de dependência do leitor, que ele provoca e incita sempre a ter mais imaginação e saber, cifrando, de modo suficiente, elementos para que um deslocamento apareça entre a cultura, a memória, a individualidade de um e a do outro. (SAMOYAULT, 2008, p. 89-90).

Delinear os *topoi* das obras de José J. Veiga ou de parte delas será a pretensão desta pesquisa, visto que, por meio deles, poderemos confirmar as repetições nas narrativas de José J. Veiga. Ao determinar a matriz, a fonte com a qual o texto dialoga, pretendemos descortinar o efeito de sentido provocado pelas repetições, nas citadas obras de Veiga. E esse é o objetivo de nossas investigações.

## 2 DIALOGISMO, RETEXTUALIZAÇÃO E *TOPOI*: AS CONSCIÊNCIAS DE JOSÉ J. VEIGA

*A idéia é um acontecimento vivo, que irrompe no ponto de contato dialogado entre duas ou várias consciências. (Mikhail Bakhtin)*

Algumas obras de José J. Veiga, como *Os cavaleiros de Platilante*, *A hora dos ruminantes*, *A estranha máquina extraviada*, *Sombras de reis barbudos*, *Os pecados da tribo* e *Aquele mundo de Vasabarro*, como dissemos, despertam reminiscências. Aproximando-nos de suas narrativas, intriga-nos a sua retextualização. Por conseguinte, nosso intento é verificar abordagens teóricas que com mais propriedade nos orientem na configuração do retexto, identificar as repetições em e entre as obras acima e o efeito de sentido provocado por essa retextualização. Ademais, para falarmos de repetições “entre” as obras de um mesmo autor, no caso José J. Veiga, há um considerável caminho teórico a percorrer, sobretudo porque, inicialmente, será necessário recorrermos àquele em quem Julia Kristeva (1978) se inspira para conceber a teoria do que ela chamaria de intertextualidade: Mikhail Bakhtin (1895-1975).

As reflexões desse teórico russo acerca da poeticidade do discurso literário, comumente, no meio acadêmico, são enleadas com os princípios da análise do discurso. Também com frequência sujeitam as categorias básicas de seu método crítico, em especial a carnavalização e o dialogismo, a reducionismos e generalizações. Reconhecer as valiosas contribuições de Bakhtin aos estudos linguísticos não implica reduzir seus pressupostos a essa área. Mais que isso, esse pesquisador compreende a literatura como um fenômeno estético amplamente articulado ao contexto sociocultural e, com bastante competência, articula estética, ética e filosofia. Esse propósito conduziu-o na análise crítica de obras como as de Dostoiévski e Rabelais e na dedicação à teoria do romance.

Edward Lopes, em “Discurso Literário e Dialogismo em Bakhtin” (1994), reitera que em *A Poética de Dostoiévski* – referindo-se à primeira edição, publicada em 1929, *Problemas da Obra de Dostoiévski*, que em sua segunda edição, publicada em 1963, foi “corrigida e consideravelmente ampliada” e passou a se intitular *Problemas da Poética de Dostoiévski* – tem-se o “esboço da primeira teoria estrutural do funcionamento intertextual da narrativa”. E prossegue:

E não sem razão: todas as acepções com esse vocábulo, *intertextualidade*, [que] virá a ser proferido a partir da década de 60, encontram-se já prefiguradas, em termos da própria terminologia bakhtiniana, como *multidiscursividade*, *pluridiscursividade*, *dialogismo* e *polifonia*, mais particularmente. (LOPES, 1994, p. 71, grifos do autor).

Portanto, é com a finalidade de melhor compreendermos a intertextualidade – e daí chegarmos à retextualização nas narrativas veiguianas – que nos utilizaremos da noção de dialogismo, termo de que Bakhtin se serviu para caracterizar o romance polifônico de Dostoiévski e com o qual estabeleceu as diretrizes de uma poética estético-literária, entendida, inclusive, pelos seus aspectos históricos, sociais e culturais. Para Bakhtin (1990), a língua é fundamentalmente a manifestação de uma visão de mundo e tem uma realização efetiva no discurso. Todo evento da linguagem é a atualização de uma relação entre sujeitos históricos e sociais. Em suas palavras,

o discurso do sujeito falante no romance não é apenas transmitido ou reproduzido, mas *representado artisticamente*. [...] O discurso exige procedimentos formais especiais do enunciado e da representação verbal. [...] O sujeito que fala no romance é um *homem essencialmente social*, historicamente concreto e definido e seu discurso é uma linguagem social [...] e não um dialeto individual. [...] O sujeito que fala no romance é sempre, em certo grau, um *ideólogo* e suas palavras são sempre um *ideograma*. Uma linguagem particular no romance representa sempre um ponto de vista particular sobre o mundo, que aspira a uma significação social. (BAKHTIN, 1990, p. 135, grifos do autor).

*Problemas da Poética de Dostoiévski* (1981), *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento - O Contexto de François Rabelais* (2002) e *Questões de Literatura e Estética -*

*A Teoria do Romance* (1990) são obras de Bakhtin que constituem, para a teoria da literatura, fontes de referência aos estudos sobre o romance, os gêneros, a polifonia, o riso, a carnavalização. A essa lista acrescentaríamos *Estética da Criação Verbal* (2003), cujos fragmentos e notas são datados de seus últimos vinte anos de vida. Também atentamos para a relevância de *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (1992) – em algumas edições assinada Bakhtin & Voloshinov – para os estudos linguísticos.

Bakhtin (2002; 1990; 1981) ocupa-se da constituição do romance polifônico à luz da dialogia interna do discurso romanesco, um tema peculiar da linguagem literária. Inquieta-se com os fenômenos da linguagem assimilados da cultura popular e assevera a indispensabilidade de os fenômenos literários serem estudados em sua relação com os demais fenômenos da cultura. Sua abordagem vai além do domínio linguístico, na medida em que propõe uma análise estética inserida no contexto geral da cultura. Por isso critica a valorização formalista do material verbal ditado pela linguística. Convém evocá-lo:

Não há território interior no domínio cultural: ele está inteiramente situado sobre fronteiras, fronteiras que passam por todo lugar, através de cada momento seu [...]. Todo ato cultural vive por essência sobre fronteiras: nisso está sua seriedade e importância; abstraído da fronteira, ele perde terreno, torna-se vazio, pretensioso, degenera e morre. (BAKHTIN, 1990, p. 29).

Postula Bakhtin (1990) que, por meio do conteúdo, elemento ético-cognitivo, evidencia-se a relação entre a ação humana e o mundo em que ela se desenvolve. Em sua filosofia,

tudo o que é conhecido deve ser posto em correlação com o mundo onde se realiza a ação humana, deve estar intimamente ligado à consciência agente; é apenas por esse caminho que ele [o elemento puramente cognitivo] pode entrar na obra de arte. (BAKHTIN, 1990, p. 39).

Portanto, a capacidade potencial de o homem reagir ao meio em que vive está diretamente relacionada ao conhecimento. Tal reação instigou as reflexões de Bakhtin sobre a responsividade. Para ele, sem resposta não há vida, não há evolução e nem é possível definir o

tipo de relação que o homem estabelece com o mundo. Em suas palavras, “todo discurso é orientado para a resposta” (BAKHTIN, 1990, p. 89). Podemos afirmar que, mesmo antes de o dialogismo tornar-se o conceito-chave de sua teoria, ele já se ocupava do estudo da resposta na relação dialógica do homem com o mundo.

Por conseguinte, a responsividade é uma categoria essencial no pensamento bakhtiniano. O sujeito em Bakhtin (1992), contextualizado em seu espaço-tempo social, histórico e ideológico, é um ser de interação. Logo, esse sujeito inserido em situações concretas e reais, tanto no que se refere a atos não discursivos como a atos discursivos, é um ser responsivo. Desse modo, se instaura o diálogo permanente entre um eu e os outros presentes no diálogo e um eu e os outros que ainda estão por vir. Bakhtin (2003), a respeito de “pergunta” e “resposta”, afirma:

Pergunta e resposta não são relações (categorias) lógicas; não podem caber em uma só consciência (una e fechada em si mesma); toda resposta gera uma nova pergunta. Perguntas e respostas supõem uma distância recíproca. Se a resposta não gera uma nova pergunta, separa-se do diálogo e entra no conhecimento sistêmico, no fundo impessoal. (BAKHTIN, 2003, p. 408).

Descentrado, o sujeito permeia a possibilidade discursiva do outro e dialoga com as diversas vozes sociais daqueles que partilham de seu espaço interacional. Esse espaço, no qual coabitam o ‘eu’ e o ‘outro’ discursivos, requer uma atitude responsiva ativa entre os parceiros da comunicação verbal. O outro revela sua experiência ao eu, que, por sua vez, retorna ao outro sua experiência anterior somada a essa nova experiência, e ambos correlacionam as suas experiências e as inter-relacionam às experiências de toda uma coletividade. Nessa perspectiva, no discurso se manifesta uma pluralidade de vozes que ora se fazem ouvir por um enunciador que se coloca como um outro, ora por um outro, inserido no discurso pelo enunciador. Por intermédio do diálogo com a pluralidade do outro, o sujeito traz em sua voz todas as vozes que o antecederam (BAKHTIN, 1992).

A concepção de ‘linguagem única’, tão preservada pelo imaginário popular, de acordo com Bakhtin (1990), é uma ficção teórica. Para ele, não há palavra que não tenha sido atingida pelo contexto:

Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa. Apenas o Adão mítico que chegou com a primeira palavra num mundo virgem, ainda não desacreditado, somente este Adão podia realmente evitar por completo esta mútua-orientação dialógica do discurso alheio para o objeto. (BAKHTIN, 1990, p. 88).

Esse cosmo, pré-articulado pelos ‘outros’, permite ao ‘eu’ a representatividade do ‘nós’, como esfera social e ideológica. Para Bakhtin (1992), as relações sociais só são efetivadas por meio da linguagem. E sem linguagem não há consciência. Portanto, podemos inferir que a consciência do sujeito bakhtiniano depende do grau de organização e diferenciação da coletividade pela qual ele se orienta. Em *Questões de Literatura e de Estética*, Bakhtin reforça essa noção:

A transmissão e o exame dos discursos de outrem, das palavras de outrem, é um dos sistemas mais divulgados e essenciais da fala humana. Em todos os domínios da vida e da criação ideológica, nossa fala contém em abundância palavras de outrem, transmitidas com todos os graus variáveis de precisão e imparcialidade. Quanto mais intensa, diferenciada e elevada for a vida social de uma coletividade falante, tanto mais a palavra do outro, o enunciado do outro, como objeto de uma comunicação interessada, de uma exegese, de uma discussão, de uma apreciação, de uma refutação, de um reforço, de um desenvolvimento posterior, etc., tem peso específico maior em todos os objetos do discurso. (BAKHTIN, 1990, p.138-139).

É pertinente esclarecermos que aqui não tomamos consciência – ou consciências – para ‘explicar’ um estado individual ou as vivências psíquicas de José J. Veiga, pois nosso objetivo é o estudo das repetições em sua obra e do efeito de sentido que estas provocam. À luz de Bakhtin (2004), o verbal no comportamento humano não lhe pertence; pertence ao seu ambiente social ou ao seu grupo e, por isso, não é possível creditá-lo a um sujeito singular, isoladamente tomado. Em *Estética da Criação Verbal*, elucida:

Eis por que a experiência discursiva individual de qualquer pessoa se forma e se desenvolve em uma interação constante e contínua com os enunciados individuais dos outros. Em certo sentido, essa experiência pode ser caracterizada como processo de *assimilação* – mais ou menos criador – das palavras *do outro* (e não das palavras da língua). Nosso discurso, isto é, todos os nossos enunciados (inclusive as obras criadas) é pleno de palavras dos outros, de um grau vário de alteridade ou de assimilabilidade, de um grau vário de aperceptibilidade e de relevância. Essas palavras dos outros trazem consigo a sua expressão, o seu tom valorativo que assimilamos, reelaboramos, e reacentuamos. (BAKHTIN, 2003, p. 294-295, grifos do autor).

As vozes sociais encontram-se e/ou desencontram-se, perpassam umas pelas outras e/ou interpenetram-se, unem-se e/ou se dispersam, em um processo interativo infinito e permanente, pelo qual formam novas possibilidades dialógicas, dentro de um sistema que engloba tanto o homem como ser, como indivíduo, ou como parte constitutiva, quanto o seu modo imprevisível de fazer cultural. Nas palavras de Bakhtin,

nunca chegaremos às raízes verdadeiras e essenciais de uma enunciação singular se a procurarmos apenas nos limites de um organismo individual singular, mesmo quando tal enunciação concernir aos aspectos pelo visto mais pessoais e íntimos da vida de um homem. (BAKHTIN, 2004, p. 86).

Nesta pesquisa, como dissemos, utilizamo-nos da noção de dialogismo com a finalidade de melhor compreendermos a intertextualidade e sua relação com as repetições nas obras de J. J. Veiga. No entanto, não podemos ignorar a dialogia entre as narrativas deste autor e o contexto socioeconômico e histórico do período em que foram escritas, o que também se configurou como repetição, no caso, temática. Além disso, sabemos que, para Bakhtin,

uma vivência individual conscientizada já é ideológica; por tal razão, do ponto de vista científico, ela não é, de maneira alguma, um dado primário e indecomponível; é já uma determinada elaboração ideológica do ser. O conteúdo mais vago da consciência e a obra mais perfeita da cultura são apenas elos extremos de uma única cadeia da criação ideológica. (BAKHTIN, 2004, p. 87).

Obviamente, nosso objeto são as ‘narrativas’ de José J. Veiga, mas, em algumas passagens deste estudo, metonimicamente tomamo-lo pela obra e, ao falar de “suas consciências”, estamos a falar das consciências do enunciador que repete a si mesmo, que passa a ser o outro de si. Bakhtin (2003) afirma que, quando se vê e se compreende o autor de uma obra, é possível ver e compreender outra consciência, a consciência do outro e seu mundo. A compreensão dessas consciências presentes nas narrativas de Veiga – em especial das obras a que nos propomos, nesta pesquisa, compreender – é a passagem para descortinar seu efeito de sentido, sobretudo se considerarmos as palavras de Bakhtin:

Em todas as formas estéticas, a força organizadora é a categoria axiológica de *outro*, é a relação com o outro enriquecida pelo excedente axiológico da visão para o acabamento transgrediente. O autor se torna próximo da personagem apenas onde não há pureza da autoconsciência axiológica, onde, sob o poder da consciência do outro, ele toma consciência de si no outro dotado de autoridade [...] e onde o excedente [...] é reduzido ao mínimo e não tem caráter essencial e intenso. Aqui o acontecimento artístico se realiza entre duas almas [...] e não entre espírito e alma. (BAKHTIN, 2003, p. 175).

Pelo reconhecimento da consciência do outro e do seu mundo é possível a compreensão do efeito de sentido. Segundo Bakhtin (2003, p. 348), o espelho é a desintegração da imagem do homem que incorpora o que obteve por intermédio “da consciência e do pensamento dos outros”. Nessa perspectiva, o homem passa a ser o reflexo do que os outros dizem que ele é, do modo de ver dos outros. E esse modo não se restringe à própria imagem do eu que o ‘outro’ vê. Trata-se também dos valores, das concepções de mundo, da cultura, da ideologia, das percepções do ‘outro’, refletidas no ‘eu’: o *ethos*. A imagem de mim mesmo para mim mesmo é a minha imagem para o outro, somada à imagem do outro em mim. Em *O freudismo*, Bakhtin esclarece:

Ao tomar consciência de mim mesmo, eu tento como que olhar para mim pelos olhos de outra pessoa, de outro representante do meu grupo social, da minha classe. Desse modo, a *autoconsciência* acaba sempre nos levando à *consciência de classe*, de que ela é reflexo e especificação em todos os seus momentos essenciais,

basilares. Ai estão as *raízes objetivas* até mesmo das reações verbalizadas mais pessoalmente íntimas. (BAKHTIN, 2004, p. 87, grifos do autor).

José J. Veiga utiliza-se do insólito e de imagens, situações, temas e personagens ‘semelhantes’, porém não idênticos. Não se trata, por exemplo, de casos como da mesma personagem que aparece em várias obras. Ou de diferentes histórias que se passam na mesma cidade. Ou da mesma máquina que surge em obras diversas. A descrição do alemão em “A usina atrás do morro” é semelhante à de Felipe, de *Sombras de Reis Barbudos*, mas o alemão não é o Felipe. Igualmente, a imagem das duas personagens que se hospedaram na pensão de Dona Elisa, naquele conto, é muito semelhante à que se construiu em torno dos fiscais, neste romance. Todavia, os primeiros não são os segundos, que reaparecem de uma história em outra. A criança reincidente em suas obras não é sempre a mesma criança. Além destes, tantos outros exemplos, os quais citaremos no próximo capítulo, também não são repetições do idêntico, mas do muito semelhante (ver exemplo no Quadro 1). Por isso, é possível dizermos que, em Veiga, muito mais que “A está presente em B” ou “A foi retomado e transformado em B”, o adequado é “A e B coexistem”. Contudo, não nos referimos à copresença mediante citação, referência ou alusão, e sim à existência simultânea de A e B e de A em B, ora mais, ora menos explicitamente ou, até, de modo implícito.

Quadro 1: Repetições: o muito semelhante, porém não idêntico

CP 2	HR
<p>“Pois não é que Estevão achou de vender a chácara para aqueles dois, num negócio feito em surdina? [...] Apertado um dia por meu pai, Estevão [...] disse: - Vendi porque não tive outro caminho, Maneco. Não tive outro caminho.” (p. 16).</p> <p>“Embora sem muita esperança, meu pai foi procurar o delegado para ver se conseguia dele uma providência contra a Companhia. [...] Meu pai sacudiu-o para ver se o acordava, ele agarrou meu pai pelo braço e disse desesperado, quase chorando: - Eu estou de pés e mãos amarrados, Maneco. De pés e mãos amarrados. Que vida! Quanta coisa!” (p. 24).</p>	<p>“Antigamente a gente vivia descansado sossegado, dormia e acordava e achava tudo no lugar certo, não era preciso pensar nada adiantado. Hoje a gente pensa até para dar bom-dia. O que foi que nós fizemos para acontecer isso? Manuel, estamos mal.” (p. 47).</p> <p>“Geminiano não tomou conhecimento deles, continuou chorando, se lastimando: - O que é que eu faço, meu pai, o que é que eu faço? Como é que eu vou sair desta prisão? Por que foi que eu não recuei enquanto era tempo? O que será de mim agora? Não agüento mais! Estou nas últimas! Vejo que vou acabar fazendo uma besteira.” (p. 29).</p>
<p>“Outro que também sumiu foi Geraldo Magela,</p>	<p>“Agora Geminiano estava trabalhando para os</p>

parece que agora estava trabalhando só para os estrangeiros.” (p. 18).	homens da tapera.” (p. 14).
“Geraldo sabia o que estava dizendo quando mandou Seu Marcos esperar, porque um belo dia chegaram os caminhões. Chegaram de madrugada, e eram tantos que nem pudemos contá-los. A nossa lavadeira, que morava no alto do cemitério, disse que desde as três da madrugada eles começaram a descer um atrás do outro de faróis acesos.” (p. 20).	“Os cargueiros vinham descendo a estrada, quase casados com o azul geral. [...] - E os cargueiros? [...] Eu até contei mais ou menos. Uns oito, ou dez. - Eu contei dez, me atrapalhei. Capaz de ser mais.” (p. 2-3).

Por meio do quadro acima, percebemos não apenas um conjunto de padrões linguísticos imperantes no texto, mas também um conjunto de traços reiterados que podem definir o estilo veiguiano. E, aqui, estilo conforme a concepção de José Luiz Fiorin (2008, p. 96-97): “um conjunto global de traços recorrentes do plano do conteúdo (formas discursivas) e do plano da expressão (formas textuais), que produzem um efeito de sentido de identidade. Configura um *ethos* discursivo, ou seja, uma imagem do enunciador.” Por isso, nossa ideia de que as repetições em Veiga configuram um efeito de sentido.

Há ainda, neste segundo capítulo, muitos pontos a esclarecer, a começar pela questão levantada por Bakhtin (2003), acerca da compreensão dos elementos repetíveis e não-repetíveis do todo. Para Bakhtin (2003), o instante do reconhecimento do repetível e o da descoberta do novo devem estar fundidos, de modo indissolúvel, no ato vivo da compreensão. Ele justifica:

porque a não-repetibilidade do todo está refletida também em cada elemento repetível, co-participante do todo (por assim dizer, é repetível-não-repetível). A diretriz exclusiva no reconhecimento, na busca apenas do conhecido (do que já existiu) não permite descobrir o novo (isto é, o principal, a totalidade não-repetível). [...] Todo o repetível e reconhecido se dissolve completamente e é assimilado pela consciência de um sujeito de compreensão: na consciência do outro ele é capaz de ver e compreender apenas sua própria consciência. (BAKHTIN, 2003, p. 378-379).

Esse repetível coparticipante de um todo não-repetível não pode ser analisado à parte da realidade externa que o encerra. E, no romance, tal contexto social, repleto de discursos e linguagens concretas de diversas espécies, o “plurilinguismo”, não pode ser reproduzido de forma meramente linguística (“dialetológica”). Para Bakhtin (1990, p. 162), o objetivo do

romancista é “o domínio literário das representações estéticas”. A respeito do plurilinguismo no romance, ele afirma:

Introduzido no romance, o plurilingüismo é submetido a uma elaboração literária. Todas as palavras e formas que povoam a linguagem são vozes sociais e históricas, que lhe dão determinadas significações concretas e que se organizam no romance em um sistema estilístico harmonioso, expressando a posição socioideológica diferenciada do autor no seio dos diferentes discursos da sua época. (BAKHTIN, 1990, p. 106).

Na concepção bakhtiniana (1990), o argumento do romance tem a função de representação dos sujeitos falantes e de seus universos ideológicos. É no romance que se reconhece a própria linguagem na linguagem do outro, a própria visão de mundo na visão de mundo do outro. Isso é dialógico. Conforme Samoyault,

A noção de alteridade é decisiva para estabelecer esse movimento dos textos, esse movimento da linguagem que carrega outras palavras, as palavras dos outros. É, segundo Bakhtin, o próprio movimento da vida e da consciência [...] A consciência é constantemente preenchida de elementos exteriores a ela, ingredientes trazidos por outrem e necessários à sua realização. (SAMOYAULT, 2008, p. 20).

O princípio dialógico assinala as ideias de Bakhtin sobre o homem e a vida, do mesmo modo que, para ele, a linguagem é dialógica. Logo, também são dialógicos o objeto e o método das ciências humanas. Inevitavelmente, aquilo que Bakhtin – o outro evocado no discurso – postulou, por meio de um processo de assimilação, em graus variados, sofreu a interação de diferentes vozes sociais, as quais se colidiram, se encontraram, se interpenetraram, se dispersaram e resultaram em pluralidade discursiva em torno daquilo que originalmente ele pensou.

Para melhor compreendermos a retextualização nas obras de Veiga em destaque neste estudo, recorreremos ao verbete “dialogismo” do *Dicionário de Análise do Discurso* (2008), no qual Charaudeau e Maingueneau afirmam que as necessidades da análise levaram os pesquisadores à definição de diversas formas de dialogismo, conforme os gêneros do discurso

ou o grau de relação entre os discursos ou as diferentes maneiras que a língua admite para representar o mesmo discurso, como alusão, evocação, citação etc. No referido dicionário, encontramos as definições de dialogismo interlocutivo, interdiscursivo, mostrado, constitutivo, interacional e intertextual.

A integração entre as repetições nas narrativas de J. J. Veiga não é claramente visível, se o coenunciador não examinar os fenômenos de copresença e derivação. Embora este não deixe de localizar o repetível, assinalado implicitamente, muitas vezes é ele, coenunciador, quem cria as próprias associações e, por isso, o caráter variável e subjetivo da retextualização.

Pelo dialogismo, abre-se diretamente o texto sobre o mundo. Mesmo assim, o emprego da noção de dialogismo no estudo que ora propomos não seria questionável, sobretudo se nos ampararmos em Samoyault, que diz:

Se se aceitar tratar fenômenos descritos por Bakhtin em termos de polifonia e diálogo, é possível limitar a intertextualidade à aproximação de fatos textuais precisos e localizáveis, fazer dela um conceito crítico operatório e estabelecer a sua tipologia. (SAMOYAULT, 2008, p. 42).

Porém, longe de reduzir a intertextualidade apenas a um fenômeno de escritura, compreendemo-la como uma prática do sistema e da multiplicidade de textos. Sua noção, nesta pesquisa, não é limitada à possibilidade de explicitarmos tipos e de localizarmos pontualmente o intertexto, embora também pretendamos fazê-lo. A definição da intertextualidade a que queremos chegar contempla os fenômenos de reativação de sentidos e de memória dos sujeitos. Encontramos, nas poéticas palavras de Roland Barthes, uma aproximação com essa ideia de movimento. Por isso, permitimo-nos citá-lo longamente:

Saboreio o reino das fórmulas, a inversão das origens, a desenvoltura que faz que o texto anterior provenha do texto ulterior. Compreendo que a obra de Proust é, ao menos para mim, a obra de referência, a *mathesis* geral, a *mandala* de toda a cosmogonia literária – como eram as cartas de Mme. De Sévigné para a avó do narrador, os romances de cavalaria para D. Quixote etc.; isso não quer de modo algum dizer que sou um ‘especialista’ de Proust: Proust é o que me ocorre, não é o que eu chamo; não é uma ‘autoridade’; é simplesmente uma lembrança circular. E é

bem isto o intertexto: a impossibilidade de viver fora do texto infinito – quer esse texto seja Proust, ou o jornal diário, ou a tela de televisão: o livro faz o sentido, o sentido faz a vida. (BARTHES, 2004a, p. 45, grifos do autor).

Com base na concepção bakhtiniana (2003; 1990; 1981), podemos dizer que é por meio da função intertextual que as vozes falam e polemizam, reproduzindo, a partir do texto – tecido polifônico que entrecruza fios dialógicos de vozes que discutem entre si –, o diálogo com outros textos.

Pode-se empregar ‘intertexto’ para designar um conjunto de textos em ‘relações intertextuais’, como fez Barthes, ampliando a noção de intertextualidade desenvolvida por Kristeva:

Todo texto é um intertexto; outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, sob formas mais ou menos reconhecíveis [...] O intertexto é um campo geral de fórmulas anônimas, cuja origem raramente é recuperável, de citações inconscientes ou automáticas, feitas sem aspas. (BARTHES apud CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008, p. 289).

Nesse caso, repetir não é apenas reproduzir, é organizar e, sobretudo, estruturar, dispor elementos de modo diferenciado ao daquele preexistente; é retextualizar. Conforme Leyla Perrone-Moisés (2005),

O inter-relacionamento de discursos de diferentes épocas ou de diferentes áreas lingüísticas não é novo, podemos mesmo dizer que ele caracteriza desde sempre a atividade poética. Em todos os tempos, o texto literário surgiu relacionado com outros textos anteriores ou contemporâneos, a literatura sempre nasceu da e na literatura. (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 62).

Então, pode-se inferir que retextualização é uma certa ascendência de um discurso sobre outro e seu conseqüente reconhecimento. Sob a perspectiva do discurso literário, uma obra não é resultado da “escritura” de um só enunciador, mas produto de seu relacionamento com outros discursos e estruturas lingüísticas.

A respeito desse efeito provocado pela aposição do “herói”, do indivíduo e seu conhecimento pessoal, do autor e suas “concepções literárias”, da experiência universal, enfim, das diversas vozes que coabitam o discurso literário, é pertinente evocarmos Roland Barthes, que, em “A Morte do Autor” (2004b), defende a tese de que a escrita é a destruição de toda a voz, de toda a origem: “A escrita é esse neutro, [...] esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve” (BARTHES, 2004b, p. 59).

Como dissemos, Julia Kristeva, relendo Bakhtin e seu dialogismo intertextual, introduziu, para o estudo da literatura, o termo “intertextualidade”, que, em suas palavras,

designa essa transformação de um ou vários sistemas de signos em outro; mas como este termo foi freqüentemente tomado na acepção banal de ‘crítica das fontes’ de um texto, nós preferimos o de transposição, que tem a vantagem de precisar que a passagem de um a outro sistema significante exige uma nova articulação do estético – da posicionalidade enunciativa e denotativa. (KRISTEVA, 1974, p. 59-60).

Segundo Kristeva (1974), ler converte-se em uma participação agressiva, direta, ativa, de apropriação. Então, escrever é a produção, a manufatura dessa leitura que se cumprirá. Uma obra remete a outras. Estas, por meio de somatória, permitem uma nova forma, uma reconceituação, uma reelaboração textual. Para ela, a linguagem poética

aparece como um diálogo de textos: toda seqüência se faz em relação a uma outra proveniente de um outro corpus, de maneira que toda seqüência está duplamente orientada: para o ato de reminiscência (evocação de uma outra escrita) e para o ato de intimação (a transformação dessa escritura). (KRISTEVA, 1978, p. 120-121).

Na concepção de Kristeva (1974), no campo da linguagem alinham-se, embora venham de diferentes direções, o sujeito da escritura, o destinatário e os textos externos (os outros textos em relação ao texto objeto da escritura). Os dois primeiros horizontalizam-se, no eixo da elaboração textual; os últimos verticalizam-se em direção ao *corpus* literário, onde se dá o encontro, o cruzamento das palavras, do texto com outros textos.

Márcio Renato Pinheiro da Silva (2003, p. 214-215) refuta essa noção, em seu artigo “Leitura, texto, intertextualidade, paródia”, no qual afirma: “se tanto o autor (eixo horizontal) quanto todo o eixo vertical são projetados a partir do trabalho do leitor, não há dois eixos: há, apenas, o leitor e a obra, de cuja interação surge o texto”. Para esse pesquisador, Kristeva abandona esses eixos em ensaios posteriores, justamente pela ineficácia dessa concepção. Ele aponta: “o conflito entre essa noção e os trabalhos posteriores da autora, que problematizam, em muito, aspectos como esses dois eixos” não são levados em consideração pelos estudiosos que a seguem (SILVA, 2003, p. 215).

Na presente pesquisa, não nos aprofundaremos nessas discussões, porque propomos a reconstrução do caminho dos estudos da intertextualidade apenas com o fito de buscar abordagens apropriadas para compreendermos o efeito de sentido provocado pelas repetições nas narrativas de José J. Veiga. Nesse aspecto, consideramos indispensável a contribuição das teorias de Kristeva.

Retomando Bakhtin, Kristeva (1978) atesta que, para serem dialógicas, as palavras têm de encontrar outra esfera de existência: precisam tornar-se discurso. Por isso, ela afirma que o dialogismo bakhtiniano caracteriza a escritura como subjetividade e como intertextualidade. Mediante esse dialogismo, a noção de “pessoa-sujeito da escritura” começa a se esfumar, para ceder lugar a uma outra, a da “ambivalência da escritura” (KRISTEVA, 1978, p. 88).

Para a produção de um texto como absorção e transformação de outros textos, tanto por meio de colagens pictóricas quanto de vários enunciados que se cruzam com os de outros textos, constrói-se uma multiplicidade de imagens que Kristeva (apud JENNY, 1979, p. 13) chamou de “mosaico de citações”.

Convém mencionarmos que, conferindo um caráter mais restrito à intertextualidade, Gérard Genette sistematiza, em *Palimpsestes: la littérature au second degré* (1982), cinco

tipos de relações “transtextuais” como *coprésence* entre dois ou mais textos ou como a presença de um texto dentro de outro, quais sejam:

- a) *intertextualidade*, conceito depurado dos estudos de Kristeva, trata-se da presença expressiva de um texto em outro texto;
- b) *paratextualidade*, relação explícita do texto com títulos, subtítulos, prefácio, epígrafes, notas marginais, ilustrações etc., pois diz respeito ao entorno do texto;
- c) *metatextualidade*, relação de comentário, sem citação direta da fonte, de um texto por outro;
- d) *hipertextualidade*, relação do texto com o estatuto a que pertence, inclusive com os tipos de discurso, os modos de enunciação, os gêneros literários etc., pois se trata de texto derivado de outro por uma transformação, não deixando de ser um arquitexto, um paratexto, uma alusão e um metatexto;
- e) *arquitextualidade*, relação implícita de paratextualidades, pois coloca o texto em relação com as diversas classes a que pertence.

Enfim, para Genette (2006), transtextualidade é aquilo que põe um texto em relação, expressa ou secreta, com outros textos. Além disso, generaliza: “toda situação redacional funciona como um hipertexto em relação à precedente, e como um hipotexto em relação à seguinte” (GENETTE, 2006, p. 40). Por conseguinte, as relações transtextuais indicam que o texto literário não se exaure. Ele se repete em alusões, paródias e citações, pluraliza seu espaço nos paratextos, acentua-se em interfaces, cria tipologias, imortaliza-se na crítica, até se lançar em outros textos.

Às vezes, essas relações intertextuais são facilmente perceptíveis pelos leitores em geral, a exemplo de certos tipos de referências diretas ou indiretas a provérbios, ditos populares, frases bíblicas ou obras e trechos canônicos (literais ou parafraseados). Em outros casos, é necessário um estudo mais categórico ou um conhecimento mais específico dos textos em relação. Trata-se de alusões sutis, que só são compartilhadas por um pequeno número de pessoas, a que chamaremos, mais adiante, de comunidades interpretativas/discursivas. Nesses casos, a intertextualidade pressupõe um universo sociocultural ampliado, pois implica o reconhecimento de remissões a textos singulares, além de exigir do coenunciador a capacidade de identificar a função daquela repetição.

Concordamos com Samoyault (2008, p. 70), para quem “a criação se exerce não na matéria, mas na maneira, ou no encontro de uma matéria e de uma maneira”. Por isso, defendemos que um texto em situação de intertextualidade é sempre um novo texto. Apesar de igual, é diverso. Mesmo que A repita B, A jamais será B. Quando um enunciador repete um enunciado, por exemplo, surge um novo enunciado, pois a cena de enunciação é outra.

Bakhtin assevera:

o discurso de outrem incluído no contexto sempre está submetido a notáveis transformações de significado. O contexto que avoluma a palavra de outrem origina um fundo dialógico cuja influência pode ser muito grande. Recorrendo a procedimentos de enquadramento apropriados, pode-se conseguir transformações notáveis de um enunciado alheio, citado de maneira exata. (BAKHTIN, 1990, p. 141).

Obviamente, para o reconhecimento das marcas, é preciso identificar o objeto socioculturalmente convencionado. Por isso, tal percepção dependerá da amplitude de conhecimento e da capacidade de o coenunciador – que faz inferências para chegar a determinadas conclusões – estabelecer as relações intertextuais. As possibilidades, que dependem do que se convencionou em torno de determinados traços semânticos, correlacionam-se, indicando tais traços como referentes de algum conteúdo implícito. Desse

modo, essas possibilidades de sentido funcionam como metáforas ou metonímias. Nesse ponto de confluência entre palavra e sentido, por meio de marcas explicáveis e convencionalmente reconhecíveis pelo coenunciador, é que o efeito desejado pelo enunciador se revela. Entretanto, na retextualização, o essencial não é a reconstituição meramente semântica, mas a ressignificação do sistema incorporado e seu conseqüente efeito de sentido, sobretudo porque não é pelo enunciador que o coenunciador chega ao desejável: é por meio de sua própria voz. Nesse momento, não falamos apenas da presença do outro no discurso, mas também da presença do próprio sujeito.

No entanto, Leyla Perrone-Moisés (2005) assenta que a linguagem é um “campo de trocas incontrolláveis e imprevisíveis”. Por isso, segundo essa crítica, no que diz respeito à livre apropriação, nem sempre o objetivo é a instituição de um sentido final. Em suas palavras,

a intercomunicação dos discursos não é algo novo. O que é novo, a partir do século XIX, é que esse inter-relacionamento apareça como algo sistemático, assumido implicitamente pelos escritores, e que o recurso a textos alheios se faça sem preocupação de fidelidade (imitação), ou de contestação simples (paródia ridicularizante), sem o estabelecimento de distâncias claras entre o original autêntico e a réplica, sem respeito a nenhuma hierarquia dependente da ‘verdade’ (religiosa, estética, gramatical). O que é novo é que essa assimilação se realize em termos de reelaboração ilimitada da forma e do sentido, em termos de apropriação livre, sem que se vise o estabelecimento de um sentido final (coincidente ou contraditório com o sentido do discurso incorporado). (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 63).

A alteração – quer na forma, quer no conteúdo ou em ambos – de provérbios, ditos populares ou clichês, com função lúdica ou político-ideológica, para dar-lhes valor de captação e, comumente, de subversão, é uma estratégia recorrente em textos publicitários, humorísticos, panfletários e em outras formas de linguagem, como na música popular, por exemplo. Esse discurso, com volta constante ao discurso do outro, permite a instauração da ironia, que é um recurso em que se evidencia a relação dialógica da presença do outro. A ironia permite que os valores novos coexistam com os anteriores. Disso resulta um discurso

que pretende, pela apreensão do real, esquadrihar a camada ideológica que oculta a realidade e a questiona, desfazendo verdades e raciocínios, dessacralizando valores instituídos e desvelando uma outra face do mundo. Essa noção de intertextualidade atrelada à voz do povo não se aplica somente aos casos de ditos populares, mas também às relações intertextuais em geral, inclusive entre textos literários. E aqui uma observação é importante: as narrativas de José J. Veiga são repletas de ditos, crendices e folclore, como atestam os exemplos seguintes:

Meu pai dizia: das frutas, a banana; das bananas, a ouro. (CP, p. 151).

O risco que corre a minhoca corre a enxada, diz o povo. (AMV, p. 48).

No escuro toda corda é cobra, toda padre é frade, como diz a ditado. (HR, p. 3).

O que vale não é o que um diz, é o que o resto vê. (HR, p. 12).

-Quem sabe, sabe; quem não sabe indague, dizia meu tio Lindolfo. (HR, p. 24).

- Perdi a promessa e perdi a festa. (CP 5, p. 56).

o veneno de uns é o banquete de outros (HR, p. 88).

Quem tem razão tem salvação. (HR, p. 52).

Quem tem queijo pra vender leva os queijos ao mercado. (HR, p. 53).

Então, ao mesmo tempo em que há uma repetição ‘entre’ suas obras, há uma “enunciação-eco” ligando essas repetições a outro intertexto: o social. Souza (1990, p. 20) comenta: “pela ficção de J. Veiga o leitor percebe que o alimento de sua poética é a língua comum do Brasil, transformada num sintagma narrativo particular, cuja substância de conteúdo é o nosso tempo histórico”.

Ainda de acordo com Souza (1990), a vivência pessoal de Veiga, do lirismo da infância à insatisfação com o poder tirano, caracteriza a seleção dos temas das obras deste autor. Sabe-se que a ‘verdade’ na ficção aparece disfarçada daquilo que não é. O artista, ao mesmo tempo em que interioriza o exterior, exterioriza o seu mundo interior. Souza explicita:

Por meio dessa técnica de um tom narrativo familiar, José J. Veiga chama seu interlocutor para um lugar social criticamente posicionado. O conceito de realidade

sofre o efeito estético dos limites oscilantes e o conceito de seriedade dos sistemas de poder social é abalado por uma visão carnalizada do mundo administrado. (SOUZA, 1990, p. 21).

Como já dissemos, nossa pesquisa ocupa-se da compreensão das repetições como enriquecimento da leitura e da busca dos efeitos de sentido decorrentes da relação coenunciador-discurso-enunciador, que traduzem essencialmente um jogo, um pacto de leitura e de ressignificação. Diante disso, percebemos que as repetições das narrativas de Veiga podem ser agrupadas em conjuntos distintos e, por isso, pensamos em caracterizá-las como *topoi* aplicados em e entre as obras de José J. Veiga, em especial as que aqui estudamos.

Colaborou nessa decisão a advertência de Samoyault (2008) de que o termo intertextualidade deve estar delimitado à sua extensão generalizante e essencialmente dialógica ou à sua formalização teórica, visando à atualização de práticas. Desse modo, deveríamos, seguindo a linha teórica dessa pesquisadora, escolher entre a teoria de Bakhtin, mesmo se a aplicação incidisse sobre análises poéticas, e a de Genette. Essa autora é incisiva: “é preferível conservar o termo dialogismo para designar a primeira concepção e reservar o de intertextualidade para a segunda” (SAMOYAULT, 2008, p. 29). Parece-nos que Tiphaine Samoyault é tão restritiva, em virtude de considerar instável a noção de intertextualidade, que, do seu ponto de vista, sofreu “uma espantosa inflação de definições” que a colocaram na encruzilhada entre práticas muito antigas e teorias modernas do texto. Para essa crítica literária de Vincennes, o sentido de intertextualidade tem duas direções: uma orienta-se para o rumo de instrumento estilístico (“linguístico mesmo”, em suas palavras) e a outra, de noção poética, limitando-se à retomada de enunciados literários. No entanto, essa mesma autora diz:

um enunciado está sempre envolvido numa rede de outros enunciados que contribuem para construí-lo. A voz e a palavra de outrem se inscrevem nas palavras que dizemos e o diálogo identifica-se com a expansão de todos esses enunciados. (SAMOYAULT, 2008, p. 21).

Portanto, se todas as palavras recebem as palavras do outro, e se esse outro pode ser, inclusive, o conjunto da literatura existente, o campo da intertextualidade ainda está aberto e sobre ele ainda há o que se discutir, redefinir e criar. A repetição, o dito e re-dito, o re-escrito são práticas e temas da literatura há séculos. E continuarão sendo ou assumindo novas formas, como é o caso do hipertexto aplicado à tecnologia digital. Apesar de Tiphaine Samoyault fazer de sua obra *A intertextualidade* (2008) uma das mais esclarecedoras sobre o assunto, desfazendo o reducionismo no qual ou a literatura se refere a si mesma ou se refere ao mundo, ela condiciona a aplicação do estudo da intertextualidade ao objetivo do pesquisador que a ela se dedica. E, nesse aspecto, é lacunar, pois, conforme dirige o leitor, faz-lhe crer que, para determinado tipo de relação intertextual, seria prudente aplicar somente determinado método. Nesse caso, como ficariam estudos como o que aqui propomos, em que há complexos, intrincados e variados tipos de repetição? A própria Samoyault (2008) comenta que a intertextualidade, por vezes, é considerada mais que um a técnica literária: é uma “caracterização da literatura”. E continua:

Esta concepção diferente da literatura não lhe atribui origem absoluta, ou ainda deixa de confundir origem e originalidade. Um escritor pode ser original apesar da constatação melancólica do “tudo está dito”; o próprio da originalidade artística reside talvez nisso, na assunção da memória e na ultrapassagem da melancolia. (SAMOYAULT, 2008, p. 78).

Diante disso, parece-nos apropriado afirmar que a retextualização nas narrativas de Veiga tem tipos diversificados, sobretudo se considerarmos que são localizáveis, porém em maior ou menor grau de implícito – permitem ouvir várias vozes sem que o intertexto seja localizado explicitamente ou referem-se a tipos, cenas, espaço, imagens que remetem claramente a textos anteriores; são internas e duplamente externas – em relação ao contexto social e a outras obras do mesmo autor; são jogos com a memória literária do coenunciador; e

movimentam um mecanismo particular de referência, posto que suas modificações enunciativas prevalecem sobre a simples caracterização.

Entretanto, no próximo capítulo, ao localizarmos pontualmente as repetições a que temos aludido, suspeitamos que não será possível separar, nas obras aqui propostas para estudo, as questões de literariedade que nelas constam das questões de configuração, desfiguração e transfiguração. Isso se deve, principalmente, porque nosso levantamento sistemático das repetições possibilitará que consideremos a percepção do retexto não apenas como a identificação de fontes, origens ou influências, mas também como um enriquecimento da leitura das narrativas de Veiga, como instrumento para definir os seus *topoi* e como meio de compreendermos o efeito de sentido provocado por essas repetições.

Outrossim, constatamos que seria desnecessária uma tipologia intertextual distinta para as repetições catalogadas durante a pesquisa. Validamos as contribuições de Jenny (1979), Perrone-Moisés (1979; 2005), Charaudeau e Maingueneau (2008), Samoyault (2008) e Silva (2003). No entanto, tal distinção, se empregada neste estudo, poderia aparentar incoerência de método ou causar falta de clareza. Lembramos que as repetições de que nos ocuparemos são *em* e *entre* as obras de José J. Veiga. Por isso, concluímos que o conjunto dessas repetições, na verdade, formaria os *topoi* veiguanos.

Por conseguinte, optamos por chamar as repetições nos textos de José J. Veiga, em especial os aqui referenciados, apenas de retextualização, independentemente de classificações. Todavia, não se pode falar em repetição sem se considerar o importante papel daquele que a percebe. Laurent Jenny pondera:

O que pode variar [...] é a sensibilidade dos leitores à repetição. Tal sensibilidade existe evidentemente em função da cultura e da memória de cada época, mas também das percepções formais dos seus escritores. (JENNY, 1979, p. 7).

Logo, o reconhecimento das repetições confere poder ao coenunciador. Este, ao se sentir cúmplice do enunciador, incluído entre aqueles que as percebem e excluído do grupo dos que as ignoram, coloca-se em situação de autoridade. Da criação dessa ilusão de poder autoral e da luta pelo poder de significação, considerando que a constituição de sentido é social e que a significação é construída no ato da leitura, na inter-relação coenunciador-discurso-enunciador, falaremos mais pormenorizadamente no próximo capítulo, cujo propósito, além de possibilitar a discussão acerca do efeito de sentido provocado pelas repetições nas narrativas de José J. Veiga, é o de constituir, por meio do levantamento das repetições mais recorrentes nas obras aqui estudadas, os *topoi* específicos a essas narrativas.

A identificação de uma relação intertextual desperta no leitor um estado ambivalente: ao mesmo tempo em que se sente só, penetrando em um universo desconhecido, sente-se em comunhão com esse cosmo, ao compreender sua totalidade. Nos textos de José J. Veiga, além da presença de intertextualidade linguística, por meio de frases e/ou expressões já aludidas, há uma série de remissões culturais, literárias, intratextuais difíceis de serem identificadas, posto que foram utilizadas pelo próprio autor, porém em outras obras suas. Reunir as repetições com as quais Veiga reconstrói o seu texto, faz mister pôr em confronto *Os cavalinhos de Platiplanto*, *A hora dos ruminantes*, *A estranha máquina extraviada*, *Sombras de reis barbudos*, *Os pecados da tribo* e *Aquele mundo de Vasabarros*. E a isso nos dedicaremos, no próximo capítulo.

### 3 AS REPETIÇÕES NAS NARRATIVAS DE JOSÉ J. VEIGA: *TOPOI* DE MUNDO ÀS AVESSAS, DE LUGAR AMENO E DE FRONTEIRA

*A intencionalidade conta muito. Cada um escreve o que pode, não o que quer.* (José J. Veiga)

A proposta do presente capítulo é identificar as repetições ‘em’ e ‘entre’ as obras *Os cavalinhos de Platiplanto*, *A hora dos ruminantes*, *A estranha máquina extraviada*, *Sombras de reis barbudos*, *Os pecados da tribo* e *Aquele mundo de Vasabarro*s, doravante representadas, respectivamente, pelas siglas CP (e seus contos CP 1, CP 2, CP 3 etc.), HR, EME (e seus contos EME 1, EME 2, EME 3 etc.), SRB, PT e AMV<sup>1</sup> e, a partir desse aspecto pontual, verificar seu efeito de sentido nas narrativas de José J. Veiga.

Para atender a essa moção, examinaremos as repetições recorrentes nas obras supracitadas, considerando-as como tópicos das narrativas de Veiga. Nossos blocos de comentários estarão separados pelos *topos* de mundo às avessas, *topos* de lugar ameno e *topos* de fronteira.

A princípio tomamos como base a teoria de Ernst Robert Curtius (1996), que expandiu o conceito aristotélico de *topoi*. Estes podem adquirir a função de ornamento ou de argumento e, em seu caráter escolar, receber a designação de *locus communis*, lugar comum, trivialidade, ideia, expressão já desgastada pelo uso, com o sentido de pensamento geral, excessivamente debatido e sem efeito prático. Para Curtius, essa concepção conduz à seguinte questão:

como interessar o homem moderno pela tópica, se a retórica lhe causa a impressão de um fantasma carrancudo e a própria ‘ciência da literatura’ conhece apenas de nome essa mesma tópica, pois deliberadamente evita o celeiro – e fundamentos! – da literatura européia? [...] No antigo sistema da retórica, é a tópica o celeiro de provisões. Contém os mais variados pensamentos: os que podem empregar-se em quaisquer discursos e escritos em geral. Todo escritor deve, por exemplo, tentar conciliar o leitor. (CURTIUS, 1996, p. 121).

---

<sup>1</sup> Apesar de adotarmos o sistema de referências autor-data (NBR 6023), nas citações que comprovam as repetições, por se tratarem todas do mesmo autor – José J. Veiga –, preferimos utilizar siglas que identificassem os títulos das obras (ver lista).

Esse teórico diz, ainda: “enquanto a tópica antiga é parte integrante de um sistema pedagógico e, portanto, sistemática e normativa, tentamos estabelecer os fundamentos de uma tópica histórica, a qual é suscetível de muitas aplicações” (CURTIUS, 1996, p. 125). Para tanto, segundo Segismundo Spina (1996), Curtius investigou a continuidade histórica de certas concepções que se tornaram clichês, lugares-comuns. Todavia, Spina atenta para as restrições feitas ao estudo de Curtius sobre a tópica, reduzindo-as a duas, a saber:

o material tópico é propriamente um arquivo morto, porque rola através dos tempos, sem recriação; o exame da reprodução tópica pode conduzir-nos à errônea suposição de que se trata de uma continuidade histórica do tópico, quando muitas vezes pode acontecer que se trata de casos de poligenesia literária. (SPINA, 1996, p. 19).

Portanto, se nossa proposta não é a de uma crítica das fontes, nem a de uma “rolagem” através dos tempos e, ainda, se é exatamente a recriação que nos interessa, teremos de estender nossos estudos para além daquilo que Curtius (1996) estabelece como *topoi*, na medida em que constituiremos a tópica de um mesmo autor, no conjunto de determinadas obras suas.

No capítulo anterior, ao discorrermos sobre dialogismo e intertextualidade, atestamos que existem pontos de semelhanças entre as obras literárias e que estas se repetem em um *continuum* dialógico. Por isso, a crítica interessa-se pelos *loci similes* e por gêneros que trabalham com motivos e temas, modelos e/ou esquemas já ocorridos e, no caso específico de nosso estudo, pela singularidade comum às narrativas insólitas, tanto sobrenaturais, fantásticas, surreais ou de maravilhoso. A originalidade da obra estará, então, na utilização dos *topoi*. O tratamento conferido a estes depende diretamente do engenho e da arte do escritor, cujos engenho e técnica unem-se para conferir uma retextualização ao tradicionalmente consagrado.

Diante disso, falamos aqui de *topoi* no sentido de conjunto de semelhanças, de características recorrentes nas narrativas de José J. Veiga. E essa recorrência contínua de paisagens, ambientes, tipos de personagens, aspectos de linguagem, características, sentimentos nas narrativas deste autor possibilitou-nos a concepção de uma ‘tópica veiguiana’, a partir da identificação de retextualização ‘em’ e ‘entre’ as suas obras, sobretudo porque uma repetição leva a outra e o seu conjunto provoca-lhes o efeito de sentido.

No capítulo anterior, atestamos o valor do coenunciador no processo de percepção da retextualização. Acreditamos que o sentido de um texto se constrói pela interação entre enunciador, discurso e coenunciador e que o efeito de sentido se dá no ato da leitura. Portanto, a linguagem é analisada a partir de uma dada situação, geradora de sentidos. Conforme Arrojo,

o significado não se encontra preservado no texto, nem na redoma supostamente protetora das intenções conscientes de seu autor, tampouco nasce dos caprichos individualistas de um leitor rebelde; o significado se encontra, sim, na trama das convenções que determinam, inclusive, o perfil, os desejos, as circunstâncias e os limites do próprio leitor. (ARROJO, 2003, p. 39).

Para se identificar a retextualização nas obras de Veiga, obviamente, não se pode ser leitor de uma única obra sua. Na leitura de uma obra para outra, as repetições tornam-se reconhecíveis e o aparentemente implícito se explicita, conferindo, aí, um dos prazeres de se ler as suas narrativas.

A literatura, segundo Todorov (2004), tem a linguagem como ponto de partida e ponto de chegada. Em suas palavras, “todo conhecimento da literatura seguirá uma via paralela à do conhecimento da linguagem” (TODOROV, 2004, p. 55). E, aqui, discutiremos linguagem em termos de discurso e, por sua vez, discurso literário como discurso constituinte. Este, para Maingueneau (2006, p. 60), “designa fundamentalmente os discursos que se propõem como discursos de origem, validados por uma cena de enunciação que autoriza a si mesma”. E

completa: “os discursos constituintes são discursos que conferem sentido aos atos da coletividade, sendo em verdade a garantia de múltiplos gêneros do discurso” (*idem*, p. 61).

Voltando a Todorov (2004, p. 58), assinalamos que “o sentido de uma palavra é o conjunto de suas relações possíveis com outras palavras” e, no discurso literário, pode-se isolar o sentido de um conjunto de outros sentidos. A isso se daria o nome de interpretações. Ainda segundo este autor, na palavra, a integração das unidades não ultrapassa o nível da frase, ao passo que, na literatura, as frases reintegram-se em enunciados e estes em dimensões maiores, até comporem a obra, em toda sua extensão. É correto inferir, então, que o discurso literário não mobiliza as mesmas estruturas da frase. A esse respeito, Maingueneau (2006, p. 40) afirma que “o discurso supõe uma organização transfrásica”.

Além disso, o discurso literário é uma forma de ação, é interativo, orientado, contextualizado, assumido por um sujeito, regido por normas e considerado no âmbito do interdiscurso (MAINGUENEAU, 2006, p. 40-42). Então, sabendo-se que só há discurso contextualizado e que todo discurso é assumido por um sujeito e, mais, que o discurso depende das convenções estabelecidas no tecido sociocultural e, ainda, que só assume um sentido no âmbito do interdiscurso, torna-se fundamental a relação enunciador–discurso–coenunciador e sua implicação na construção do discurso literário.

Então, aqui falamos de três sujeitos: o que cria, o que recria e o que recria a si mesmo. A retextualização em Veiga é vista como aquilo que o enunciador criou, aquilo que ele recriou, ao se repetir e, portanto, ressignificar, e aquilo que o coenunciador percebeu como repetição. Sem a interação entre esses três sujeitos, não ocorre retextualização.

### 3.1 *Topos* de mundo às avessas

Em *Os cavaleiros de Platiplano*, *A hora dos ruminantes*, *A estranha máquina extraviada*, *Sombras de reis barbudos*, *Os pecados da tribo* e *Aquele mundo de Vasabarro*,

sucedem-se situações e personagens que surgem, desaparecem e ressurgem como num desfile de Carnaval. O ritmo constante, porém frenético, dá a impressão da passagem 'tumultuada' de blocos, exatamente como preceitua a carnavalização. A ironia e o chiste, expressos no jogo de palavras e na jocosidade do texto, rejeitam a "ditadura da razão" e os valores típicos da classe média. Humor, insólito e contralógica são recursos utilizados para representar a libertação humana da existência utilitária.

Uma percepção carnalizada do mundo permite a existência de excentricidades e ambivalências, as quais aproximam elementos distintos que coexistem dialogicamente no texto, como o sagrado e o profano, o grande e o insignificante, o homem e o animal, o sábio e o tolo, o erudito e o popular, entre outros. Vejamos, por exemplo, o quadro seguinte, cujas passagens demonstram a semelhança entre a perversidade e a covardia com que o índio Aritakê é tratado pelos policiais no final do segundo conto de *A estranha máquina extraviada* e o modo como o lobo é morto no primeiro conto desta.

Quadro 2: Arikatê e o lobo

EME 2	EME 1
<p>“Tranqüilamente o homem levou a mão à cintura, puxou uma arma, atirou. No baque do tiro Aritakê perdeu o passo, focinhou de lado e caiu de ombro na beira da estrada [...] O homem e os soldados foram ver o efeito da bala, o homem ainda com a arma na mão - a queda podia ser truque de índio treteiro.</p> <p>Um soldado virou o cadáver com o pé. A bala tinha entrado nas costas e saído no peito.</p> <p>- Conheceu, tapuiu safado! - disse o soldado.</p> <p>O outro estava interessado era na arma.</p> <p>- É ximite, não é? Dá licença? - examinou e completou, entendido: - Logo vi. Bicho que não faz vergonha.</p> <p>Quer negociar?” (p. 27)</p>	<p>“consegui ver parte do corpo de um bicho parecendo cachorro amarrado no mourão, os homens em volta cutucando e espancando com varas e porrete. [...] Um homem ao lado do mascate informou de má vontade que o bicho era um lobo. Vendo que o bicho já estava muito machucado de pancadas e chuçadas e dos dentes dos cachorros, o mascate perguntou por que não o matavam logo com um tiro.</p> <p>- Pra ele morrer depressa? Que graça tinha?” (p. 7-8)</p>

Comparar as passagens acima e nelas identificar uma retextualização é juntar o plano de conteúdo com o de expressão, numa relação que aponta os efeitos estilísticos que nesta pesquisa atribuímos como singularidade de José J. Veiga.

A montagem textual das narrativas deste autor torna-se ainda mais interessante à medida que se impregna de imagens e situações insólitas. Portanto, podemos afirmar que as narrativas de Veiga são o resultado da combinação entre *nonsense*, jogo de contrastes, lógica do absurdo e da subversão, humor culto e, sobretudo, carnavalização, chiste e ironia. Essa combinação caracteriza seu *topos* de mundo às avessas. Vejamos alguns fragmentos:

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 almôndega macia, fritada em boa gordura, lhes foi servida em prato de louça, como se faz com hóspedes de categoria. Toda a cidade estava praticamente a serviço dos cachorros; tudo o mais parou, ficou adiado, relegado, esquecido. Qualquer cachorro pelado, sujo, sarmento, contanto que fosse estranho, encontrava quem o elogiasse por qualidades que ninguém via mas que todos confirmavam. Era uma grande vantagem ser cachorro estranho em Manarairema naqueles dias. (HR, p. 37).

Se não fosse a diligência dos meninos, que inventaram um jeito de andar por cima dos bois, as famílias teriam ficado sitiadas em casa, sem meios de comunicação com parentes e amigos. Descalços e munidos de uma vara tendo numa ponta uma plaquinha acolchoada, os meninos subiam numa janela, daí passavam para o lombo de um boi, e utilizando a vara como escora iam navegando por cima deles, transmitindo e recebendo recados e encomendas, apostando corridas uns com os outros. (HR, p. 85).

Procurei um canto protegido, onde pudesse deixar o prato sem perigo de que o pisassem, mas não tive melhor sorte: num canto havia um jabuti encolhido em sua casca, em outro um formigueiro em atividade, em outro uma arara roía um gomo de cana em cima de um tamborete, e o último canto era ocupado por um enorme forno de tijolos. Afastei com o prato a tábua que tampava o forno, enxotei uma galinha que fizera ninho lá dentro e escondi lá o prato de jabuticabas. (CP 5, p. 52).

Enfiando a mão no bolso esquerdo do paletó, tirou uma penca de bananas-ouro bem maduras, podia-se ver o chamuscado da casca e sentir o cheiro. O Dr. Góis quebrou duas gêmeas para ele e passou a penca a Juventino. (CP 12, p. 120).

As crianças logo fizeram amizade com eles, quase todo menino (e menina também) tinha um urubu para acompanhá-lo como um cachorrinho até na rua, espontaneamente ou puxado por uma corda presa com laço frouxo no pescoço apenas para indicar a direção. Só a gente mais antiga ainda pensava que urubu era ave maléfica, anunciadora de mortes e desastres, e evitava intimidade com eles; quando uma pessoa idosa via uma pena preta no chão, se benzia e dava volta para não passar por cima. Mas com o tempo todos se acostumaram a viver em intimidade com os urubus, e a cidade inteira sofreu por eles quando a Companhia começou a persegui-los. (SRB, p. 45-46).

Se os dias em Vasabarro eram cinzentos e pesados, pelo menos havia atividade para preencher as horas, cada um tinha a sua função e a desempenhava, nem que a função em muitos casos fosse apenas fazer gestos, executar movimentos, cumprir rituais, numa rotina que vinha de longe, desde os tempos de Costadura, o Comedor de Jaca, como se dizia lá quando se queria referir a costumes muito antigos, porque o

Costadura fora o consolidador daquilo, e o que havia antes pertencia à proto-história do lugar. (AMV, p. 40).

Cícero fornece a definição mais sincrética de ironia, a que atribui o nome *dissimulatio*, pois, para ele, esta se baseia em dois pontos fulcrais: dizer algo diferente do que se pensa e dizê-lo de maneira fingida. Nesse caso, a implicatura (e não o sentido) seria oposta ao que se diz, mas não atenderia ao tipo de ironia de que aqui falamos. Segundo Almeida,

tudo que pertence à esfera da razão crítica se expressa, no poema moderno, por meio da ironia. Esta, ao mesmo tempo em que efetua a cisão, lança o sujeito no desengano, por não poder abolir o espaço que se interpõe entre ele e o mundo exterior. Saber-se dividido é ter consciência da contradição de ser uno e outro ao mesmo tempo. Porque nega a identidade, a ironia nega também a analogia. Ambas são irreconciliáveis e atuam numa direção oposta: a analogia busca identificar os contrários; a ironia lhes acentua as diferenças e intensifica a divisão. A atuação da ironia, na linguagem, se expressa por meio da cisão entre palavra e objeto. (ALMEIDA, 1997, p. 53).

Pode-se dizer que a ironia é uma “atividade discursiva” que confere poder. Sua natureza social não pode ser subestimada. Para Hutcheon (2000, p. 37), “a ironia cria hierarquias: aqueles que a usam, depois aqueles que a ‘pegam’ e, no fundo, aqueles que não a ‘pegam’.”

“Pegar” a ironia desperta um estado ambivalente: ao mesmo tempo em que se sente só, no universo de um mundo estranho, sente-se em comunhão com esse mundo, na compreensão de sua totalidade. Daí o caráter extremamente prazeroso de um texto irônico. Esse deleite é causado pela capacidade de o coenunciador ‘interpretar’ as implicações possíveis no enunciado, a partir de seu conhecimento da cena enunciativa e de seu conhecimento de mundo, provocando nele a convicção de que a ‘interpretação’ feita a partir dos seus conhecimentos é a correta. Essa situação de autoridade, em que o interpretante se sente acima daquele que ignora o objeto interpretado ou do ingênuo, leva à fruição.

Para que haja chiste, é preciso haver algo de surpreendente. E à surpresa se acrescenta a genialidade, o talento que um indivíduo tem para forjar a relação surpreendente. De acordo

com Freud (1995), o chiste gera um prazer estético no ‘receptor’, quando este acredita ter percebido o que o outro quis dizer. Segundo ele, todos os conflitos psíquicos surgem, aparentemente, da oposição entre o princípio da realidade e o princípio do prazer. Lembrando que o recalque é o conceito básico da teoria do inconsciente, é interessante observar que, para Freud (1995), o recalque e a sublimação de processos inconscientes estão intimamente ligados à teoria das piadas e do cômico. Sua hipótese é a de que o chiste se forma quando um pensamento pré-consciente é abandonado, por um momento, à revisão do inconsciente e o resultado disso é imediatamente capturado pela percepção consciente. O chiste torna possível a satisfação de um instinto (libidinoso ou hostil) diante de um obstáculo colocado em seu caminho. Tal obstáculo é transposto e, assim, é possível retirar prazer de uma fonte que ele tinha tornado inacessível. Nessa concepção, o chiste é a mais social de todas as funções mentais que objetivam a produção do prazer.

Todavia, mesmo que se defina o chiste como um processo psíquico, breve e prazeroso, no presente estudo não se pode ignorar que o prazer da engenhosidade verbal contida nas narrativas de José J. Veiga emana do humor agressivo, do caráter surreal da narrativa, do alívio catártico provocado pela complexidade das situações inusitadas vividas por suas personagens, que ridicularizam o poder, a sociedade, as relações humanas. Abaixo, observemos alguns excertos:

A combinação de fingir desinteresse pelos homens enquanto eles não se chegassem parece que foi tomada precipitadamente, sem levar em conta a curiosidade do povo em geral.

Logo nos primeiros dias *certas pessoas independentes* passaram a fazer ponto na cerca do pasto na esperança de estabelecer contato, de apurar qualquer coisa. (HR, p. 13, grifo nosso).

Ninguém quis sair imediatamente, se seu Apolinário ia castigar o filho eles queriam pelo menos ouvir os gritos. (HR, p. 50).

E as coisas que comiam, credo! Até orelha de pau, broto de bambu, umbigo de bananeira, queijo bichado, quanto mais bichado melhor [...] E o mais triste era que certas pessoas de Manarairema estavam se esforçando por adotar aquelas comidas, obrigavam as mulheres a cozinhar broto de bambu, comiam fingindo estar gostando

e repetiam para convencer; mas as crianças, mesmo obrigadas, cuspiam fora e largavam o prato.

Pensando bem, só as crianças de Manarairema é que estavam refugando as novidades trazidas pelos homens da tapera. A gente grande era cheia de prudências, de conveniências, de esperanças de vantagens, ou então de simples medo. Pessoas como Apolinário eram raras, e ficavam sozinhas, até as famílias vinham dar aqueles conselhos moles, baseados no olha-lá, pense-bem [...] (HR, p. 82).

Os homens também se cansaram de bater e cutucar e foram saindo para enrolar cigarros, enxugar suor, comer pedaços de rapadura que guardavam no bolso enrolados em palha de milho. (EME 1, p. 9).

- Você me machucou - disse. - Parece um cavalo.

O rapaz achou isso muito engraçado e soltou uma gargalhada relinchante. (EME 1, p. 15).

Os dias passavam iguais e sem sentido mesmo para um índio [...] (EME 2, p. 25).

sendo o noivado já antigo, eles tenham esgotado os assuntos correspondentes a essa fase; se é isso, só o casamento os poderá salvar [...] a noiva o observa disfarçadamente, há nele certos hábitos que ela desaprova e que pretende corrigir - quando chegar a ocasião. (EME 7, p. 65).

Cada um em sua cama é possível até que os noivos sonhem, mas isso ainda não foi comprovado. (EME 7, p. 68).

Pe. Prudente começou a receber apelos para fazer qualquer coisa para enxotar o gado - orações, ladainhas, coisas assim. O bom padre coçava a cabeça, olhava o campo de chifres espalhado em frente, prometia pensar no assunto. Por fim ele fechou as janelas e foi olhar a sua coleção de selos.

Mas agora os pedidos vinham de dentro de casa, José Balduino e a cozinheira Maria Menina se alternando.

- Padre, benze os bichos. Só tem um tiquinho de água no pote - pedia a cozinheira.

- Vamos ver, vamos ver. Depois... - dizia o padre passando as folhas do álbum.

- Padre, enquanto essa boiada estiver aí pode morrer gente sem confissão - dizia José Balduino. (HR, p. 87).

Pessoas que o tinham visto em outras cidades paravam diante dos cartazes e faziam o elogio, aproveitando para se projetarem também. (SRB, p. 52).

Esse passatempo de olhar para longe estava viciando um número cada vez maior de pessoas. (SRB, p. 116).

A multidão foi se dispersando acabrunhada, muito provavelmente pensando na roupa que precisariam desencravar para a missa de sétimo dia. (CP 12, p. 122).

Parece que toda cidade precisa ter um louco na rua pra chamar o povo à razão (HR, p. 34).

As pessoas olhavam para cima e não se sentiam tão oprimidas aqueles rombos na névoa parecem que ajudavam a respirar melhor. (HR, p. 99).

- Todo mundo importante está tomando banho turco. E quem não é importante, toma também para parecer importante. Seu irmão deve estar nessa. (PT, p. 68).

O enunciador atinge o “riso impossível” a partir das possíveis impressões que causa naquele que faz rir. Ele utiliza o coenunciador e se reúne a ele para suscitar seu próprio riso. Além disso, obtém duas fontes de prazer: o da verbalização, no jogo das palavras com o arbitrário do significante ou no *nonsense*, e o de escapar da censura, ao dizer o que quer dizer, sob disfarce. Portanto, instaura-se um riso coletivo, oposto à seriedade e à repressão da cultura oficial e do poder real, conferindo uma dimensão cósmica às manifestações carnavalescas, que, por sua vez, se contrapõem a uma visão de mundo coerente e organizada. Contudo, esse riso não é apenas negativo e destrutivo – ou autodestrutivo, como a própria narrativa em tela – , mas cheio de verve e deboche, próprios da liberdade fecunda e regeneradora oculta na demolição, por meio do *nonsense*, de todos os valores burgueses; na restrição da vida à morte; e na sistematização epistemológica da existência. O sentido do riso carnavalesco se dá mediante a relativização da verdade e do poder dominantes, pois a mudança e a renovação do mundo são celebradas ao se ridicularizar tudo o que está em condição imutável, definitiva. Observemos alguns trechos do risível em Veiga:

- Pois é. Nós somos como micuins.
- Diana olhou depressa para ela mesma, depois para Doril.
- Como é que eu vejo eu, vejo você, vejo minha mãe?
- E você pensa que micuim não vê micuim? (EME 5, p. 49).

Alguns tentavam se agarrar numa quina de caixote, na orelha de um saco, levavam uma bordoadada com o metro, largavam e sopravam os dedos para passar a dor. [...] A multidão dissipou-se com a fumaça, e quando Amâncio abriu a janela para verificar o efeito, a não ser por uns chapéus espalhados no chão, parecia que não tinha estado ninguém no beco. (HR, p. 27).

Os três informantes levantaram-se a um só tempo e correram para o fundo da venda, atropelando-se na portinhola do balcão gritando o nome de Amâncio. Pouco depois voltaram os quatro quase correndo, Amâncio abotoando o cinto. (HR, p. 64).

Mas um fiscal, homem ligado à Companhia e representante dela cá fora, não podia ser motivo de risadas na rua, e a proibição não demorou. Agora quem visse um fiscal esparramado no chão e um urubu ao lado esperando o fiscal se levantar para continuarem a brincadeira, se não tivesse muito cuidado podia perder para sempre a vontade de rir. Um meio que encontramos para segurar o riso foi levar sempre uma pelota de pano ou algodão no bolso, quando víamos um fiscal perseguindo um urubu metíamos depressa a rolha na boca. (SRB, p. 47).

Uma vez que, apesar de a ironia fundamentar-se em um sentido figurado, o narrador “finge” que o literal é real, de que modo essa ‘irrealidade’ do real é percebida?

A ironia de que aqui se fala resulta de uma contradição percebida na duplicidade enunciativa do processo. Acredita-se que o coenunciador, diante dessa ambiguidade, ‘decodifique’ o texto, atuando como um dos produtores de sua significação. Aliás, com muita propriedade, diz Stanley Fish (1993, p. 159) que “a interpretação não é a arte de entender (*construing*), mas sim a arte de construir (*constructing*). Os intérpretes não decodificam poemas: eles o fazem.” Portanto, de acordo com Fish (1993), não se ‘descobre’ um objeto. Como já mencionado, este é ‘construído’, mediante estratégias interpretativas elaboradas não pela subjetividade e sim por meios sociais e convencionais. Por meio da ironia instituída na linguagem, instaura-se o humor crítico, responsável pela alteração da organização social vigente. Na concepção desse teórico,

a determinação (da relação e da significação) é resultado da ação de categorias de organização [...] que conferem, logo de início, forma e valor ao que vemos e ouvimos. [...] Estar em uma situação significa ‘ver’ com os olhos dos interesses, objetivos, valores, normas, práticas estabelecidas desta situação, e significa, portanto, conferir significação *ao ver* e não depois de ver. [...] então os significados que este vier a conferir aos textos não serão específicos a ele, mas terão sua origem na comunidade (ou comunidades) interpretativa(s) da qual ele é função. (FISH, 1993, p. 163-164).

Essa concepção, unida à ideia de Deleuze (2003, p. 143) de que “a ironia é a coextensividade do ser com o indivíduo, ou do Eu com a representação...”, justifica o modo como o leitor reconhece a ironia, o chiste, a carnavalização nas narrativas de J. J. Veiga. Muitas vezes, ele, o leitor, fica suspenso no questionamento: a rotina foi modificada pelo jocoso ou as páginas deste texto descrevem um antro de loucos, que vivem permanentemente no ‘carnaval’? Ilustram, os exemplos:

Escorreguei pela pedra abaixo e corri para a cerca, chamando as outras pessoas; mas como não podíamos atravessar a cerca - as guaspas eram muito pontudas e unidas - o

jeito foi deitar no chão entre os pés de mandacaru, deitamos uns por cima dos outros para aproveitar o espaço. (CP 4 ,p. 49).

De vez em quando uma mulher se levantava depressa e ia correndo à cozinha atender ao choro de uma criança pequena guardada dentro do forno, único lugar da casa que podia oferecer alguma segurança. (HR, p. 85).

Estão suspensas as evaporações públicas: quem tiver parentes para evaporar deve entregá-lo a uma agência de evaporação e se contentar com o recibo carimbado. [...] Tudo isso compõe essa nuvem pesada que vem baixando sobre nós. Nós até estaríamos relativamente felizes se não fosse essa nuvem. (PT, p. 71-72).

De repente a Companhia resolveu apertar a rosca contra os urubus. Eles não seriam mais tolerados nas ruas, e quem quisesse ter urubus em casa ficava obrigado a registrá-los na Companhia e identificá-los com uma chapinha de metal padronizada adquirida no ato do registro. A partir de certo dia o urubu encontrado sem a chapinha seria sacrificado e cremado e as despesas rateadas entre os moradores da rua. (SRB, p. 47-48).

o povo se divertia o dia inteiro olhando para o céu agora coalhado de gente voando [...] um dia bem cedo fomos surpreendidos ainda na cama por aqueles carros novinhos circulando lá fora com alto-falantes berrando a proibição de olhar para cima sob qualquer pretexto. [...] O jeito era obedecer, e andar de cabeça baixa para evitar mal-entendidos.

Mas andar sempre de cabeça baixa, com a preocupação de não olhar para cima, acaba dando dor no pescoço, e sem querer a pessoa esquece e ergue a cabeça para descansar os músculos — isso estava acontecendo todo dia com graves conseqüências para os que se distraíam. Contra esse perigo alguém inventou esse aparelho [...] usávamos em volta do pescoço quando saíamos à rua e [...] o espeto servia para cutucar a nuca quando a pessoa se distraía e erguia um pouco a cabeça (SRB, p. 132-133).

Nas obras em questão, frequentemente as personagens buscam explicações racionais para o inexplicável. Talvez isso se deva ao fato de as narrativas de Veiga, como dissemos, apresentarem situações que fogem ao costumeiro.

Não nos resta dúvida de que esse recurso, na narrativa veiguiana, estabeleça um jogo entre personagem e coenunciador. Este compreende o mundo das personagens como um universo de pessoas vivas e passa a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural para os acontecimentos. Em seguida, essa incerteza é igualmente sentida por uma personagem. Desse modo, coenunciador e personagem compartilham sentimentos. Em *As estruturas da narrativa*, Todorov (2003) discute esse tipo de fenômeno e o descreve como se o papel do coenunciador fosse confiado a uma personagem. Com isso, a hesitação passaria a ser, simultaneamente, representação e um dos temas da obra, como em *Sombras de reis*

*barbudos*, quando as personagens se questionam se realmente devem contar que viram pessoas voando, ou no conto “Os cavalinhos de Platiplanto”, em que a personagem resolve não compartilhar sua experiência. Seguem as respectivas passagens:

- E agora? Acha que devemos comunicar ou calar o bico?
- Sei lá. Precisamos pensar muito.
- Ficar calado pode ser mais perigoso. Vamos que descubram que nós vimos. Olha nós encalacrados. Nossa obrigação é comunicar tudo.
- Mas um caso desses. Podem pensar que estamos sofrendo da bola.
- Que situação, hein?
- E se puséssemos na parte apenas que vimos uns vultos esquisitos no céu, sem dizer que é gente? Acha que fica mais fácil acreditarem?
- É. Vamos fazer assim. Livra a nossa responsabilidade e não nos compromete. Você escreve então? (SRB, p. 129)

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 em pensamento. (CP 3, p. 35).

Se não só o coenunciador de Veiga se confunde, mas suas personagens também duvidam do que vêem, muitas vezes, ao se questionarem sobre o real e o ilusório, incertas da interpretação que dão aos fatos, estas se perguntam se o que acreditam ver corresponde à percepção exata do fenômeno. Observemos, por exemplo, os trechos abaixo:

- E os cargueiros?
- É. Não passaram. - Teriam voltado?
- Voltado pra onde? Não ata.
- Só se não eram cargueiros. . .
- Tentativa ingênua de descartar o problema. Então todos ali não tinham visto - ou pelo menos entrevisto - os animais trocando pernas ao peso da carga, os cavaleiros atrás estalando chicotes?
- Como é que não eram? Eu até contei mais ou menos. Uns oito, ou dez.
- Eu contei dez, me atrapalhei. Capaz de ser mais.
- Dez cargueiros sumindo na estrada certa, sem desvio? **Era preciso uma explicação**, o assunto não podia ficar no ar.
- Sabem o que é que eu penso? Era vontade demais de ver cargueiro com toucinho. Quando a gente quer muito ver uma coisa, acaba vendo em pensamento.
- E nós todos não vimos? E não contamos? Eu nem estava pensando em toucinho.
- Também pode ser animais soltos pastando por aí. Saíram do mato, entraram no mato. A explicação era fraca mas passou. Para refutá-la era preciso arranjar outra; os cargueiros não podiam ficar suspensos no ar, enrolados em nuvens.
- É. Pode ser que seja isso. Eu não estou enxergando bem assim de longe, e muito menos no escuro.
- Agora que vocês estão falando, eu disse que tinha visto porque não quis contrariar. O que eu vi mesmo foi uns vultos embolados [...] (HR, p. 2-3, grifo nosso).

Ali fora, na claridade do sol da tarde, veio-me a dúvida. Teria eu visto mesmo tamanho 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 não é vício?

Subi novamente à torre em procura de algum elemento que confirmasse ou desmentisse a visão, a dúvida estava me fazendo mal. (SRB, p. 118).

Sáimos do teatro maravilhados e assustados, procurando explicações e não encontrando. No meu caso quanto mais eu pensava menos entendia, e mais assustado ficava. Não seria perigoso mexer com aquelas coisas, mostrar que o mundo que conhecemos desde pequenos não passa de ilusão, ou não é o único? Sendo assim, qual é o mundo real? Será um mundo em que pedras e sapos voam, areia molha, fogo pode ser cortado e guardado no bolso? E será que para um mundo assim este nosso é que é absurdo? Então o que não é absurdo? (SRB, p. 60).

Entretanto, há situações nas narrativas de José J. Veiga em que o coenunciador jamais se interrogaria acerca de sua natureza, pois sabe que não deve aceitá-las *ipsis litteris*, como no caso de suas fábulas, por exemplo, nas quais os fatos são tomados em seu sentido alegórico.

Mas como as narrativas de José J. Veiga são multifacetadas e permitem que o coenunciador ora hesite, ora as interprete como uma representação figurativa, ora como um recurso poético, aqui nos atemos – ao falar das explicações racionais repetidamente figurarem em suas obras – a esse esclarecimento, constantemente prestado ao coenunciador, que, além de conferir verossimilhança à obra, o remete a um *déjà vu*: há outro narrador ou outra personagem de outro conto ou de outro romance de Veiga que também se preocupa em “explicar”. Selecionamos alguns fragmentos, a título de exemplo:

- E nós vamos para onde?

- Viver como gente - explicou o rapaz.

- E a gente é gente? - perguntou o perneta.

Benjó ficou atento à resposta. O povo do quilombo era gente?

Um dos rapazes tossiu para limpar a voz, e falou:

- Aqui em Vasabarroos ninguém é gente. Ou vocês pensam que o Simpatia é gente? (AMV, p. 73).

E como poderiam viver na pensão se não conhecessem um pouco da língua? (CP 2, p. 12)

A casa era grande e alta, de tijolos vermelhos, talvez a mais alta do lugar. Ficava atrás de uma cerca de taquara coberta de melões-de-são-caetano. Mas sendo tão grande, tão alta e de cor tão viva, e a cerca não tendo mais que a altura de um homem médio, nunca pude compreender por que não era vista da rua. (CP 5, p. 51).

Essa me bastou. Então o homem esperava anos pela oportunidade de visitar a casa, eu lhe dava essa oportunidade e ele se desinteressava? Desisti de entendê-lo e fui dar uma volta pela casa. (CP 5, p. 56).

Como podia haver capim sempre verde sem chuva, ele não explicou nem me lembrei de perguntar. (CP 9 , p. 91).

Não vendo vantagem em ficar plantado diante de um tapume de panos (parece que os homens nunca recolhiam aquelas roupas) o povo conformou-se em continuar olhando o acampamento de longe. (HR, p. 13).

Fechadas em casa, abanando-se contra a fumaça, enervadas cornos latidos, as pessoas tapavam os ouvidos, pensavam e não conseguiam compreender aquela inversão da ordem, a cidade entregue a cachorros e a gente encolhida no escuro, sem saber o que aconteceria a seguir. (HR, p. 35).

\_ Por que estrume de cavalo? Promessa? Sacrifício?  
 \_ Isso é o que eu tinha vontade de saber. Fique atento. Se apurar alguma coisa, me diz [...] Fiquei intrigado. Por que um bando de estranhos ia se esconder na várzea para comer estrume de cavalo? (PT, p. 24).

Portanto, nem sempre há uma explicação constituída e sim uma explicação a que se pretende chegar. E esta, por sua vez, nem sempre diz respeito ao que não se pode tradicionalmente compreender. Em alguns contos, como “Os noivos”, por exemplo, Veiga relativiza o estranho: o insólito é exatamente o rotineiro. Como em “O Alienista”, em que Machado de Assis manipula o leitor e este começa a se questionar sobre o que é loucura ou lucidez, Veiga nos põe a pensar: o que é mais estranho, homens que voam, didangos, máquinas sem utilidade, galos gigantes ou duas pessoas estarem juntas sem propósito algum, apenas porque é tradição cultural? E o outro, o invasor, ‘o que vem de fora’ passa a ser toda a sociedade, que manipula o comportamento humano e cujas convenções José J. Veiga critica de modo sarcástico. Vejamos:

Para ter um lugar onde receber a noiva *sem causar escândalo*, ele mandou fazer uma salinha numa extremidade da loja, sacrificando um pedaço do balcão. [...] a mesinha serve para ela descansar a costura, para ele apoiar os braços e serve também de barreira entre eles, *para evitar comentários*. (EME 7, p. 63-64, grifos nossos).

Imaginando que o silêncio pode ter significado mais forte do que qualquer conversa, os mais afoitos põem o escrúpulo de lado e chegam-se de supetão na frente da porta - e dão com os noivos separados pela mesa, ele encolhido em seu silêncio, ela distraída com a costura. Desapontados, os curiosos se vingam na primeira oportunidade. (EME 7, p. 65).

[...] por isso não convém que eles se demorem sozinhos, é preciso cuidado com as más línguas. (EME 7, p. 67).

Se, por um lado, diante do insólito, a personagem ou o enunciador dá explicações racionais a si mesmo (ou ao coenunciador), por outro, em situações triviais, a busca por respostas é um conflito comum entre as personagens das narrativas de J. J. Veiga. É o caso do menino Tubi, de “Na estrada do amanhece” (EMA, p. 114-115): “mas se a pessoa não conversa sozinha, pensando, como é que vai descobrir as explicações?”

Nas narrativas de Veiga, percebemos com frequência que as personagens, em seus monólogos e divagações, desenvolvem o tema como se falassem “na idade dos porquês” (mesmo quando não são crianças). Mais uma vez, o universo infantil encobre o que de fato a narrativa quer revelar. Além da superfície, a maiêutica das personagens levanta questões complexas. Como as de Doril, menino de “Diálogo da Relativa Grandeza”:

E os bichinhos que existem mas a gente não vê, de tão pequenos? Se tem bichos que a gente não vê, não pode ter bichos que esses que a gente não vê não vêem? Onde é que o tamanho dos bichos começa, e onde acaba? Qual é o maior, e qual o menor? Bonito se nós também somos invisíveis para outros bichos muito grandes, tão grandes que os nossos olhos não abarcam? E se a Terra é um bicho grandegrandegrandegrande e nós somos pulgas dele? Mas não pode! Como é que vamos ser invisíveis, se qualquer pessoa tem mais de um metro de tamanho? (EME 5, p. 48).

Essas angústias em que se envolvem as personagens veiguianas são instrumento de outro recurso do autor: narrador e personagem se fundem. O trecho acima, por exemplo, resulta dos questionamentos iniciados pelo narrador. As reflexões de Doril surgem a partir das aflições do narrador:

Então ele era Deus? Será que as nossas tempestades também são brincadeira? Será que quem manda elas olha para nós como Doril estava olhando para o louva-a-deus? Será que somos pequenos para ele como um gafanhoto é pequeno para nós, ou menores ainda? De que tamanho, comparando - do de formiga? De piolho de galinha? Qual será o nosso tamanho mesmo, verdadeiro? Doril pensou, comparando as coisas em volta. [...] (EME 5, p. 47).

Às vezes, esses questionamentos assumem um tom de medo, de incerteza, de insegurança, como neste fragmento de “A usina atrás do morro”: “Para onde nos estariam

levando? Qual seria o nosso fim? Morreríamos todos queimados, como tantos parentes e conhecidos?” (CP 2, p. 25). As explicações ou a busca por elas, em José J. Veiga, chegam a ser metatextuais, como em “A invernada do sossego” (CP 9, p. 85), quando a personagem-narrador fala sobre seu pai: “sempre tinha uma explicação otimista para tudo o que saía fora do costume”. E não seria isso que o leitor de Veiga tenta fazer, muitas vezes induzido pelas próprias personagens?

Atentemos às seguintes palavras de Rousseau, em “Os devaneios de um caminhante solitário”:

Tudo o que me é exterior doravante me será estranho. Já não tenho, neste mundo, nem parente, nem semelhantes, nem irmãos. Estou na terra como num planeta estrangeiro no qual eu caísse deste onde habito. Se reconheço ao meu redor alguma coisa, são apenas objetos aflitivos e desesperadores para o meu coração, e não posso lançar um olhar para tudo que me toca e cerca, sem aí encontrar sempre algum motivo de menosprezo que me indigna, ou de dor que me aflige. (ROUSSEAU, [s.d.], p. 96).

Tais palavras plausivelmente poderiam ser ditas por uma personagem de José J. Veiga. Nos romances e contos deste autor, em especial os aqui comentados, é recorrente a interferência do outro, do estrangeiro, do forasteiro, do invasor, do intruso, enfim, ‘do que vem de fora’, ou, nas linhas de suas narrativas, “os do outro lado”. Esse ‘que interfere’ no espaço das personagens, quebrando-lhes a rotina – de modo perturbador e intensamente opressivo –, *está* naquele contexto, mas não *é* daquele universo. Por outro lado, o habitante local *é* daquele mundo, mas não *está* nele, pois não integra o universo do estrangeiro, não consegue se inserir – e o outro, o estranho, nem quer fazer parte daquele contexto; quer transformá-lo, para que lhe fique familiar.

Essa repetição, em suas obras, além de ser uma das mais frequentes, é uma das mais intrigantes. E intriga porque de um recurso comum Veiga extrai o singular. A introdução de um novo elemento na narrativa para desestabilizar a situação inicial é uma estratégia primária. Todavia, em Veiga, a chegada do outro, do estranho, é mais; é também a chegada do

estranhamento, do inexplicável, do extraordinário: “Lembro-me quando eles chegaram.” (CP 2, p. 11), prenuncia o narrador de “A usina atrás do morro”. Isso nos parece metatextual: uma fabulação de estranhamento, em que o estranho é responsável pelo conflito da narrativa.

Esse outro (objeto, pessoa, animal, grupo, companhia, muros...) é invasivo e altera a rotina do espaço, do cenário e das personagens. Esse jogo entre não-pertencimento e pertencimento provoca, também, o jogo de poder, como é possível verificarmos na passagem seguinte:

Então só porque uma pessoa tem dinheiro, ou arrota que tem, sai esfregando notas no nariz dos outros e tomando posse do que tem dono? Nessa marcha, amanhã um de nós está sossegado em sua casa, descansando na rede, entra um estranho porta adentro e sem dar bom-dia vai dizendo sua casa me agradou, vou ficar com ela, está aqui o dinheiro, trate de ir retirando os seus badulaques, ou então deixe aí que eu pago também e mando jogar fora. (HR, p. 10).

Para Bakhtin (1992), o eu só existe em diálogo com os outros, sem os quais não se poderá definir. A autocompreensão só é possível por meio da alteridade, isto é, pela aceitação e percepção dos valores do outro. Isso possibilita a compreensão do mundo a partir de um olhar diferenciado, originário tanto do diferente quanto do próprio eu, sensibilizado pela experiência do contato. Vejamos o trecho a seguir, extraído do conto “Entre irmãos”:

A princípio quero tratá-lo como intruso, mostrar-lhe a minha hostilidade, não abertamente para não chocá-lo, mas de maneira a não lhe deixar dúvida, como se lhe perguntasse com todas as letras: que direito tem você de estar aqui na intimidade de minha família, entrando nos nossos segredos mais íntimos, dormindo na cama onde eu dormi, lendo meus velhos livros, talvez sorrindo das minhas anotações à margem, tratando meu pai com intimidade, talvez discutindo a minha conduta, talvez até criticando-a? Mas depois vou notando que ele não é totalmente estranho, as orelhas muito afastadas da cabeça não são diferentes das minhas, o seu sorriso tem um traço de sarcasmo que conheço muito bem de olhar-me ao espelho, o seu jeito de sentar-se de lado e cruzar as pernas tem impressionante semelhança com o do meu pai. De repente fere-me a idéia de que o intruso talvez seja eu, que ele tenha mais direito de hostilizar-me do que eu a ele, que vive nesta casa há dezessete anos, sem a ter pedido ele a aceitou e fez dela o seu lar, estabeleceu intimidade com o espaço e com os objetos, amansou o ambiente a seu modo, criou as suas preferências e as suas antipatias, e agora eu caio aí de repente, desarticulando tudo com minhas vibrações de onda diferente. O intruso sou eu, não ele. (CP 11, p. 137).

Nas narrativas de Veiga, à medida que o outro assume o espaço do eu, este busca sobreviver em um contexto surreal, pois ‘o que vem de fora’ e o que ‘está dentro’ não conseguem se entender. A falta de equilíbrio entre *ego* e *alter* quase sempre provoca o aniquilamento do ‘eu’. Seguem como exemplo, os fragmentos abaixo:

[...] e discutindo numa língua que ninguém entendia. (CP 2, p. 12).

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. Às vezes eu mesmo procurava explicar a conduta deles como esquisitice de estrangeiros [...] (CP 2, p. 13).

Os comerciantes ficaram de lojas abertas até mais tarde, mais por uma questão de cortesia com os estranhos, caso eles precisassem de alguma coisa e também pelo bom nome de Manarairema. (HR, p. 5).

O meu receio é que, quando menos esperarmos, desembarque aqui um moço de fora, desses despachados, que entendem de tudo, olhe a máquina por fora, por dentro, pense um pouco e comece a explicar a finalidade dela, e *para mostrar que é habilidoso (eles são sempre muito habilidosos)* peça na garagem um jogo de ferramentas, e sem ligar a nossos protestos se meta por baixo da máquina e desande a apertar, martelar, engatar, e a máquina comece a trabalhar. (EME 12, p. 94, grifo nosso).

Muita gente se amontoou na porta, mas ninguém teve coragem de se aproximar dos estranhos porque um deles, percebendo essa intenção dos curiosos, de vez em quando enchia a boca de cerveja e esguichava na direção da porta. Atribuímos essa esquivas ao cansaço e à fome deles, e deixamos as tentativas de aproximação para o dia seguinte. (AME 12, p. 91).

Os comerciantes ficaram de lojas abertas até mais tarde, mais por uma questão de cortesia com os estranhos, caso eles precisassem de alguma coisa e também pelo bom nome de Manarairema. (HR, p. 5).

Em alguns excertos das narrativas em questão, as personagens se mostram cautelosas e não tão ingênuas diante do intruso. Confiramos:

Apolinário olhou para eles doido de vontade de rir mas se aguentou. Não queria dar muita confiança àqueles bobocas. Rir a gente ri só com amigos. Com estranhos ninguém erra por excesso de cerimônia. (HR, p. 70).

A imprudência daqueles dois de se meterem no meio de estranhos, com tantos lugares outros para irem. (HR, p. 81).

Então começou aquela romaria de gente de fora, uns homens muito prosas no vestir e no falar. Eles se hospedavam no Hotel Síria e Líbano por conta de tio Baltazar, tratavam a gente como se fôssemos índios ou matutos (meu pai vivia encrespando com eles por causa disso) e reclamavam dos quartos, da comida, da poeira, como se fossem reis acostumados com o bom e o melhor. (SRB, p. 10).

Enquanto Dr. Marcondes conversava o assunto da Companhia com tio Baltazar, o filho me levava para passear no carro. Em simpatia o filho era igual ao pai, e mesmo escaldado de tanta decepção com gente de fora eu gostei logo desse rapaz. (SRB , p. 10).

Meu pai aproveitava essas rápidas visitas para recomendar esperteza e lembrar que quanto mais simpáticos são esses homens de fora, mais perigosos. (SRB, p. 11).

Às vezes, as personagens parecem se acostumar à quebra de rotina e de paisagem, o que podemos considerar também um tipo de fuga. Observemos:

Com essa fria certeza, e com a pouca disposição que os homens mostravam de se chegar, o povo voltou a suas atividades fazendo de conta que não havia gente estranha ali a dois passos de suas casas. A 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 noite rural. (HR, p. 6-7).

mas o povo não prestava maior atenção, aquilo já fazia parte do cenário natural da noite, não chegava a perturbar o sossego.

[...]

Manarairêma 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. (HR, p. 13-14).

As próprias inquietações e incertezas das personagens veiguianas provocam essa crise em seu universo. Além disso, o estranho, o outro, desagrega a estrutura familiar. Nas narrativas de José J. Veiga, em geral as personagens mudam seu comportamento, cedem ao poder do estrangeiro, passam a viver em função daquela mudança e se tornam resignadas, porque já estavam infelizes. Ouçamos a voz do narrador de “A espingarda do rei da Síria” (CP 12, p. 120): “a felicidade tem mais essa vantagem de deixar a pessoa ser ela mesma, não mudar diante de estranhos”.

A “Companhia” é uma repetição em J. J. Veiga que funciona como uma das formas de representação daquele que vem de lá, do outro lado, do estrangeiro. É o instrumento de entrada do estranho no universo das personagens. Notemos:

Quem podia imaginar naquele tempo de alegria e festa que um sonho tão bonito ia degenerar nessa calamitosa Companhia Melhoramentos de Taitara? (SRB, p. 2)

se ele não tivesse fundado a Companhia, será que teríamos passado por tudo o que passamos? (SRB, p. 3)

Fique sabendo, Vi, que nem tudo são flores lá na Companhia. Seu irmão Baltazar não manda sozinho. Não se assuste se as coisas mudarem. (SRB, p. 19).

Deduzimos que se a novidade era ruim para a Companhia, tinha que ser boa para nós. (SRB, p. 132).

Geraldo subiu numa das mesas e comunicou que fora nomeado gerente da Companhia, e que estava ali para contratar funcionários. [...] Quem estivesse interessado aparecesse no dia seguinte ali mesmo para assinar a lista. [...] Quando alguém se lembrou de pedir explicações sobre as atividades da Companhia, Geraldo já ia longe na motocicleta vermelha. (CP 2, p. 22).

Depois de cada incêndio aparecia na cidade uma comissão de funcionários da Companhia, remexia nas cinzas, cheirava uma coisa e outra, tomava notas, recolhia fragmentos de material sapecado, com certeza para examiná-los em microscópios. Pelo destino dos moradores não mostravam o menor interesse. Para não perder tempo em casos de emergência, passamos a dormir vestidos e calçados. (CP 2, p. 24).

Assinalamos a figura repressora do censor (fiscal, espião, agente etc.), uma outra espécie de ‘invasor’, como mais uma repetição nas narrativas de José J. Veiga, em virtude da intensidade e da frequência com que esta se mostra nas obras estudadas. O quadro abaixo corrobora esse princípio.

Quadro 3: O Censor

PT	AMV	CP 2
“Ora falamos muito, para não chamar atenção pelo silêncio, ora ficamos calados para não nos comprometer, porque não sabemos quem é espião nem quem é espiado.” (PT, p. 73).	“E ninguém saía por uma porta sem primeiro dar uma boa olhada no corredor. Parecia que paralelamente à função específica de cada um havia uma função geral comum a todos - a de se espionarem mutuamente.” (AMV, p. 68).	“O número de espiões cresceu tanto que não podíamos mais saber com quem estávamos falando, e o resultado foi que ficamos vivendo numa cidade de mudos, só falávamos de noite em nossas casas, com as portas e janelas bem fechadas, e assim mesmo em voz baixa.” (CP 2, p. 24).

Além dos fragmentos acima, selecionamos outras relevantes passagens que confirmam o retexto mencionado:

Hoje todos os proprietários de cavalos são obrigados a recolher o estrume que eles produzem e entregá-lo diariamente aos coletores oficiais, que o levam para ser queimado em um forno enorme na presença de fiscais atentos. (PT, p. 26).

Era a hora de certos agentes aparentemente inofensivos na claridade [...] se soltarem e começarem a armar seus dispositivos, tramar suas teias, espalhar seu fel. (AMV, p. 41).

Em cada quarto, sala, corredor, escada, pátio, lance de porão havia um fiscal para ver se os uniformes e apetrechos estavam em ordem. (AMV, p. 14).

Um morador muito disciplinado no quilombo era o Benjô. Procuradíssimo em todo o campongue, ele não tomava parte em expedições de busca de alimentos nem nas missões de contrabandear dejetos para fora, mas cumpria rigorosamente os preceitos e ajudava na fiscalização. (AMV, p. 72).

a senhora acha perigoso eu ficar andando por aí mesmo hoje, quando os fiscais já não fiscalizam com tanto rigor. (SRB, p. 1).

Além de não ser dispensado, meu pai ainda foi promovido a fiscal não sei de que (SRB, p. 27).

como fiscal meu pai podia prejudicar ou beneficiar, os fiscais trabalhavam com carta branca e não podiam ser contestados. (SRB, p. 28).

Eu não sabia o que poderia acontecer a meu pai se a Companhia descobrisse quem tinha dado o aviso, eles agora estavam com a mania de fazer inquérito para tudo, mais cedo ou mais tarde descobriam. (SRB, p. 40).

todo fiscal da Companhia já era olhado com ódio na rua. (SRB, p. 42)

Outra proibição antipática foi a de rir em público. Não que andássemos rindo à toa, faltavam motivos para isso; mas era engraçado ver um fiscal correndo atrás de um urubu na rua (os fiscais tinham ordem de prendê-los) [...] (SRB, p. 47).

A Companhia baixou novas proibições, umas inteiramente bobocas, só pelo prazer de proibir (ninguém podia mais cuspir para cima, nem carregar água em jaca, nem tapar o sol com peneira, como se todo mundo estivesse abusando dessas esquisitices); mas outras bem irritantes, como a de pular muro para cortar caminho, tática que quase todo mundo que não sofria de reumatismo vinha adotando ultimamente, principalmente os meninos. E não confiando na proibição só, nem na força dos castigos, que eram rigorosos, a Companhia ainda mandou fincar cacos de garrafa nos muros. (SRB, p. 46).

Nem carta recebíamos porque os carteiros agora trabalhavam na fiscalização, e ninguém era bobo de ir buscar correspondência no correio: esperta como era, a Companhia na certa estava vigiando a agência (SRB, p. 114).

mas Estevão era agora todo do outro lado, e nada mais se poderia esperar dele. Meu pai achou que não se devia dizer mais nada na frente de Estevão, pois não seria de admirar que ele estivesse contratado para espião. (CP 2, p. 17).

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. (CP 2, p. 24).

Depois de algum tempo ocorre aos dois simultaneamente que o outro pode ser espião, e que o silêncio também interessa aos espiões [...] (PT, p. 74).

Sabendo disso, eu apenas olho, escuto e calo a minha boca. [...] Como é que vamos saber quem é a pessoa que está sondando a nossa opinião? Irritados com a falta de

efeito, ou com a contraprodução dos remédios, os médicos desfecharam uma campanha contra o que eles chamam de negativistas, e espalharam espiões por toda parte, pagos por cabeça de negativista ou possangueiro denunciado. Quem vai ter coragem de dar opinião num clima desse? (PT, p. 113).

Os fiscais não os largam, vivem descobrindo irregularidades e aplicando multa em cima de multa. (PT, p. 97).

Hoje todos os proprietários de cavalos são obrigados a recolher o estrume que eles produzem e entregá-lo diariamente aos coletores oficiais, que o levam para ser queimado em um forno enorme na presença de fiscais atentos. Não se pode desviar uma pelota que seja, nem para adubar um tomateiro. (PT, p. 26).

Ela não esquecia os homens da tapera e os males que eles pudessem fazer.

Quando Apolinário veio jantar ela disse com muito jeito que seria melhor ele não sair de casa à noite. (HR, p. 54).

Nas narrativas de José J. Veiga repetem-se situações em que as pessoas vão se agrupando e a pouco e pouco formam uma multidão, também característica do que aqui denominamos *topos* de mundo às avessas. Da mesma forma que o estrangeiro, o forasteiro, “o que vem de fora”, “os do outro lado” invadem o universo tranquilo, rotineiro e familiar das personagens, estas invadem a vida umas das outras, motivadas ora pela curiosidade, ora pelo desejo de novidade. Os exemplos que seguem permitem-nos inferir que no universo ficcional de Veiga, aparentemente, não existe gente mais ‘bisbilhoteira’ que o povo de Manarairema, de *A hora dos ruminantes*:

Manarairema esperou impaciente. Quem tinha janela com vista para o acampamento não arredava de perto, quando saía era só o tempo de correr ao fogão, tomar um gole de café no bico mesmo da cafeteira e voltar correndo para o posto. Ninguém almoçou direito, receando perder grandes acontecimentos enquanto estivesse à mesa, quem comeu alguma coisa foi em pé diante da janela [...] os olhos sempre no acampamento.

-Estão fincando um mastro. Pra que será?

-Dois deles estão aloitando no capim. Será que é briga?

-Estão brincando de jogar água uns nos outros.

-Agora é que eles vão almoçar. Estão formando fila com prato na mão.

De tardinha o povo já estava com medo que o dia passasse sem mais novidade. Nas rodas de conversa, formadas aqui e ali, quando ouviam passos de cavalo ou de gente andando mais depressa as pessoas paravam de falar e ficavam atentas aos possíveis emissários [...] (HR, p. 4-5).

A curiosidade voltou de baque. [...] Cada vez que ele passava a ponte voltando da tapera um bando o cercava mais gente ia aderindo pelo caminho, ao entrar no largo já arrastava uma multidão, ou era empurrado por ela [...] (HR, p. 15).

Quando a carroça de Geminiano apontou na estrada, o povo novamente correu para ela sem pensar na distância. Das casas saía mais gente, muitos correndo porque viam

outros correrem, não sabiam para onde iam nem porque corriam. Mulheres assustadas chegavam às janelas se persignando, tanto homem correndo na rua só podia ser desastre, malefício; se viam algum conhecido mais íntimo gritavam pedindo explicação, mas as respostas não vinham ou vinham em gestos sumários, ninguém parava, ninguém queria se atrasar [...] (HR, p. 22).

Havia gente com a cara colada na porta e nas janelas procurando fendas para olhar para dentro, ninguém chegava a ver nada, mas se uma pessoa conseguia encostar o olho numa fenda era deslocada por outros que também queriam olhar. (HR, p. 27).

Pelo resto do dia a casa esteve cheia de gente [...] todo mundo se apertando na varanda pequena [...] aquela zoada, gente se espremendo contra os móveis [...] pisando os pés uns de outros, pedindo desculpa e pisando de novo. (HR, p. 51).

Numa cidade sem segredos as notícias pulam cerca, varam parede, passam de janela a janela, de boca a ouvido com a maior presteza em conversas descansadas. Em hora de sol quente, quando todo mundo se recolhe e lá fora só fica o sol tinindo nas pedras e no branco das paredes, se uma pessoa vai andando pela rua e de repente se abaixa para apanhar qualquer coisa no chão, no mesmo dia a cidade fica sabendo que Fulano achou um dinheiro ou um objeto de valor. Cada um vive exposto a olhares atentos que se fingem de distraídos. Assim era também Manarairema. (HR, p. 63).

De fora vinha o sussurro de vozes das pessoas que tinham se aproximado para pegar alguma coisa da conversa. (HR, p. 68).

Às vezes corria um boato e o povo se animava. (HR, p. 87).

No entanto, percebemos que as personagens de *Os pecados da tribo* comportam-se de modo muito semelhante ao das personagens de *A hora dos ruminantes*, como demonstram as passagens abaixo:

Ouvi dizer que havia aí uma pessoa muito doente, uma doença esquisita. Todo mundo está indo vê-la, fui também; até doença, hoje em dia, é atração. [...] O assunto do momento agora é esse doente. Todo mundo se interessa por ele como se fosse pessoa da família, ou um amigo muito querido. Quem o visita, e deve ser quase todo mundo nessa altura, vai aos poucos se envolvendo [...] (PT, p. 11).

À medida que nos aproximávamos do centro a confusão aumentava. As ruas estavam cheias de gente agitando bandeiras, cantando, gritando, estourando botijas nos muros, rindo e imitando o espoco da evaporação. [...] Quando encontrávamos uma clareira na multidão disparávamos com a carroça, mas logo tínhamos de reduzir a marcha diante de outra massa de gente. (PT, p.34-35).

Desde o meio do dia a nossa comuna parou para assistir à passeata ou para tomar parte. [...] No caminho fui passando por famílias já arrumadinhas na porta das canchas aguardando os chefes que ainda tomavam providências de última hora lá dentro, as crianças muito comportadas para não sujarem as roupinhas, mas muito excitadas com o grande espetáculo que iam ver. [...] Quando cheguei já havia muita gente na praça.

Empurra daqui, aperta dali, consegui um lugarzinho. (PT, p. 90).

No caminho perguntei a várias pessoas qual o motivo da festa, ninguém sabia; eles também tinham visto as luzinhas descendo e resolveram aderir.

- Que importa o motivo? Seja o que for, vamos festejar [...]

Juntei-me a eles. No lago quase não havia mais lugar na margem para soltar as luminárias na água, os pontos de descida fácil estavam todos tomados. [...]

Da rampa do gramado víamos mais gente descendo para o lago em procissões cada vez mais compridas, parecia que o território inteiro tinha resolvido ao mesmo tempo levar luminárias para o lago, descia gente de Passamara, de Guaxumã, de Sanserá, de Miramaia, de Tunca Grande, de todos os morros que circundam o nosso vale, numa infinidade de luzinhas descendo, dando voltas, se emendando, se esticando, se espalhando ao alcançar a planície, tomando os vários caminhos do lago. (PT, p. 121).

É notável a retextualização de *Os pecados da tribo* em *Aquele mundo de Vasabarro*.

Por isso, resolvemos verificar se neste também há a repetição de comportamento de que falamos. Encontramos alguns segmentos, embora menos intensos, e selecionamos o seguinte:

a sala de entrada e o gabinete estavam cheios de gente. [...] Lá dentro estava todo mundo de olhos no chão escutando o senesca. [...] Todos continuavam olhando para o chão, uns segurando o queixo entre dois dedos, outros de braços cruzados, outros de mãos nos bolsos.

- De hoje em diante me façam um favor. Só venham aqui quando tiverem informação quente. Chega de boatos. [...] Eu sei quem trabalha de verdade e quem passa o tempo ciscando. Fora. Todos.

- Senhor Gregório - disse uma voz no meio da multidão [...] (AMV, p. 69-70).

Também registramos, por meio dos trechos a seguir, essa reincidência em *A estranha máquina extraviada*, *Sombras de reis barbudos* e *Os cavalinhos do Platiplanto*:

deixou o burro na sombra e foi ver o trabalho que estava ocupando tanta gente no curral. (EME 1, p. 7).

as pessoas faziam grupos no pátio da frente, no terreiro, na varanda [...] (EME 14, p. 124)

Aos poucos meu pai foi ganhando um respeito como nem tio Baltazar alcançou em seus grandes dias logo após a inauguração, quando as pessoas se atropelavam para receber um cumprimento dele na rua. (SRB, p. 42).

Felizmente a discussão tinha atraído outras pessoas, que entraram no meio quando meu pai já estava esgoelando o homem em cima da banca; digo felizmente porque é perigoso brigar em uma oficina cheia de ferramentas afiadas por todo lado. (SRB, p. 104).

Após muita confabulação ali mesmo no bilhar, depois nas muitas rodas formadas nos pontos de conversa da cidade, e inicialmente nas casas de cada um, muitos se apresentaram no dia seguinte, acredito que a maioria apenas para ter uma oportunidade de saber o que se passava na chácara. (CP 2, p. 22).

De repente houve um zunzum na sala, quem estava sentado levantou-se, todos falavam ao mesmo tempo. Esticando-me ao máximo, pude ver Valtrudes sendo conduzido para o fundo do salão, o povo abrindo caminho. (CP 4, p. 49).

O professor entrou em casa com o saco das compras e logo apareceu à janela, onde ficou debruçado fumando tranquilamente, enquanto na rua a multidão crescia de minuto a minuto. [...]

Como o corredor era estreito, e todos queriam entrar ao mesmo tempo, houve empurrões, pés pisados, palavrões, tumulto. Gente entrava pelas janelas, estragando a parede com o bico das botinas, outros pulavam o muro, cortando-se nos cacos de vidro. Num instante escangalharam a porta do corredor de tanto se espremerem contra ela. (CP 8, p. 82).

Quando consultou o relógio e disse que os sessenta minutos já haviam passado, a multidão automaticamente abriu um corredor entre ele e o poço, com certeza esperando que ele fosse descer pela corda e trazer o professor nas costas. [...]

Por fim aqueles de mais iniciativa foram na ponta dos pés espiar dentro do poço - e quando contaram o que viram ninguém acreditou, foi preciso que a multidão inteira fizesse fila para ver com os próprios olhos. (CP 8, p. 84).

Com o rumor que faziam, as pessoas que passavam na rua iam parando e chegando, se para olhar, chamavam outras, e logo as janelas do cartório estavam duras de gente. [...]

— Grande! Grande! Viva o intendente! - gritou a multidão do lado de fora, alguns imitando com a boca o chiado e o estouro de foguetes. [...]

Antes que ele pudesse ordenar as idéias para a primeira frase um cavaleiro entrou afobado no meio da multidão, empinando o cavalo e expandongando gente. (CP 12, p. 121).

Nas narrativas veiguianas em estudo, a morte, quer física, quer como luto de outra natureza, é uma das repetições mais frequentes neste “mundo às avessas”. Sua ocorrência foi registrada em todas as obras (ver Apêndice) e observamos maior reincidência em *Os cavalinhos de Platiplanto*, visto que em seus doze contos há marcas dessa repetição. Assinalamos algumas passagens:

Eu disse que afogar era horrível, que no sítio de minha vó morreu um menino afogado, o Zuzezinho, ficou de olhos estofados como sapo, eu passei muitas noites sem dormir, com medo dele. (CP 1, p. 5).

E quanta gente morreu embaixo de roda de motocicleta! O caso que mais me impressionou foi o de D.Aurora. [...] D. Aurora atrapalhou-se, correu para a frente, depois quis recuar, e um deles separou-se do outro e veio direto em cima dela, jogando-a no chão [...] ouvi as gargalhadas dos dois [...] D. Aurora morreu ali mesmo [...] (CP 2, p. 23).

Morreríamos todos queimados, como tantos parentes e conhecidos? (CP 2, p. 25)

quando olhei de novo Bem João estava apontando a garrucha para Valtrudes. O estampido assustou uns periquitos que estavam na jaqueira, e ao mesmo tempo vi um caco da cabeça de Valtrudes voar alto, como coco quebrado a machado, e ir cair

perto de um barril velho, enquanto a cadeira tombava para trás com ele ainda sentado.

Voltei para casa intrigado com o que tinha acabado de ver. Por mais que pensasse, eu não podia atinar como iriam eles soldar novamente a cabeça de Valtrudes, quando a brincadeira acabasse. (CP 4, p. 50).

A vida para mim era rodeada de complicações. [...] Mas um dia ele disse abertamente que se meu tio algum dia falasse alguma coisa contra a memória de minha mãe, eu não devia acreditar, era tudo mentira. Foi só o que ele disse, por mais que eu insistisse por uma explicação. E isso devia ser importante também, porque ele disse que há muito tempo queria me avisar, e tinha medo que morresse antes. (CP 7, p. 71-72).

Naturalmente minhas esperanças são muito precárias; conto apenas com a colaboração do acaso e, como sabemos, se a história é rica de triunfos devidos unicamente ao acaso, também está cheia de derrotas só explicáveis pela interferência desse fator imprevisível. Assim, vou fazer como o viajante que encontra um pássaro ferido na estrada, coloca-o em cima de um toco e segue o seu caminho. Se o pássaro apurmar e voar de novo, estará salvo - embora o viajante não esteja ali para ver: se morrer, já estava de qualquer forma condenado. (CP 8, p. 74).

e quando ele disse que para trazer só se fosse arrastando, porque o cavalo estava morto, ficamos os dois abobalhados, sem saber se chorávamos ou se xingávamos Abel, julgando-o de algum modo culpado, não da morte do Balão, mas da maldade de encontrá-lo morto.

[...]

Precisava a morte tê-lo mudado daquele jeito? Não podia ele ter morrido como era, bonito e limpo? (CP 9, p. 88).

Com dificuldade afastei um braço que me cobria os olhos e fiquei olhando as nuvens passarem no céu alto, tão livres e tão remotas, os pássaros cumprindo o seu dever de voar, sem se importarem que no fundo de um buraco um menino morria de morte humilhante, morria como barata, esmagado como barata. O ar não alcançava mais o fundo do meu peito, meus olhos doíam para fora, os ouvidos chiavam, e ninguém perto para me dar a mão. Eu estava sozinho no escuro, sozinho, sozinho. (CP 9, p. 83-84).

Uma vizinha quis me levar para dormir na casa dela, eu gritei que não ia, sabia que minha mãe estava morrendo e não queria ficar longe dela. [...] Sua mãe faleceu. Reze por ela. (CP 10, p. 103-104).

-Morreu! Morreu! -gritava ele.-Morreu o Rei da Síria! (CP 12, p. 121)

Com a morte de Seu Santonis a vida de Aritakê mudou muito. Para começar, a viúva achou que era muito desaforo pagar uma pessoa para carregar água do chafariz [...] (EME 2, p. 22).

O braço caiu largado, a mão bateu na mesa com as costas e fez um barulho fofo. Esse barulho vindo do corpo de Josias como que me acordou, eu sabia que ele estava morto mas ainda não tinha compreendido, ouvindo o barulho compreendi. (EME 13, p. 103).

- Chorando por causa de um cavalo? Morreu, enterra. Te dou outro. Tem tanto poldro aí, é só escolher. [...]

\_ Morreu, Seu Belmiro. Olhe aí. Morreu.

Belmiro ajoelhou-se também e apalçou o corpo imóvel.

-É. Não tinha jeito. Mas morreu perto de um amigo.

[...] Muitos dias depois Tubi ainda chorava a morte do Mangarito [...] (EME 14, p. 116, 117 e 118).

- Você tem certeza de que ele morreu? Quem é que garante?
- Então não morreu? Não foi enterrado? - disse Tubi quase indignado.
- Aí é que está. Pare de chorar e enxugue esses olhos que eu vou explicar como é que entendo a situação. Para todo mundo ele morreu. Parou de respirar, de mexer, foi enterrado. Isso é o que todo mundo diz. Mas eu acho é que ninguém morre. Quando dizemos que uma pessoa, ou um bicho, morreu, o que aconteceu foi que mudou de morada.
- É assim, ó - e riscou uma linha no chão com um graveto.
- Esta linha é a divisa. De um lado os que a gente diz que morreram, de outro os que estão vivos. Quando a pessoa, ou o bicho, passa de um lado para o outro, dizemos que morreu. (EME 14, p. 119-120)

Tubi deitou-se num banco da varanda e ficou pensando como seria a vida no Amanhece se o pai morresse, quando há sangue demais há morte, e ele vira muito sangue nas roupas quando a mãe saiu com elas do quarto. (EME 14, p. 125).

A notícia chegou num dia escuro de chuva miúda, dia próprio para acontecimentos tristes. Quem a levou, de longe parecia um bicho esquisito, de perto era um homem embrulhado numa carroça. Vinha da Paciência avisar que Seu Belarmino tinha morrido. Quem ouviu primeiro foi D. Zilza, não acreditou.

- Morreu de quê, homem de Deus! Uma pessoa tão forte, tão sadia!
- Morreu matado, sim senhora.
- Valha-me Nossa Senhora! Quem matou? Por quê?
- Ninguém sabe não senhora. Foi achado na beira da estrada já duro, formigas passeando na boca.

(EME 14, p. 134)

Pessoas diligentes já tinham preparado o corpo e levado para a sala. Deitado entre velas, vestido de preto, um lenço envolvendo a nuca e a boca para disfarçar o estrago das formigas, Seu Belarmino não convencia como morto [...]

Descobriram que no dia e na hora provável da morte o cachorro acordou de repente e começou a uivar, depois deitou-se debaixo da cama de Seu Belarmino e ficou gemendo baixinho. (EME 14, p. 135).

Aí alguém tomou a defesa do homem, disse que eles também adivinham quando a morte vai chegar. O próprio Seu Belarmino devia ter pressentido que ia morrer. (EME 14, p. 136).

\_ Ainda não trago nenhuma notícia. Trago a informação de que o corpinho não foi encontrado, o que devemos considerar bom sinal. Se ele não morreu, então está vivo. Não é lógico?

Andreu entrou no assunto e deu a sua contribuição:

\_ É isso, Mogui. Se ele tivesse morrido, o corpo já teria sido achado, com tanta gente procurando. E não tenha dúvida: tem muita gente que adora dar má notícia. (AMV, p. 21).

— Não aguento mais essa farsa. Eles querem saber é se Baltazar morre ou não morre.

[...]

O homem que eu vi recostado na cama, brincando distraído com um relógio de bolso, nem de longe lembrava tio Baltazar. O rosto magro cor de cinza, o cabelo ralo entre branco e amarelo sujo, os dedos finos cheios de nós, a boca retorcida molhada em um canto eram de um velhinho que eu nunca tinha visto antes.

[...]

Perguntei a tia Dulce se não havia cura pra ele, ela respondeu que não.

— Daí é para pior. Ele ficou velho depressa, e velhice não tem cura. [...]

— Ele ainda é tudo para mim — continuou ela. — Quando ele fechar os olhos, não sei o que vai ser de mim. Nem quero pensar. Por não querer pensar é que eu... Mas não vamos falar nisso. (SRB, p. 88, 89 e 90).

Futuro para Manarairema era a morte e o apodrecimento no esterco, depois a carniça dos bois cobrindo tudo, o sol secando, a chuva molhando, o lamaçal, os besouros, as formigas, as tanajuras, as minhocas, capim nascendo das sementes descarregadas no estrume, ninguém com vida para capinar e recompor e defender, o mato tomando conta, árvores crescendo dentro das casas, empurrando telhados, derrubando paredes, cobras fazendo ninho nos fogões, lagartixas morando nas fendas, cipós enleando tudo, Manarairema uma tapera. (HR, p. 91-92).

Suspirava-se muito em toda parte e ninguém se comovia, os suspiros de um não interessavam aos sofrimentos íntimos dos outros, eram meros comentários à desesperança geral. Manarairema já estava no limiar da morte, e só um milagre a salvaria. (HR, p. 94).

Na volta para casa pensei em mamãe, que sempre andou à procura de tanta coisa e morreu sabendo tão pouco. (PT, p. 44).

Fui obrigado a contar a verdade sobre a morte de mamãe, a promessa que eu e Zulta tínhamos feito, e o recurso do balão. (PT, p. 88).

Quando fui ver o doente de perto voltei muito pessimista. Achei que ele não duraria nem mais vinte e quatro horas, morreria o mais tardar de madrugada, que é a hora madrastra dos moribundos. Isso foi no fim da semana passada. Já estamos no meio desta e ele continua vivo, pelo menos respirando.

Não sei se terei coragem de voltar lá uma segunda vez, a primeira visita foi de cortar o coração.

Mas o doente me preocupa porque sinto que o destino dele está ligado ao meu. Se ele morrer, ou ficar incapacitado, com ele vai-se embora a minha alegria.

[...]

Ele é mais do que um pai para mim.

[...]

Se ele morrer, os médicos ainda vão dizer que a culpa foi nossa, que não comparecemos em massa para lhe dar ânimo em um momento de crise, que nós o matamos de desgosto com a nossa indiferença. Como se este território fosse habitado de ponta a ponta por parricidas, excetuando eles, é claro. (PT, p. 112, 113 e 114).

Conforme mencionamos, nem sempre a morte, nas narrativas em estudo, é física. Nos contos “Fronteira” (CP 6) e “Entre Irmãos” (CP 11), por exemplo, o luto das personagens é causado pela experiência de passagem para a vida adulta, cuja aceitação leva à transcendência do problema. Vejamos os trechos a seguir:

Chorei também, mas depois percebi que eu não tinha motivo nenhum para chorar, eu estava chorando mais por formalidade, porque o que havia eu feito para estar naquela situação? Que culpa tinha eu da minha vida?

Enxuguei as lágrimas e senti-me como se tivesse acabado de subir ao alto de uma grande montanha, de onde podia ver embaixo o menino de calça curta que eu havia deixado de ser, emaranhado em seus ridículos problemas infantis, pelos quais eu não

sentia mais o menor interesse. Voltei-lhe as costas sem nenhum pesar e desci pelo outro lado, assobiando e esfregando as mãos de contente. (CP 6, p. 64).

Olhamo-nos novamente já em franco desespero, compreendemos que somos prisioneiros um do outro mas compreendemos também que nada podemos fazer para nos libertar. [...] Francamente já não sei o que fazer, a minha experiência não me socorre, não sei como fugir daquela sala, dos retratos da parede, do velho espelho embaciado que reflete uma estampa do Sagrado Coração, do assoalho de tábuas empenadas formando ondas. Esforço-me com tanta veemência que a consciência do esforço me amarra cada vez mais àquelas quatro paredes. [...] Sinto o suor escorrendo frio por dentro da camisa e tenho vontade de sair dali correndo, mas como poderei fazê-lo sem perder para sempre alguma coisa muito importante, e como explicar depois a minha conduta quando eu puder examiná-la de longe e ver o quanto fui inepto? Não, basta de fugas, preciso ficar aqui sentado e purgar o meu erro. (CP 11, p. 110).

Já o conto “Os do outro lado” é propriamente a metáfora da passagem da vida para a morte – “Não se sabia por onde andava, havia suspeita que tivesse se passado para o outro lado” (CP 5, p. 56). E a aceitação da morte como condição da vida liberta as personagens de sua angústia. Observemos:

Deu-me pena vê-los prisioneiros daquelas bolhas, sendo levados para um lugar onde ninguém queria ir. Mas por que não iam tristes? Por que não reclamavam? Por que esfregavam as mãos, como se tivessem pressa de chegar? Até Benigninho, que na escola reclamava de tudo, ia risonho e contente. Quando o viu, a irmã deu um grito e apertou-me o braço com tanta força que eu tive de empurrá-la. Pode ser impressão, mas acho que Benigno percebeu o susto da irmã, pois olhou-nos, com um sorriso tão convincente que ela mudou logo a fisionomia.

- Você viu? Você viu? Não dói! - exclamou ela.

Olhamos um para o outro como se tivéssemos acabado de fazer uma descoberta de enorme significação para o mundo, e falamos quase ao mesmo tempo:

- Quanto medo sem motivo! Quanto medo sem motivo! (CP 5, p. 59-60).

Mas nem sempre as personagens de Veiga conformam-se com a circunstância ou se utilizam de fantasia para superar o luto. No conto “Os cavalinhos de Platiplanto”, por exemplo, diante da iminência da perda, causada pelo agravamento da doença do avô, a personagem foge do problema pela porta da imaginação e transpõe o mundo às avessas, em busca do lugar ameno:

eu vi mamãe chorando no quarto. Quando entrei lá com desculpa de procurar um brinquedo, ela me chamou e disse que eu não ficasse triste, mas vovô não ia mais voltar. Perguntei se ele tinha morrido, ela disse que não, mas era como se tivesse. [...] uma coisa eu entendi: o meu cavalinho, nunca mais. Foi a única vez que chorei por causa dele, não havia consolo que me distraísse. [...] Não sei se foi nesse dia mesmo, ou poucos dias depois, eu fui sozinho numa fazenda nova e muito imponente [...] (CP 3, p. 30).

Portanto, concluímos que a imagem da ‘fuga’ ocorre reiteradamente nas narrativas que aqui estudamos, sobretudo porque onde há violência, opressão, sufocamento é natural que o ser humano busque uma saída. Pela fuga, busca-se a liberdade; é o caso, por exemplo, do menino Cedil, de “A ilha dos gatos pingados” (CP 1): “[Cedil] Disse que não adiantava ir à escola porque estava resolvido a fugir.” (CP 1, p. 5); “Quando voltamos [...] todo mundo falava em Cedil – tinha fugido de madrugada ninguém sabia pra onde.” (CP 1, p. 9).

Esse *topos* de mundo às avessas que aqui construímos, foi articulado a partir da situação de opressão em que vivem as personagens de José J. Veiga. Acreditamos que as repetições aqui mencionadas derivam todas dessa situação. Seleccionamos a passagem abaixo como síntese da expressão do sentimento de angústia comum às personagens veiguianas:

Às vezes ele se instalava numa passagem, parece que desejando que o maltratassem, que o enxotassem, que o humilhassem mas o que se via era as pessoas tomarem trabalho para não incomodá-lo, se afastarem para lhe dar passagem. Não sabendo chorar, ele procurava gastar a angústia caminhando sem parar, talvez na esperança de se cansar e cair de vez. E quanto mais se movimentava, mais dava a impressão de estar contido entre barras de uma jaula. (EME 12, p. 89).

Entender o significado dos elementos de expressão repetidos, reditos, recriados, retextualizados no *topos* de mundo às avessas de Veiga, contribui para a significação global de seu texto e, conseqüentemente, dá à sua narrativa um efeito de sentido.

### 3.2 *Topos* de lugar ameno

O menino descobriu que ele também podia se transmutar no que quisesse, bastando pensar nisso ou naquilo, e experimentou as sensações de ser passarinho, abelha, folha seca, vento, e conseguia tudo isso sem sair do lugar, sentadinho no banco encostado na parede, só fechando os olhos e pensando. (AMV, p. 132).

Diante da opressão do mundo às avessas, as personagens de Veiga permeiam um outro universo: mágico, aprazível, “fantasista”. Então, subvertamos a delimitada concepção de *locus amoenus*, com suas fontes, plantações, jardins, ares suaves, flores e cantos de pássaros – em ordem imposta por meios conceituais e formais – e roubemos dela sua essência de “lugar dos lugares”. Por esse caminho, chegaremos, enfim, ao mundo maravilhoso de José J. Veiga.<sup>2</sup>

Nem sempre ligado à alegria – às vezes é associado à dor da perda –, o *locus amoenus* das narrativas veiguianas é o lugar do possível, do realizável, dos elementos da infância, com sua atmosfera de ingenuidade, de faz-de-conta, de percepção diferenciada.

Os narradores de José J. Veiga estão na infância ou contam algo que lhes aconteceu neste período da vida. E, quando adultos, são sempre narradores jovens. Por isso, a linguagem simples e corriqueira de suas narrativas poderá, muitas vezes, ser considerada pueril, mas a complexidade das questões suscitadas em suas obras está longe dessa atmosfera aparentemente ingênua. Observemos os fragmentos abaixo:

Como poderia eu recusar e dar-lhes as costas, como se não tivesse nada a ver com os problemas deles? A responsabilidade seria muito grande para meus ombros infantis. Minha mãe preparava a minha matula, dizia ‘coitado de meu filho, não tem descanso’, beijava-me na testa e lá ia eu a percorrer de novo a mesma estrada, como se fosse um burro cativo, levando às vezes gente que eu nem conhecia, e cujos negócios me eram remotos ou estranhos.

Minha única esperança de liberdade era crescer depressa para ser como os adultos, completamente incapazes de irem sozinhos daqui ali; mas quando eu baixava os olhos para olhar o meu corpo de menino, e via o quanto eu ainda estava perto do chão, vinha-me um desânimo, um desejo maligno de adoecer e morrer e deixar os adultos entregues ao seu destino. Eu nunca soube há quanto tempo estava naquela vida, nem tinha lembrança de haver conhecido outra. (CP 6, p. 62).

Mas quando a gente é menino parece que as coisas nunca saem como a gente quer. Por isso é que acho que a gente nunca devia querer as coisas de frente por mais que quisesse, e fazer de conta que só queria mais ou menos. (CP 3, p. 28).

---

<sup>2</sup> Consideramos que o *locus amoenus* de J. J. Veiga está na paisagem de cidade pequena ou no ambiente rural – com os ideologemas (ver KRISTEVA, 1974) que a envolvem, como cavalos, borboletas, pequenos espetáculos, morros, as casas, as pensões, o botequim, o armazém –, na atmosfera de sonho e nos próprios devaneios, na evocação das lembranças da infância, na presença dos pais e dos avós.

Por causa da angústia que cerca as personagens de J. J. Veiga, consideramos a repetida presença da infância nas narrativas das obras aqui assinaladas também uma retextualização da ideia de fuga, sobretudo porque a criança não se sujeita às leis do Universo, como pode demonstrar a seguinte passagem de “A máquina extraviada”: “As crianças, que não são de respeitar mistério, como você sabe, trataram de aproveitar a novidade. [...] não adiantam ralhos, castigos, pancadas; as crianças simplesmente se apaixonaram pela tal máquina” (AME 12, p. 91). Py (2007, p. 14) assevera que “falta à criança todo tipo de compreensão da realidade exterior a si mesma, assim como ela tende a misturar, em seu imaginário, as noções de realidade e fantasia”. Discordamos que lhe falte “*todo* tipo de compreensão...”, mas reiteramos que é fantasioso o modo como a criança lida com a realidade, principalmente se esta contraria as expectativas daquela. Além disso, a criança tem certa permissividade no mundo adulto. Inclusive a de criar um “mundo de faz-de-conta”, em que tudo é extraordinário, embora aparentemente habitual. Se uma criança nos conta uma história insólita, cujos elementos são fantásticos, surreais, absurdos, não questionamos sua veracidade – estendendo-a ao campo do discurso literário, a sua verossimilhança. Seres mágicos, acontecimentos fantásticos, efeitos sobrenaturais, tudo é possível – e perfeitamente aceitável – no universo infantil.

Com isso, não queremos sugerir que os acontecimentos de *Os cavalinhos de Platiplanto*, *A hora dos ruminantes*, *A estranha máquina extraviada*, *Sombras de reis barbudos*, *Os pecados da tribo* e *Aquele mundo de Vasabarros* sejam apenas fruto da imaginação do narrador – embora possam ser – mas salientar que o sentimento, o envolvimento, a passionalidade, a confiança ingênua da criança se opõem à racionalidade do mundo adulto, versado ao pragmatismo e à ordem natural das coisas. Novamente aqui evidenciamos o papel do coenunciador, que hesita entre a credibilidade e a desconfiança. E se o que configura o fantástico é a dúvida, provavelmente por isso a maioria da crítica tenta

inserir a narrativa veiguiana neste gênero. E, a respeito do fantástico, diz Todorov: “ ‘Quase cheguei a acreditar’: eis a fórmula que melhor resume o espírito do fantástico. A fé absoluta, como a incredulidade total, nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida” (2004, p. 150).

Mesmo entre os que afirmam e os que censuram que o gênero de Veiga seja o realismo mágico, é consenso que suas narrativas contradizem as leis da natureza tais como as reconhecemos. Por isso, é apropriada a assertiva de Py: “Freud já falava em ‘pensamento mágico’ para indicar a propensão das crianças a julgarem reais as suas fantasias, quase sempre expressas de maneira inusitada, própria de sua imaginação” (2007, p. 13). Seria admissível – e lógico – que no universo infantil houvesse Platiplanto, irmãos imaginários, pessoas transitando de um mundo para outro, casas surgindo de repente, toda uma cidade vivendo a serviço de cachorros, pessoas e vacas voando, reis barbudos, didangos, cascamorros, capadócios, turunxas, senescas, mijocas, merdecas, coringas, grumas, uiuas...

Em Veiga, a ilogicidade às vezes assume a forma de devaneio, sonho, imaginação. Esse estado onírico, explícito ou não, é recorrente entre suas obras. Observamos que essa repetição está interligada a outras retextualizações, tais como a infância, o lúdico, a fuga. Por conseguinte, o onírico, em *Os cavalinhos de Platiplanto*, *A hora dos ruminantes*, *A estranha máquina extraviada*, *Sombras de reis barbudos*, *Os pecados da tribo* e *Aquele mundo de Vasabarros*, gradativamente toma conta do espaço, à medida que as personagens vão se resignando diante do ‘invasor’. Como tópica de lugar ameno, a atmosfera onírica dá permissividade para que, por meio do devaneio, do sonho, da fantasia, do monólogo interior, as personagens encontrem solução para seus problemas e conflitos. Vejamos os extratos a seguir:

A fala de cada um devia ser dada em metros quando ele nasce. Assim quem falasse à toa ia desperdiçando metragem, um belo dia abria a boca e só saía vento. (HR, p. 12).

Agora, vendo aqueles cavalinhos gordos e lustrosos lambendo-se uns aos outros, rinchando à toa, perseguindo-se em volta das árvores, fazendo todo o barulho que queriam sem medo de serem espantados, compreendi que Abel não havia inventado nada, a Invernada do Sossego existia, qualquer pessoa podia ir lá se não ficasse aflita para chegar. (CP 9, p. 91).

Do meio das árvores iam aparecendo cavalinhos de todas as cores, pouco maiores do que um bezerro pequeno, vinham empinadinhos marchando, de vez em quando olhavam uns para os outros como para comentar a bonita figura que estavam fazendo. Quando chegaram à beira da piscina estacaram todos ao mesmo tempo como soldados na parada. Depois um deles, um vermelhinho, empinou-se, rinchou e começou um trote dançado, que os outros imitaram, parando de vez em quando para fazer medidas à assistência. O trote foi aumentando de velocidade, aumentando, aumentando, e daí a pouco a gente só via um risco colorido e ouvia um zumbido como de zorra. Isso durou algum tempo, eu até pensei que os cavalinhos tinham se sumido no ar para sempre, quando então o zumbido foi morrendo, as cores foram se separando, até os bichinhos aparecerem de novo.

O banho foi outro espetáculo que ninguém enjoava de ver. Os cavalinhos pulavam na água de ponta, de costas, davam cambalhotas, mergulhavam, deitavam-se de costas e esguichavam água pelas ventas fazendo repuxo. (CP 3, p. 34-35).

Ele preferiu continuar olhando o louva-a-deus. Soprou-o de leve, ele encolheu-se e vergou o corpo para o lado do sopro, como faz uma pessoa na ventania. O louva-a-deus estava no meio de uma tempestade de vento, dessas que derrubam árvores e arrancam telhados e podem até levantar uma pessoa do chão. Doril era a força que mandava a tempestade e que podia pará-la quando quisesse. (EME 5, p. 47).

Tubi queria ser mágico ou milagroso para ressuscitar os leitões, soldar o furo da faca e mandar eles embora para bem longe, deixando os homens amedrontados. Mas como?

Que palavras dizer, que gestos fazer? Sentindo-se incapaz, procurava pensar em outras coisas, a sela nova que o pai prometera encomendar e estava demorando, o passarinho – dragona – que ele estava pelejando para pegar no mandiocal, chegou a ver um bem de perto, as penas pretas azuladas tão lustrosas que pareciam tratadas com brilhantina, e nas pontas, olhando bem, pareciam douradas... (EME 14, p. 122).

- Do jeito que você fala parece que é a oitava maravilha.

- E é. Rapaz, quando eu entro no banho esqueço o mundo. É melhor do que sonhar que se está voando. Naquela atmosfera gostosa me sinto boiando em nuvens de felicidade. Se me disserem que o mundo está pegando fogo, fecho os olhos e penso 'deixe pegar'. Se me disserem que os Orobongos, ou os Aruguas, estão invadindo e arrasando tudo, penso, 'deixe invadirem, deixe arrasarem'. Se me disserem que o Umahla está sendo deposto, ou evaporado, sou capaz de pensar, 'e eu com isso?'. (PT, p. 76).

Um cheiro de couro mal curtido, baixeiros azedos, roupa suja e suor enchia o quarto. Poderia ele dormir ali no meio daquelas sombras desinquietas de arreios e ferramentas, criadas pela trêmula luz do rolo? [...] Para conjurar as sombras incômodas ele fechou os olhos e procurou situar-se longe, em algum quarto decente, uma cama com colchão e roupas limpas, lavatório no canto, a baciinha branca, o jarro com água, podendo ter uma poeirinha em cima pousada durante a noite, o sabão, a toalha, o cheiro bom de asseio. Que estaria acontecendo no mundo certo de lá de fora? Dizem que quando é noite aqui, em outras partes do mundo é dia claro, de sol a pino. Ele veria ainda o sol? (EME 1, p. 18).

Entretanto, algumas vezes, as personagens voltam à realidade e descobrem que tudo continua como antes, como na seguinte passagem:

Olhando fixamente para a palma da mão, acompanhando aqueles riscos, cruzamentos, elevações, depressões, a gente vai ficando como quem hipnotizado, quanto mais olha mais quer olhar, quase não pisca para não perder o espetáculo, descobre cores e movimentos que ninguém nunca imaginou, tudo numa simples palma de mão; e de repente, mas sem susto, tem a impressão de estar vendo não de fora, mas de dentro, junto, e não a mão, mas um mundo outro do qual a gente é também parte, não só vendo, mas ouvindo e sentindo também, e percebe que está na horinha de fazer uma descoberta sensacional; mas quando o segredo vai se abrindo vem um arrepio de medo, a gente acorda e a mão volta a ser mão. (SRB, p. 124).

Além disso, o desejo da criança de trazer para o seu mundo o mundo do adulto, totalmente adaptado às suas necessidades e às suas próprias convenções, se manifesta, nas obras de José J. Veiga, pelo lúdico e pela brincadeira infantil. Tomemos de exemplo os excertos abaixo:

Parece que eu estava com sorte naquele dia, senão eu não teria encontrado o menino que tinha medo de tocar bandolim. [...]  
 - Medo do quê?  
 - Dos bichos-feras. - Que bichos-feras?  
 - Aqueles que a gente vê quando toca. [...]  
 - E se você tocasse de olhos fechados? Via também?  
 Ele prometeu experimentar, mas só se 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 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.  
 Por minha vontade eu ficava ouvindo aquele menino a vida inteira; mas estava ficando tarde e eu tinha ainda muito que andar. Expliquei isso a ele, disse adeus e fui andando.  
 - Não vai a pé não - disse ele. - Eu vou tocar uma toada pra levar você.  
 Colocou novamente o bandolim em posição, agora sem medo nenhum, e tirou uma música diferente, vivazinha, que me ergueu do chão e num instante me levou para o outro lado do morro. (CP 3, p. 32).

mas encostado no corpo sadio da mãe ele não tinha medo de nada, os bichos ficavam mansos, distantes, incapazes de fazer mal.  
 Mas não deixavam de existir. Como aquele que ele inventou quando a candeia estava apagada, os pais dormindo roncando e ele de olhos fechados pensava na claridade do sol, porque na claridade não há bicho perigoso. Mas o medo puxa, e ele acabava compondo o autor dos ruídos de origem desconhecida que vinham do mato. Era um bicho sem pés nem cabeça, só um corpo comprido em forma de canudo, um canudo grosso e mole, às vezes liso, às vezes cabeludo (essa parte ainda não estava esclarecida), largo nas pontas, fino no meio. (EME 6, p. 53).

Diana franziu a testa, pensando. Doril tinha cada idéia. Como daquela vez que andou querendo mandar recado por pensamento, punha Diana sentada num baú no porão e ele ficava na rede da varanda pensando o recado, depois gritava da janela

perguntando se ela tinha pegado; ela tinha vontade de pegar mas não pegava, e não podia mentir porque não sabia mesmo em que era que ele tinha pensado! Doril disse que ela estava negando só para desmenti-lo. Agora essa invenção de que a gente é bicho pequeno invisível. (EME 5, p. 49).

A brincadeira infantil constitui-se presença tão forte em Veiga, que até o narrador entra no jogo da personagem. Observemos:

Diana correu também, mais para não ficar sozinha do que para competir. Pularam uma bacia velha, simples tampa de cerveja emborcada no chão. Pularam o fio de linha que Diana tinha pensado que era um rego d'água. Doril tropeçou num balde furado (isto é, um dedal com alça), subiu de um fôlego os dentes do pente que servia de escada para a varanda e entrou no caixotinho de giz onde eles moravam. A mãe, uma formiguinha severa de pano amarrado na cabeça, estava esperando na porta com uma colher e um vidro de xarope nas mãos, a colher uma simples casquinha de arroz. Doril abriu a boca, fechou os olhos e engoliu, o borrifo de xarope desceu queimando a garganta de formiga. (EME 5, p. 51-52).

Em algumas passagens, essa atmosfera envolve sentimentos nostálgicos, conforme é possível verificarmos, nos trechos seguintes:

Isso aconteceu ontem, e ainda me sinto como se o sonho continuasse. Entendo que o encantamento que baixou ontem sobre o território, espontaneamente e sem aviso, foi uma amostra do que poderemos ter sempre - quando merecermos. (PT, p. 122).  
 Mas depois fiquei meio triste, porque me lembrei do que o major tinha dito - que ninguém podia tirá-los dali.  
 - É verdade - disse ele em confirmação, parece que adivinhando o meu pensamento.  
 - Levar não pode. Eles só existem aqui em Platiplanto. (CP 3, p. 35).

Todavia, nas narrativas de Veiga, nem só às crianças é conferido o direito de entregar-se a fantasias. O devaneio é também um capricho de outras personagens, como pode exemplificar a passagem abaixo:

O jeito era morrer ali na poeira do chão, mas que fosse com um tiro para acabar logo... A cidade inteira iria no enterro, como foi no de Horacinho, que morreu de tétano no ano passado; Professor Benjamim fazendo um discurso bonito, as moças chorando e cochichando, coitado, morreu por causa de uma mulher à toa. O meu retrato no quadro de formatura - homenagem póstuma. (EME 4, p. 40).

A respeito da paisagem como tópica de lugar ameno em Veiga, algumas considerações são necessárias. A fortuna crítica de Veiga, em geral, insiste que a sua vida pessoal influenciou a construção e a ambientação de suas narrativas. Para aquela, os vocábulos, a linguagem, o cenário, a sociedade rural são um retrato regional do menino goiano.

Souza (1990) tentou evitar tal julgamento e acusou de não terem percepção os que afirmam que as narrativas de Veiga sobre histórias e gente da roça se revestem de goianidade. No entanto, se embaraçou, ao comentar: “a seleção de temas é marcada por uma vivência pessoal, enriquecida desde o lirismo da infância até as mágoas provocadas pelos sistemas de poder tiranos” (SOUZA, 1990, p. 21). Certo é que o espaço escolhido por Veiga para suas personagens, oprimidas por diversos tipos de poder, são os pequenos povoados. Mas poderia ser qualquer espaço geográfico micro. Suas narrativas não são autobiográficas. E sobre essa relação entre a experiência de vida do autor e seu universo de ficção, evocamos Bakhtin (2003, p. 60): “essa relação coviviável do autor é a relação propriamente estética passível de explicação e ela, evidentemente, não pode ser interpretada como vivenciamento empático”. Talvez o lugar pequeno represente melhor a metáfora da opressão, mas daí atestar que este é um povoado goiano seria negligenciar o caráter ficcional de suas obras. E novamente recorremo-nos a Bakhtin (2003, p. 385): “O criador de imagem (isto é, o autor primário) nunca pode entrar em nenhuma imagem por ele criada”.

Procurar uma relação entre o texto literário e a vida, questionar sua ‘verdade’, é o mesmo que considerá-lo não literário. Compartilhamos da ideia de Ducrot e Todorov (2001, p. 242): “não se trata mais então de procurar saber como é descrita uma realidade preexistente, mas de como é criada a ilusão dessa realidade”. E, nesse aspecto, Souza se redime:

O caminho literário de José J. Veiga vai-se afastando de uma impressão de realidade confundida com uma reprodução do existente e traça uma procura da verdade humana, pelo distanciamento da realidade objetiva e externa, enquanto a ela remete. Entre a realidade imediata e a ficcional, Veiga define-se por esta, na linha dos escritores que optam pelo ‘novo’, ampliando o conceito de ‘ficção’, pelo trabalho

imaginário de gerar, no interior de seus livros, uma realidade artística, subjetiva. (SOUZA, 1990, p. 26).

As narrativas de *Os cavalinhos de Platiplanto*, *A hora dos ruminantes*, *A estranha máquina extraviada*, *Sombras de reis barbudos*, *Os pecados da tribo* e *Aquele mundo de Vasabarro* se passam em ambiente rural ou de cidade pequena. Seleccionamos, nas referidas obras, passagens que comprovam essa afirmação:

Vi quando o escrivão Valtrudes voltava daquela pescaria. Ele cumprimentou-me na janela, eu perguntei se ele tinha deixado algum peixe no rio [...] (CP 4, p. 37).

resolvi seguir no rumo de onde tinha vindo o latido do cachorro agora calado, com certeza coçando pulga ou dormindo em alguma cozinha de terra batida. (CP 7, p. 67).

A noite chegava cedo em Manarairema. Mal o sol se afundava atrás da serra - quase que de repente, como caindo - já era hora de acender candeeiros, de recolher bezerros, de se enrolar, em xales. (HR, p. 1).

A cidade estava engrenando na rotina do tomar café, do regar horta, do varrer casa, do arrear cavalo, quando os latidos rolaram estrada abaixo. (HR, p. 34).

As cadeiras em volta das mesas, os bancos, os armários, as vassouras atrás das portas, as estampas de santos nas paredes, os potes vazios nos cantos pareciam sobrevivências inúteis de uma época já distante e irrecuperável. Tudo ia perdendo rapidamente o valor. Um chapéu que caísse do cabide ficava no chão, ninguém se importava, o esforço de apanhá-lo seria maior que a sua utilidade. (HR, p. 94).

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, janelas e portas batendo ao vento, mato crescendo nos pátios antes tão bem tratados, lagartixas passeando atrevidas até em cima dos móveis, gambás fazendo ninho nos fogões apagados, se vingando do tempo em que corriam perigo até no fundo dos quintais. (SRB, p. 1-2).

Desde algum tempo vínhamos notando coisas fora do comum na várzea dos buritis, no lugar onde o rio faz remanso antes de contornar a serra. (PT, p. 23).

Não era fácil entender o mapa de Vasabarro. Pessoas antigas ali, quando saíam de seus circuitos rotineiros muitas vezes se perdiam no labirinto de corredores, passadiços, galerias, vielas, ruelas, caminhamentos, pátios, salões, salinhas, criptas cheias de nichos [...] A obscuridade e o abafamento do ambiente facilitaram o aparecimento de uma gente soturna, assustada, desconfiada, farejante, de pele cor de estanho principalmente no rosto, por estar mais exposto à atmosfera cinzenta do lugar. (AMV, p. 67-68).

Tubi não acreditava que no mundo tivesse um lugar melhor do que o Amanhece. Lá ele nasceu, e se dava por feliz. [...] Quando o levavam em passeio nesses outros sítios ele ia triste [...] Até os animais, as criações, as serventias do Amanhece eram mais simpáticos, mais amigos. (EME, p. 14)

Você sempre pergunta pelas novidades daqui deste sertão [...] (EME 12, p. 90).

O chão em volta da estaca estava limpo e riscado como varrido com vassoura de graveto, e a madeira da estaca estava lustrosa do sovar da corda. (EME 1, p. 8).

Suspeitamos de que essa paisagem rural, em José J. Veiga, ao mesmo tempo em que, pequena, possa simbolizar opressão, retração, também pode significar fuga, extensão: “[...] vou-me embora para o sítio de minha avó. Lá eu vou ter uma bezerra pra tirar cria, um cavalinho pra montar...” (CP 1, p. 1). Aqui, irresistível não comentar a intertextualidade com Bandeira (“Vou-me embora para Pasárgada...”).

Entre todas as passagens selecionadas, uma merece atenção especial, por melhor traduzir a tópica do ambiente das narrativas de Veiga. Trata-se da descrição de Manarairema, de *A hora dos ruminantes*. Confirmamos:

Numa cidade sem segredos as notícias pulam cerca, varam parede, passam de janela a janela, de boca a ouvido com a maior presteza em conversas descansadas. Em hora de sol quente, quando todo mundo se recolhe e lá fora só fica o sol tinindo nas pedras e no branco das paredes, se uma pessoa vai andando pela rua e de repente se abaixa para apanhar qualquer coisa no chão, no mesmo dia a cidade fica sabendo que Fulano achou um dinheiro ou um objeto de valor. Cada um vive exposto a olhares atentos que se fingem de distraídos. Assim era também Manarairema. (HR, p. 63).

Na obra *Os cavalinhos de Platiplanto*, o cavalo é ideograma relevante em “Os cavalinhos de Platiplanto” e “A internada do sossego”. Além disso, situações (Festa do Divino X Cavalhada), desejo (ganhar um cavalo X encontrar o cavalo) e devaneio aproximam os dois contos. Em ambos há um mundo mágico, habitado por esses animais, que surge após uma situação de dor, causada pela morte. No quadro seguinte, comparamos essas semelhanças, por meio de alguns exemplos.

Quadro 4: “Os cavalinhos de Platiplanto”(CP 3) X “A internada do sossego”(CP 9)

CP 3	CP 9
Na festa do Divino você já vai vestir um parelhinho de calça comprida que eu vou comprar, e vou lhe	- Anda, moleza! Quer perder a cavalhada? De jeito nenhum eu queria perder a cavalhada, todo

dar também um cavalinho pra você acompanhar a folia. - Com arreio mexicano? (CP 3, p. 28).	ano nós íamos, papai já tinha até comprado roupa nova e botinas para nós dois. - Tem cavalo pra nós? - perguntei. (CP 9, p. 89-90).
Enquanto mamãe fazia os curativos eu só pensava no cavalinho que eu ia ganhar. [...] - Foi de tanto querer o cavalinho, e querer com força, que eu nunca cheguei a tê-lo. (CP 3, p. 28).	Quando eu quis dar uma batida nas vizinhanças para ver se encontrava o nosso cavalinho, ele disse que não valia a pena [...] (CP 9, p. 85).
Do meio das árvores iam aparecendo cavalinhos de todas as cores, pouco maiores do que um bezerro pequeno, vinham empinadinhos marchando, de vez em quando olhavam uns para os outros como para comentar a bonita figura que estavam fazendo. [...] Mas depois fiquei meio triste, porque me lembrei do que o major tinha dito - que ninguém podia tirá-los dali. - É verdade - disse ele em confirmação, parece que adivinhando o meu pensamento. - Levar não pode. Eles só existem aqui em Platiplanto. (CP 3, p. 34-35).	Agora, vendo aqueles cavalinhos gordos e lustrosos lambendo-se uns aos outros, rinchando à toa, perseguindo-se em volta das árvores, fazendo todo o barulho que queriam sem medo de serem espantados, compreendi que Abel não havia inventado nada, a Invernada do Sossego existia, qualquer pessoa podia ir lá se não ficasse aflita para chegar. [...] Zeno empurrou a cabeça de Balão para um lado e respondeu: - Não pense que eu estou querendo tomar o seu cavalo. Aqui é assim. Os cavalos daqui não têm dono porque são de todos. (CP 9, p. 91-92).

Presente não só nos contos “Os cavalinhos de Platiplanto” e “A invernada do sossego”, o cavalo é repetição em José J. Veiga. Vejamos os seguintes extratos:

No dia que o cavalo fugiu, Cedil apanhou demais mesmo. (CP 1, p. 4)

Já sei o que vou fazer. Se Cedil não voltar até o fim do ano, vou-me embora para o sítio de minha avó. Lá eu vou ter uma bezerra pra tirar cria, um cavalinho pra montar e muitas coisas pra fazer o dia inteiro. (CP 1, p. 1).

Conversamos sobre política e sobre o último escândalo de Bem João, homem muito valente, que ameaçara entrar na igreja montado a cavalo. (CP 4, p. 38).

meu pai esperava o cavalo e não gostava que eu demorasse. (CP 5, p. 54).

Todas as tardes, na hora do sol mais quente, eu levava o nosso cavalo a beber água no rio. (CP 5, p. 54).

Faltavam umas duas casas para chegar na farmácia, quando vi o Dr. Vergílio montar o cavalo e sair com a espingarda cruzada nas costas. (CP 10, p. 101).

O cavalo estava amarrado numa argola no pé da escada da cozinha. (CP 10, p. 105).

[...] o cavalo, assustado por alguma onça, arrebentou o cabresto e fugiu. Foi quando procurava o cavalo na noite escura que Juventino rolou numa grota, perdeu a espingarda e ainda destrancou um braço. No outro dia o cavalo apareceu na Porteira de Seu Ângelo Fumas com a sela quase na barriga e a crina cheia de carrapicho. (CP 12, p. 113).

Empresto o cavalo, os arreios, se o senhor quiser. A espingarda não. (CP 12, p. 114).

Antes que ele pudesse ordenar as idéias para a primeira frase um cavaleiro entrou afobado no meio da multidão, empinando o cavalo e expandongando gente. (CP 12, p. 121).

Enquanto isso eu pego os cavalos.

Os cavalos tinham ficado no quintal para facilitar o trabalho. Eram um rosilho alto e um castanho menor, presentes de casamento. (EME 3, p. 29).

Os cavalos bufaram e apressaram o passo por conta própria. Um tatu atravessou a estrada com seu passinho apavorado e desapareceu numa moita de gravatás. (EME 3, p. 33).

- Daqui a pouco esses poldros vão precisar de ser amansados - disse o pai. - Você querendo, já pode ajudar.

O menino lembrou-se do medo que a mãe tinha de vê-lo montar em cavalo, das mil recomendações que fazia quando o padrinho chegava na cidade e ele se oferecia para levar o cavalo ao pasto.

- E não é perigoso amansar poldro?

-Não deixa de ser. Mas você não vai montar assim de saída, antes de apanhar prática. Primeiro vai só olhando para aprender, os peões vão ensinando. (EME 3, p. 35)

Fez uma tropa de cavalinhos de pau lavrados a canivete, com fiapos de pena de galinha para imitar rabo e crina, escolhendo madeiras diferentes para não saírem todos de uma cor só. (EME 6, p. 59).

- Chorando por causa de um cavalo? (EME 14, p. 116)

- Perigoso nada, mãe. Cavalo é muito mais. Espanta com qualquer coisa, pula, arrebenta a barrigueira, derruba quem está montado. Henricão não quebrou a perna numa queda de cavalo? E ele é peão, estava acostumado. (EME 14, p. 133).

E os passeios que ele deu de fazer. De repente, sem mais nem menos, arreava o cavalo e saía sem destino [...] (EME 14, p. 137).

Os cavalos pisavam surdo na terra mole da chuva da véspera. Uma tartaruginha morta na estrada, a barriguiinha cor-de-rosa virada para cima, murchando ao sol frouxo. Tubi parou o cavalo e se inclinou para olhar. (EME 14, p. 138).

e ele ficava parecendo um cavalinho-anjo pronto para ser selado e montado. (AMV, p. 36).

Podia estar pensando em qualquer coisa secundária como a doença do cavalo preferido, que aparecera mancando sem que se atinasse com a causa [...] (AMV, p. 30).

O menino chamou com um assovio discreto, ele correu mais, agora como um cavalinho a galope, e sumiu em outra curva. (AMV, p. 53).

Depois disso ninguém falou mais, e os dois cavalos, um atrás do outro, entraram naquele passo sossegado de animais que não têm pressa quando os donos também não têm. (AMV, p. 126).

Mamãe dizia que estávamos virando capim, e um dia seríamos comidos por bois e cavalos. (SRB, p. 52).

Dois cavaleiros pararam ensopados na porta, olharam para dentro e pediram licença para entrar com os cavalos. Achei esquisito mas deixei, eles eram roceiros e podiam ficar fregueses do armazém. Os cavalos custaram a entender que deviam subir o degrauzinho de pedra, sinal de que cavalo em loja é esquisito para eles também. (SRB, p. 98).

\_ Que eles se reúnem lá para comer estrume de cavalo.

\_ Por que estrume de cavalo? Promessa? Sacrifício?

[...]

Fiquei intrigado. Por que um bando de estranhos ia se esconder na várzea para comer estrume de cavalo? Comentei o caso com mamãe, ela se lembrou de uma conversa de meu pai há muitos anos, quando ele contou que em uma de suas viagens a Altamata conheceu uma tribo que comia estrume de cavalo não para matar a fome, mas como meio de entrar em comunicação com o mundo invisível (PT, p. 24).

Concordei, o turunxa subiu, escondendo a lança no piso da carroça e sentando-se na barriga de um dos peixes. Rudêncio sacudiu a rédea, atçou o cavalo, partimos. (PT, p. 34).

Rudêncio passou aqui rapidamente a cavalo, com um cacho grande de bananas de cada lado da sela. (PT, p. 45).

e esporeou o cavalo, que se assustou e saiu esquipado e soltando ar. (PT, p. 60).

Sem tirar os olhos da anca do cavalo, ele respondeu [...] Eu tinha acabado de pensar em Rudêncio, no que ele podia estar fazendo nestes dias de incerteza e confusão, escutei barulho de cavalo parando e bufando na porta. (PT, p. 74-75).

O vento está aí sacudindo as folhas, levantando poeira, trazendo cheiros exóticos que antigamente nesta época do ano deixavam as pessoas alvoroçadas, prontas a disparar como cavalos fogosos. (PT, p. 83).

podia haver desordem, os cavalos se espantarem e machucarem gente, a carroça se quebrar. (PT, p. 90).

A cavalaria já estava fazendo misérias na praça, gente gritava pisoteada e chicoteada, cavalos relinchavam excitados pela confusão. (PT, p. 91).

- Olhem a cavalaria. Pata de cavalo não é carinho de mãe. (PT, p. 94).

Logo que o cavalo acertou a marcha, comecei uma pergunta sobre os últimos acontecimentos, o Cônsul fez que não ouviu. (PT, p. 103).

Aparentemente nada o impedia de levantar-se de repente, montar a cavalo e sair a galope. (PT, p. 112).

Também a borboleta é recorrente em *Os cavalinhos de Platiplanto*, *A hora dos ruminantes*, *A estranha máquina extraviada* e *Sombras de reis barbudos*. Selecionamos algumas passagens, para ilustrar:

Já na estrada reparei que a borboleta seguia à minha frente, pousando ora na crina ora na testa do cavalo, ora circulando em volta de mim. Não me interessava a borboleta, eu tinha a minha obrigação, meu pai esperava o cavalo e não gostava que eu demorasse. Mas de repente compreendi que aquele adejar insistente não era um mero capricho. A borboleta tinha uma mensagem para mim, estava escrita em suas asas, cheguei a ver uma ou outra palavra, que no entanto não consegui entender. Passei então a persegui-la com todo o empenho, e ela sempre se esquivando. Matá-la com uma chicotada seria fácil, mas morrendo a borboleta a mensagem se apagaria automaticamente antes que eu tivesse tempo de conhecê-la. Talvez meu pai me ajudasse a pegar a borboleta, eu precisava ler a mensagem, que era importantíssima. (CP 5, p. 54).

Infelizmente não pude contar com a ajuda do velho, ele também tinha as suas dificuldades [...] conseguiu prender o pé entre a estaca e o buraco, e ficou ali grudado [...] Então entreguei-lhe o cabresto do cavalo e saí correndo atrás da borboleta, que positivamente me chamava. (CP 5, p. 55).

lembrava-me de um alemão que apareceu na fazenda de meu avô de mochila às costas, chapéu de palha e botina cravejada. Pediu pouso e foi ficando, passava o tempo apanhando borboletas para espetar num livro [...] (CP 2, p. 14).

Todas as tardes, na hora do sol mais quente, eu levava o nosso cavalo a beber água no rio. Muitas vezes, enquanto ele fincava o focinho na água e engrossava o pescoço para facilitar a passagem dos goles, levantando a cabeça de vez em quando para tomar fôlego, eu ficava olhando um enxame de borboletas amarelas que fazia ponto na grama do barranco, onde as lavadeiras jogavam espuma de sabão. (CP 5, p. 54).

Mas foi bom porque ninguém parou para olhar passarinho, jogar pedra em calango, pegar borboleta, essas bobagens que só servem para atrasar pescaria. (EME 13, p. 96).

Borboletas inocentes enfeitavam as margens do rego, e ali morreriam em poucos minutos pisadas, mordidas, desmanchadas como flores depois de ventania. (HR, p. 35).

Uma borboleta grande azul-pomposa entrou tonta na oficina, esbarrou de raspão na parede, pousou no cabo de uma enxó. Os dois olharam para ela encantados, como se nunca tivessem visto uma borboleta igual, ou talvez estranhando que ainda pudesse haver borboleta no ar. (HR, p. 48).

Como poderia aquela vozinha fina e tremida, mais própria de palhaço, mandar sapo virar borboleta, água virar areia, estêreo virar ouro, e ser obedecida? (SRB, p. 56)

Ninguém pode voar como borboleta, atravessar parede compacta, transformar sapo em pássaro, areia em água, fogo em cristal. (SRB, p. 60).

Ele voou como borboleta por cima da platéia, pousando aqui e ali, subindo e baixando. (SRB, p. 59).

Nas praças e jardins, nos quintais, nos pátios as plantas brotavam com um viço impressionante, e a quantidade de borboletas que apareceram de repente, como nascidas do contato do sol com a umidade da terra, deixava todo mundo intrigado mas contente com o colorido benfazejo. O tempo feliz estava no ar. (SRB, p. 113).

Há também nas narrativas de Veiga certas passagens que lembram passagens de outras de suas narrativas, embora não sejam quantitativamente significantes. Isso ocorre, por exemplo, com o ‘espetáculo’, que tanto pode ser circense, ou a apresentação de um mágico ou o ‘retalhamento’ de um peixe na praça, como ocorre em “Roupa no coradouro” (CP 10), *Sombras de reis barbudos* (SRB) e *Os pecados da tribo* (PT), respectivamente. Fato é que em todos esses casos o efeito de sentido do ‘espetáculo’ é dado também pela repetição da

aglomeração de pessoas, da curiosidade, do envolvimento com aquilo que foge à rotina, com a chegada “do que vem de fora”.

Quadro 5 : O Espetáculo

CP 10	SRB	PT
Quando o circo chegou, aí é que eu não tinha mesmo tempo para nada, nem para conversar direito com minha mãe. (CP 10, p. 97).	Até que apareceu esse mágico, o Grande Uzk. Primeiro apenas o nome e a fama, o mágico nos olhando de cartazes em que os olhos pareciam duas brasas queimando em um rosto apenas sugerido em fundo escuro. (SRB, p. 52). Finalmente o mágico chegou, e foi um alvoroço. (SRB, p. 56).	No caminho fui passando por famílias já arrumadinhas [...] as crianças muito comportadas para não sujarem as roupinhas, mas muito excitadas com o grande espetáculo que iam ver. [...] Quando cheguei já havia muita gente na praça. Empurra daqui, aperta dali, consegui um lugarzinho no último degrau da Casa da Carimbagem, de onde poderia ver bem a chegada e todo o programa. [...] (PT, p. 90).

Toda a tópica de lugar ameno discutida acima configura a reiteração de certos temas, imagens, elementos de expressão que dão efeito de sentido às narrativas veiguanas, em especial as aqui estudadas.

### 3.3 *Topos* de Fronteira

Nem sempre é possível agrupar as repetições das narrativas de José J. Veiga em *topoi* distintos ou opostos. Algumas dessas repetições, como a presença dos pais, as diferenças de gênero, a religiosidade, ora caracterizam-se como mundo às avessas, ora como lugar ameno. Por conseguinte, aqui serão denominadas *topos* de fronteira. Decidimos, ainda, situar a peculiaridade da linguagem de José J. Veiga também nessa “fronteira”.

Talvez pelo universo infantil, talvez pelo ambiente, a presença das figuras paterna e materna é repetitória nas narrativas aqui estudadas. Observemos os excertos a seguir:

Cedil ficou meio envergonhado com o que Tenisão disse, mas explicou que a mãe dele era muito boa, só que era nervosa e não gostava de questão. (CP 1, p. 6).

Depois disso Zoaldo não deixou mais Cedil ter descanso. Vivia mandando o coitado na rua fazer isso e aquilo, levar e buscar cavalo no pasto, e volta e meia enfiava o couro nele. Dizia que era para desasnar. (CP 1, p. 11).

O mascate estranhou que o pai não se manifestasse um homem aparentemente tão severo. (EME 7, p. 14).

O pai ainda hesitava em mandá-lo, os rapazes índios que iam ao Posto voltavam entusiasmados e sem cabeça para qualquer trabalho na aldeia (EME 6, p. 20).

Seu Santonis explicou que não podia ser assim de repente, primeiro era preciso falar com o pai de Aritakê. Aritakê ficou desapontado mas se conformou.

Ipinauí ouviu o pedido do filho sem dizer nada, parece que já estava esperando uma coisa assim desde que instalaram o Posto ali perto, os índios novos estavam perdendo o gosto pela vida na aldeia; muito triste, muito ruim; mas como é que se ia evitar? (EME 6, p. 21).

De repente o menino teve uma vontade forte de conversar com o pai, de entendê-lo, de ajudá-lo nas suas dificuldades, que deviam ser muitas. (EME 8, p. 34).

O pai disse que naquela mata viveram tapuios antigamente; estariam voltando?

O jeito era ficar quieto, mesmo tremendo e suando, e pensar numa reza que puxasse o pai para o rancho, às vezes ele vinha fora de hora buscar um pedaço de fumo, tomar um gole de café e sendo homem valente corajoso, e andando sempre com a espingarda, nem tapuio podia com ele.

- Sabe o quê? Vamos chamar seu pai para tomar um café.

Pegou a buzina que ficava pendurada atrás da porta, apontou-a para fora e tocou. [...] Ele pensava que a chegada do pai ia pôr tudo nos eixos [...] (EME 9, p. 85).

\_ Pai... Eu vou ficar aí até crescer?

\_ Deus quem sabe. Por enquanto você vai é experimentar.

Em silêncio entraram no túnel da mata, e o mundo ficou escuro como se fosse chover, impressão reforçada pela friagem que vinha do chão. O menino ficou tão deprimido que teve vontade de pedir ao pai para não deixá-lo para dizer aos padrinhos que estavam apenas passeando; ele prometia fazer tudo para ajudar o pai na sua vida de viúvo, até cozinhar para os dois, e não se incomodava mais de ficar sozinho à noite quando o pai quisesse conversar ou jogar em casa de amigos. Mas já estava tudo combinado, o pai não ia voltar atrás. (EME 11, p. 91).

Dorico já estava ficando nervoso, disse que era melhor um de nós ir na cidade chamar o pai de Josias com remédio. (EME 12, p. 102).

Um sonho que ele não gostava, e que vinha de entoadado era que o pai tinha vendido o Amanhece e comprado outro sítio; felizmente era sonho, senão seria a tristeza maior do mundo. (EME 14, p. 110).

O pai olhou para ele desconfiando, investigando.

- O que foi que o senhor já andou fazendo com o bezerro? (EME, p. 112).

Estaria ele sendo injusto com o pai? Pecando contra o mandamento de honrar pai e mãe? (EME, p. 139)

Aí ele disse para meu pai que eu não devia ficar o tempo todo pelos cantos pensando em coisas tristes, que era preciso sacudir o corpo; e para mostrar como era que meu pai devia fazer comigo, ele me mandou soltar o cavalo dele que estava amarrado no pátio e tocá-lo para o quintal. (CP 10, p. 104).

- Você fala assim porque tem pai que pune por você - respondeu Cedil.

- E sua mãe, por que que não pune? (CP 1, p.11).

Eu nem queria mais almoçar quando voltava da escola, preparava merenda escondido, mamãe não sabia e ralhava para eu comer, meu pai era que não ligava, dizia que quando barriga está cheia goiaba tem bicho. Mamãe dizia que assim eu acabava doente, que ele devia comprar um xarope pra abrir o meu apetite; ele respondia que o xarope que eu precisava não se vende em farmácia, é comprido e cheira a couro; daí a pouco estavam discutindo, eu aproveitava e saía. (CP, p. 14).

Meu pai pensou em formar uma comissão de vigilância, consultou uns e outros, chegaram a fazer uma reunião na chácara de Seu Aurélio Gomes, do outro lado do rio, mas Padre Santana pediu que não continuassem. Achava ele que a vigilância ativa seria um erro perigoso; supondo,se que os tais descobrissem que estava havendo articulações contra eles, o que seria de nós que nada sabíamos de seus planos? Era melhor esperar. Naquele dia mesmo ele ia iniciar uma novena particular, para não chamar atenção, e esperava que o maior número possível de pessoas participasse das preces. Na sua opinião, essa era a providência mais acertada no momento. (CP 2, p. 22).

Meu pai tinha saído à minha procura, armado com a bengala de estoque. Fiquei sabendo então que D. Lorena costureira tinha visto tudo de sua janela do outro lado da rua e fora correndo contar à vizinha dos fundos - e a notícia espalhou-se como fogo em capim seco. Foi por isso que meu pai, ao dobrar a primeira esquina, foi cercado por um grupo de amigos que não o deixaram prosseguir. Achavam todos, e com razão, que ele não devia agir enquanto não me ouvisse. (CP, p. 46).

Vovô sentou-se na beira da cama, pôs o chapéu e a bengala ao meu lado e perguntou por que era que meu pai estava judiando comigo. Para impressioná-lo melhor eu disse que era porque eu não queria deixar Seu Osmúcio cortar o meu pé. (CP, p. 41).

Talvez eu não devesse ter contado isso a meu pai, pois não era difícil prever o que aconteceria. Ele riu em minha cara, e chamou-me fantasista. Como eu insistisse, ofendido, ele reptou-me a prová-lo. Ainda aí eu poderia ter desconversado, mas não: aceitei o desafio, como se tratasse de um ponto de honra. Levei-o à beira de um córrego, mandei-o soltar uma moeda na água - e só à força conseguimos tirá-lo de lá dias depois; e para impedi-lo de voltar, tivemos de interná-lo. Disseram que a culpa foi minha, mas não consigo sentir-me culpado. Depois disso notei que as pessoas passaram a me evitar. (CP, p. 67).

Meu pai falou tão confiante que resolvemos esquecer nossas preocupações. (CP, p. 110).

Papai foi que interveio em nosso favor, disse que menino de fazenda não pode ser criado na barra da saia. (CP, p. 111).

Assim eram as coisas lá em casa. Quando se tratava de fazer a nossa vontade, papai sempre vencia; e quando se tratava de defender a falta de algum camarada, papai resistia e ameaçava, mas quem acabava vencendo era mamãe. (CP, p. 123).

Mas estávamos crescendo, e era preciso aprender foi isso o que meu pai disse quando o Abel chegou com a notícia (CP, p. 113).

Fui com meu pai até depois da ponte e ajudei-o a tocar os dois cargueiros ladeira acima. (CP, p. 123).

Minha mãe estava ou no quarto rezando ou na varanda remendando minhas roupas, e o máximo que dizia é que eu não devia abusar da ausência de meu pai, porque se eu acostumassem ficaria difícil desacostumar quando ele voltasse. E acho que para não parecer que estivesse implicando, mudava logo de assunto; dizia que tinha leite morno para mim na pedra do fogão, mas que não esquecesse de lavar os pés primeiro. Eu ia à cozinha, lavava os pés mais ou menos, às vezes nem lavava, passava um pano; tomava o leite com farinha e ia dormir. (CP, p. 125).

Nas narrativas aqui em questão, a figura feminina, constantemente representada pela materna, está sempre cuidando de afazeres domésticos ou rezando – o que parece traço de religiosidade pode ser crítica à omissão feminina e à apelação pela ajuda divina, como atitude de acomodação, conformismo, fatalismo. Já a figura masculina, quase sempre representada pela paterna, é a imagem da intolerância, da agressividade, da castração. Por conseguinte, são comuns os problemas de relacionamento envolvendo essa figura, cuja presença é marcante em *Os cavalinhos de Platiplanto*, *A hora dos ruminantes*, *A estranha máquina extraviada*, *Sombras de reis barbudos*, *Os pecados da tribo* e *Aquele mundo de Vasabarro*, como é possível observar, por exemplo, no quadro 6, a seguir.

Quadro 6: Importância, doçura e compreensão da figura materna X agressividade, intolerância e dificuldade de relacionamento com a figura paterna

Figura materna	Figura paterna
“Cedil correu pedindo o socorro da mãe, Zoaldo atrás dando cabrestada. A mãe de Cedil correu para o quarto, fechou a porta e ficou rezando tão alto que de fora se ouvia.” (CP 1, p. 5).	“Cedil sofria muito, todo rapaz que namorava Milila achava de mandar nele, ele nem podia brincar direito, vivia vigiado.” (CP 1, p. 3).
“Ela abraçou o menino, chamou-o de bobinho medroso e ficou rezando mentalmente, até que ouviram o grito do pai [...]” (EME 6, p. 57).	“O pai tentou puxar conversa, os assuntos não rendiam, eles não tinham o hábito de conversar.” (EME 3, p. 31).
“Minha mãe estava ou no quarto rezando ou na varanda remendando minhas roupas, e o máximo que dizia é que eu não devia abusar da ausência de meu pai, porque se eu acostumassem ficaria difícil desacostumar quando ele voltasse”. (CP 10, p. 97).	“porque havia tomado a decisão de não maltratar o menino naquele dia.” (EME 3, p. 28).
“Mamãe vivia rezando e tomando calmante, não queria mais que eu fosse além da ponte em meus passeios. Achei que fosse receio exagerado dela, mas verifiquei depois que a proibição era geral, de todas as mães.” (CP 2, p. 21). “Mamãe consertou as roupas, limpou e passou.” (SRB, p. 73).	“Eu nem queria mais almoçar [...], preparava merenda escondido, mamãe não sabia e ralhava para eu comer, meu pai era que não ligava [...]. Mamãe dizia que assim eu acabava doente [...]; ele respondia que o xarope [de] que eu precisava não se vende em farmácia, é comprido e cheira a couro [...]”. (CP 1, p. 7).

Em algumas passagens, as personagens querem agradecer ao pai. Abaixo, um exemplo:

- Você ainda demora aí?
- Não senhor. Estou acabando.
- Quando acabar, você é capaz de fazer um café para nós?
- Já acabei.

Fechei o caderno e fui depressa para a cozinha, com medo que mamãe aparecesse e estragasse aquela oportunidade de mostrar a meu pai que eu sabia fazer café.

Felizmente a chaleira já estava cheia e quente em cima da pedra, foi só pô-la numa das bocas e atijar o fogo, a água logo ferveu.  
Meu pai provou o café, gostou, tomou mais. Quando me devolveu a xícara disse que no armazém quem ia cuidar do café era eu. Inchado de satisfação com o elogio eu deixei o bule e as xícaras em cima da mesa para mamãe ver quando voltasse. (SRB, p. 74).

Essa repetição frequente das figuras paterna e materna é mote para uma outra: as diferenças de gênero. Tais repetições despontam um eixo comum, que se apresenta em todos os níveis do percurso gerativo de sentido, o que provoca, obviamente, efeito. Observemos:

Os homens fumavam sem parar, as mulheres rezavam todas as orações que conheciam para horas de aflição. (HR, p. 85)

Portas batiam em toda parte, gente gritava, criança chorava, galinhas em pânico, mães ralhavam, batiam, sacudiam, rezavam, homens iam e vinham correndo, procurando espingarda, garrucha, porrete, outros apenas acendiam um cigarro e iam para a janela espiar. (HR, p. 34)

Quando ele voltou, o pai estava na cozinha pelejando para acender o fogo [...] - Diacho de lenha ruim [...] Isso é lenha que se corte? O menino lembrou-se da mãe acendendo o fogo sem xingar nem reclamar. (EME, p. 29).

A mãe o ensinara a não falar com a boca cheia [...] (EME, p. 31).

Zoaldo era muito bruto, só falava gritando. (CP, p. 3).

\_ Você fala assim porque tem pai que pune por você – respondeu Cedil.

\_ E sua mãe, porque não pune?

Aí Cedil contou com muita tristeza que a mãe dele estava na cozinha moendo café quando ouviu a zoeira; veio ver, ficou olhando e não fez nada, só dizia meu filho, meu filho, coitadinho de meu filho. Depois que Zoaldo bebeu o café e foi embora ela veio agradar, pôs arnica nos lanhos, fez beiju pra ele comer com leite antes de deitar [...]. No outro dia cedo ela foi na loja e comprou um canivete Corneta pra dar de surpresa a Cedil, era o brinquedo que ele mais queria.

Cedil ficou meio envergonhado com o que Tennisão disse, mas explicou que a mãe dele era muito boa, só que era nervosa e não gostava de questão. (CP, p. 4).

Mas a não ser pela quantidade, que assustava, e pela cor, que lembrava luto, os urubus não incomodavam [...] fomos amolecendo e facilitando a vida deles [...] Com esse tratamento eles foram perdendo o receio [...] quando ganhavam confiança pulavam para dentro e ficavam rodeando as pessoas, geralmente as mulheres, parece que já tinham notado que elas é que mais lidam com comida. (SRB, p. 44-45).

Levaram-me para a cozinha e me deram uma xícara com calmante, mas eu só parei de chorar quando vi que muita gente estava chorando também, principalmente as meninas. (CP 10, p. 103).

sugeri que ele fizesse alguma coisa pela concórdia geral; mas a mulher dele, que pensei estivesse cuidando de suas obrigações lá para dentro, estava escutando atrás da porta. (CP 4, p. 38).

Mas com meu tio em casa, resmungando e batendo com as coisas, quem disse que eu tinha coragem? Só depois de escurecer, quando meu tio disse que ia jogar sete-e-meio para se distrair, foi que eu pude sair também. Tia Zi queria que eu deixasse para o outro dia, mas eu disse que não podia esperar. Ela então recomendou que eu tivesse muito cuidado e não demorasse.

Agora ela devia estar diante do oratório rezando, se não estivesse sendo apertada por tio Firmino para dar conta de mim [...] Eu queria estar lá para defendê-la - afinal ela sempre me defendeu, embora escondido - mas por enquanto ela vai ter que contar apenas com suas orações. (CP 7, p. 72).

Assim eram as coisas lá em casa. Quando se tratava de fazer a nossa vontade, papai sempre vencia; e quando se tratava de defender a falta de algum camarada, papai resistia e ameaçava, mas quem acabava vencendo era mamãe. (CP 9, p. 112).

O mascate estranhou que o pai não se manifestasse um homem aparentemente tão severo. (EME 1, p. 14).

Sempre ouvi dizer — entre homens, naturalmente — que é difícil entender as mulheres. Mas como as mulheres que antigamente vinham aqui conversar com mamãe também diziam que é difícil entender os homens, parece que o difícil mesmo é uma pessoa entender outra, homem ou mulher. (SRB, p. 44).

A Igreja, como instituição e como ideologema de autoridade, não deixa de representar uma forma de opressão nas narrativas de J. J. Veiga. A sua frequente repetição ou a das imagens a ela associadas, como o padre, o misticismo, a culpa, o pecado, enfim, a religiosidade, levanta questões teológicas aparentemente banais, como esta, do menino Tubi, de “Na estrada do amanhece” (EME 14, p. 114): “Só Deus pode fazer isso, deixar as pessoas se desviarem de um caminho e depois dar o castigo. Será que está certo isso, ou Deus é diferente do que dizem? Se tudo o que acontece, acontece por ordem dele, castigo é injustiça”.

No entanto, em profundidade, essas imagens revelam reflexões menos generalizantes e também a ironia de Veiga, que delas se utiliza para questionar valores arraigados e, muitas vezes, socialmente inquestionáveis. O padre, por exemplo, chega até a exercer a função de superego das personagens e de instrumento para estas questionarem os valores religiosos, culturalmente impostos. Observemos:

- É o fim do mundo que vem aí.
- Que fim do mundo! Mundo lá tem fim?
- Eu cá acredito. Quem fez o mundo pode muito bem acabar com ele.

- Conversa de padre pra amedrontar. Então quem fez o mundo ia ter o trabalho de fazer para desmanchar depois? Mundo não é qualquer brinquedo de menino. (HR, p. 2).

Consequentemente, essa repetição provoca outra: o conflito bem X mal, muitas vezes acompanhado da ideia de pecado ou do sentimento de culpa, como ocorre, por exemplo, nos excertos abaixo:

O menino matou um bichinho [...] Se aquele mosquito que ele tinha acabado de matar fosse mãe de outros menores, não ia fazer falta? Também se a gente vai pensar toda hora em tudo o que tem de fazer, acaba não fazendo nada. (EMA 3, p. 32).

Seria ruim demais não ter pai, como dizem que é? De repente ele se lembrou do catecismo, pecado, inferno, fez o nome-do-pai disfarçado, virou-se para a parede e dormiu. (EME 14, p. 125).

Vendo aquela figura tão mansa contemplando a imagem e rezando, e desconfio que chorando também, senti uma pena e uma ternura tão sinceras que jurei nunca a magoar em nada, acontecesse o que acontecesse. Pensei nas minhas muitas malcriações e teimas e o arrependimento doeu fundo em mim. Ajoelhado mesmo fui me aproximando devagarinho até me encostar nela, e abracei-a. (SRB, p. 30).

A retextualização da religiosidade nas narrativas de José J. Veiga por vezes contempla a ideia de autoridade, rigidez, sabedoria, repressão e, sobretudo, respeito pela opinião e pela figura do padre. É o que atestam as seguintes passagens:

[...] Dona Zipa mandou Tenisão para o colégio dos padres em Bonfim. (CP 1, p. 9).

Meu pai pensou em formar uma comissão de vigilância, consultou uns e outros, chegaram a fazer uma reunião na chácara de Seu Aurélio Gomes, do outro lado do rio, mas Padre Santana pediu que não continuassem. Achava ele que a vigilância ativa seria um erro perigoso [...] ele ia iniciar uma novena particular [...] e esperava que o maior número possível de pessoas participasse das preces. Na sua opinião, essa era a providência mais acertada no momento. (CP 2, p. 13).

Eu não acreditei, mas também não ia sair por aí desmentindo quando pessoas de bem como o padre diziam que era verdade. (SRB, p. 52).

Pe. Prudente mandou chamar Geminiano pretextando necessitar do carro de umas telhas, rodeou, apalpou, entrou no assunto [...] Agora o outro assunto Pe. Prudente pensou, assoviando entre dentes. Quando já tinha o caminho traçado, falou [...] Pe. Prudente voltou a assoviar baixinho. Não queria falar sem pensar, dar um conselho formal para ficar livre da obrigação. Finalmente falou [...] Geminiano ficou olhando longe, pensando. Pe. Prudente soprava um assóvio discreto, respeitoso. [...] Geminiano riu desapontado, satisfeito. Pe. Prudente sabia aproveitar as palavras. (HR, p. 11-12).

De vez em quando eu encontrava um número do jornalzinho de Serra Acima rolando lá por casa, mas confesso que nunca li um artigo do professor Pulquério até o fim; achava-os maçantes, cheios de datas e nomes de padres, parece que a fonte principal de sua erudição eram as monografias de um frei Santiago de Alarcón, dominicano que estudara a história de nosso Estado e publicara seus trabalhos numa tipografia de Toledo (CP 8, p. 74-75).

Eu estava sentado na canastra no quarto de minha mãe, o único lugar que achei para sentar, quando o padre chegou. Que susto eu levei ao vê-lo entrar com o livrinho de rezas na mão e já murmurando orações, tive vontade de mandá-lo embora mas faltou coragem, eu estava acostumado a ser muito obediente perto dele, e até de pedir a bênção, mas desta vez não pedi. (CP 10, p. 103).

Ficamos de voltar outro dia levando a marmota do padre, mas nem isso chegamos a fazer porque soubemos que o André gaguinho, que andara apanhando lenha do outro lado, fora alvejado com um tiro de sal na popa. Geraldo sempre fora amigo de todos [...] quando o padre organizava passeios para os alunos de catecismo, fazia questão de contratar Geraldo [...] (CP 2, p. 18).

achei que ele estava apenas querendo fazer-se de importante, de sabedor de coisas misteriosas, talvez pelo desejo de imitar os patrões. Foi essa também a opinião de Padre Santana quando soube da resposta de Geraldo a Seu Marcos. (CP 2, p. 19).

Um dia eu ia atravessando o largo com ela, carregando um cesto de ovos que ela havia comprado lá em casa para a festa do aniversário do padre, quando vimos dois motociclistas que vinham descendo emparelhados. (CP 2, p. 23).

Só faltava um nome bem assentado, mas era difícil arranjar, eu só lembrava de nomes muito batidos, Rex, Corta-Vento, Penacho. Padre Horácio quis ajudar, mas só vinha com nomes bonitos demais, tirados de livro [...] (CP 3, p. 30).

Conversamos sobre política e sobre o último escândalo de Bem João, homem muito valente, que ameaçara entrar na igreja montado a cavalo. Os cidadãos válidos haviam formado uma guarda para impedir o desrespeito, mas o padre estava contra a idéia, receava que a presença de homens armados, e a possibilidade de conflito, espantasse as mulheres da igreja; em consequência, os defensores da igreja tinham agora de lutar contra Bem João e contra a oposição do vigário. O juiz fora chamado como mediador, mas, em vez de propor uma saída honrosa, deitou mais lenha na fogueira, pedindo a substituição do padre 'por não mostrar o interesse que era de esperar dele na defesa das coisas sagradas'.

Era preciso uma saída honrosa, mas ninguém queria tomar a iniciativa, estando as coisas no pé em que estavam. [...] Quando sugeri a intervenção de Valtrudes ela [a esposa dele] entrou na sala de olhos fuzilando e proibiu-o de fazer fosse o que fosse contra os desejos do padre. Não sendo religioso, ele não tinha nada que meter a colher de pau no angu, disse ela; e quanto a mim, eu devia entrar para a irmandade e tratar de salvar a minha alma, em vez de andar contando anedotas sacrílegas. (CP 4, p. 38-39).

E nem sei se ele é batizado.

Quando ouviu isso do batismo pela primeira vez, Seu Santonis explicou que Aritakê tinha sido batizado pelo bispo no Posto e recebera o nome de Ari para aproveitar o nome antigo. (EME 2 , p. 22).

O primeiro contato foi feito por Pe. Prudente de volta de uma viagem eucarística. O padre e o ajudante vinham descendo a estrada pelo meio da manhã [...] (HR, p. 5).

Além disso, a presença do divino é um instrumento de fuga, de solução mágica para os problemas, como em “Onde andam os didangos?”, conto no qual a personagem protagonista recorre a Deus em situações difíceis:

O jeito era ficar quieto, mesmo tremendo e suando, e pensar numa reza que puxasse o pai para o rancho. (EME 6, p. 55).

Ele pediu a Deus que mandasse uma cobra venenosa morder o homem, chegou a ir para detrás de uma mamoneira esperar o resultado. (EME 6, p. 61).

O sagrado como repetição nas narrativas de Veiga é também elemento da paisagem, do ambiente em que se desenvolvem as ações e a religiosidade é qualidade especial do tipo das personagens, posto que é característica do povo brasileiro, em especial das comunidades rurais ou das pequenas cidades. Portanto, é um comportamento social e reflexo dos costumes populares, como atestam os exemplos abaixo:

A porta abre-se abruptamente e a vizinha entra de novo apertando as mãos no peito, olha alternadamente para um e outro de nós e diz, numa voz que mal escuto:  
- Sua mãe está pedindo um padre. (CP 11 , p. 111).

Quem o visita, e deve ser quase todo mundo nessa altura, vai aos poucos se envolvendo, e hoje é raro encontrar alguém que não esteja sofrendo por ele, rezando pelo seu restabelecimento. (PT, p. 111).

as igrejas se encheram, pessoas que nunca se lembraram de rezar na vida disputavam violentamente uma vaga ao pé dos altares [...] (SRB, p. 131).

Ele foi padre, já contei? Padre assentado, cumpridor. Irmão de minha mãe. Um dia ele largou batina, largou rosário e foi ser revoltoso. Minha mãe quase morreu de paixão. (HR, p. 24).

— Deixou? — E quando abrangeu todo o significado, ergueu os olhos e exclamou:  
— Louvado seja o Sagrado Coração! (SRB, p. 72).

Eu já tinha visto pessoas sem perna, sem braço, sem mão, até um homem sem nariz eu vi de joelhos ao meu lado na igreja na Semana Santa [...] (SRB, p. 4).

À noitinha ela me pediu para acompanhá-la à igreja. Lá ela se ajoelhou em um canto e ficou quieta rezando, com os olhos fitos na imagem lá no alto. (SRB, p. 30).

desistiu de vez de sair de casa, nem para ir à igreja ela saía mais, rezava no quarto mesmo ajoelhada ao lado da cama. (SRB, p. 32).

Quantas noites passei rezando pedindo um milagre, pedindo a Deus para fazer dela a menina que eu tinha inventado. (HR, p. 91).

O namoro seguia sem oportunidades vivendo só daqueles encontros acanhados na loja e de olhares trocados de noite depois da reza, quando Nazaré voltava da igreja com a madrinha e passava pela esquina do pombal onde Pedrinho ficava de guarda com outros rapazes [...] (HR, p. 71-72).

Quando eu vinha da escola encontrei Cedil sentado no parapeito atrás da igreja com as pernas todas lanhadas, chorando e riscando a pedra com um carvão. (CP 1, p. 5).

Quando foi de noite na porta da igreja ele me perguntou onde a gente tinha ido na jangada [...] (CP 1, p. 8).

Subi os degraus, amplos como escadaria de igreja, entrei pela porta do centro e achei-me num saguão (CP 5, p. 56).

Mal chegava de uma viagem era informado de que fulano, ou sicrano, ou a viúva de trás da igreja, ou o ancião que perdera a filha afogada estava a minha espera para nova caminhada. (CP 6, p. 62).

Quando eu chegava em casa à noite, cansado de correr, lutar ou simplesmente ficar sentado no patamar da igreja ouvindo histórias, encontrava a porta encostada (CP 10, p. 97).

Eles sufocaram os restos de riso e ficaram calados, como crianças assustadas.

- Também não estamos na igreja - disse o coordenador. \_ Basta que não façam alauza. (AMV, p. 28)

O relógio da igreja não batia mais, o peso de pedra que rodava o mecanismo da corda devia estar descansando no fundo do poço da torre (HR, p. 93).

- Tem boi até no altar da igreja. (HR, p. 96).

Há passagens, em Veiga, nas quais sagrado e profano misturam-se no jogo do narrador:

- Não gosto desses brinquedos - disse ele emburrado.

- Qual é o brinquedo que você gosta?

- Nenhum. [...]

- Sabe o quê? - disse ela brincando com um botão do paletó dele. - Você é muito sisudo. Parece um padre. Bença, monsenhor.

Ele fingiu-se de muito indignado (era preciso fazer alguma coisa) e empurrou a mão dela com estouvamento.

- Você não repete - disse ele.

Ela aceitou o desafio com satisfação (queria brincar) e repetiu várias vezes - Padre! Padre! Pe. Pedrinho! - com o rosto esticado para a frente, quase tocando o dele. Ele tentou pegá-la pelo braço, ela escapuliu, sempre provocando. A perseguição entre as jabuticabeiras, as fintas em volta de um tronco, a fuga para outro, as gargalhadas, as ameaças. Nazaré se escondendo numa moita de bananeira, Pedrinho procurando, encontrando. Agora que estava com ela bem segura pelo pulso, ele não sabia a que fazer. (HR, p. 73).

Em *As horas dos ruminantes*, a Igreja é espelhada com tanta frequência que a narrativa se encerra assim: “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” (HR, p. 102). Portanto é uma repetição tanto de mundo às avessas quanto de lugar ameno.

A linguagem de Veiga, como estilo, se repete, obviamente. Por isso resolvemos incluí-la em seus *topoi* e agrupá-la como *topos* de fronteira, posto que é representativa tanto de vicissitudes quanto de amenidades. Observamos a presença de ditos e máximas, como já exemplificamos, do folclórico e de costumes. Seleccionamos, para ilustrar, os fragmentos abaixo:

[...] não engolia semente de jenipapo para não virar barata na barriga, não comia rolinha assada para não dar fome canina, não jogava pedra na casa de João Benedito porque ele furava um ovo com agulha e a gente ficava cego [...]. (CP, p. 2).

De maio a agosto, os meses sem r, ninguém podia tomar banho no rio, dava febre. (CP 1, p. 2).

Aprendi com minha vó que gente que ri demais, e gente que nunca ri, dos primeiros queira paz, dos segundos desconfie. (CP 1, p.12).

- Jogar palitos?  
 - Palitos? Que jogo é esse?  
 O Cerimônia explicou, o Simpatia reconheceu logo.  
 \_ Ah, o velho jogo de porrinha.  
 \_ É. Parece que tem esse nome também.  
 \_ Serve. Arranje os palitos. (AMV, p. 33).

- Você está com medo de quê?  
 - Eu? Estou com medo não.  
 - Por que está tremendo?  
 - Estou tremendo não.  
 - Fugiu de onde?  
 - Fugi não.  
 - Então por que escondeu aqui?  
 Essa ele não respondeu, mas continuou atento à porta. (AMV, p. 57)

Uma hora lá seu Apolinário perdeu a paciência e resolveu acabar com a furupa, bateu palma para chamar atenção e mandou que esquipasse todo mundo, disse que ali não tinha morrido ninguém por enquanto [...] (HR, p. 51).

- Vou levar sua espingardinha fubeca não. (EME 6, p. 61).

De repente a Companhia resolveu apertar a rosca contra os urubus. (SRB, p. 47).

Considerando os últimos acontecimentos, ficamos com a pulga na virilha. (PT, p. 73).

Chegaram com o sol ainda de fora. (EME 3, p. 33).

Tenisão dava coque nele, mandava parar com a ladainha, mas era mesmo que nada: ele continuava choramingando, dizia que a gente todos ia morrer. Eu ficava com dó de ver aquele porqueira chorando por causa da morte inventada da gente, dizia que isso de morrer era invenção, prometia armar arapuca pra ele. (CP 1, p. 10).

— Minha filha, eu para mim chega. (SRB, p. 60).

Faz parte dessa linguagem simples, cotidiana, algumas palavras e expressões pitorescas, como, por exemplo, “chuçadas; maria-mingau; baciinha; micuim (EME, p. 8, 12, 18, 49); linguarar; enredeiro; não deixou de enredar; de entoado; dava coque; dizia que a gente todos ia morrer; porqueira; guaspada [seria erro de impressão: guspada?]; arremanchava; valença; tirava farinha; Zoaldo nem nada; muita gente foi assinando e botando pg. ali mesmo; escachou com ele, disse que ele era um pamonha [note-se que escachar está por escrachar]; – Se fosse comigo – disse – eu sentava um trem na cara daquele trelente; desasnar; o cavalo tinha se *amadrinhado* com a égua de um tropeiro e *destampado* com ela morro acima [grifos nossos]; ganhame; manejar a bicha é que deu panca; fazer zorra que nunca zoava, ajuntar folha de folhinha; Tenisão deu na mala; pombeou; entojado; mas aí eu principiei a desconfiar que o brinquedo da ilha ia acabar acabando; esperando uma vaza; estava tudo expandogado (CP, p. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8); bedamerdas; não davam trela (HR, p. 28); o homem respondeu perguntando (EME 1, p. 8); viu dois olhos olhando para dentro do rancho; a noite era feia perigosa no rancho (EME 6, p. 55, 53)”. Juntam-se a elas neologismos, como “grandegrandegrandegrande” (EME 5, p. 48).

Há, ainda, outras características tópicas da linguagem de Veiga, como a dupla negação (“não achamos nenhum que prestasse”, CP 1, p. 7), não usar vírgula para introduzir adversativas, nem antes de intercaladas, de temporais ou de explicativas. Soma-se a estas, um jeito simples de dizer o cotidiano, como nas seguintes passagens:

Começou a chorar baixinho, tomou gosto e acabou chorando alto. (EME 6, p. 55).

[...] muda a posição dos pés nos chinelos, o que estava embaixo passa para cima. (EME 7, p. 64).

[...] pulando a janela sem tocá-la com os pés, só apoiado nas mãos e jogando o corpo de lado. (EME, p. 69).

Também há lirismo, nas narrativas de José J. Veiga, conforme atestam os excertos seguintes:

Os homens foram armando suas redes, estendendo suas camas para enfrentar a noite e tudo que vem com ela. (EME 1, p. 17).

pegou o prato com as duas mãos e chorou só com os olhos. (EME, p. 23).

Venâncio levado no laço, e os grilos cantando no mato, e a água correndo na grotta, e os vaga-lumes trançando na noite, tudo como antes, e tão diferente... E os didangos, onde estavam que não tinham vindo? (EME 6, p. 62).

O lago nos recebeu e nos tratou como trata os peixes e a multidão de criaturas outras que fazem parte dele. (PT, p. 44).

Enfim, concluímos que esse *topos* de fronteira assinalado em Veiga deve-se muito aos efeitos de sugestão, pelos quais o coenunciador busca semelhança com o mundo em que vive, e à fronteira de gênero e subgênero, pela qual o autor transita. Retextualizar, tanto no plano de expressão quanto de conteúdo, os elementos que constituem o *topos* de fronteira em *Os cavalinhos de Platiplanto*, *A hora dos ruminantes*, *A estranha máquina extraviada*, *Sombras de reis barbudos*, *Os pecados da tribo* e *Aquele mundo de Vasabarros*, forma uma particularidade discursiva, que lhe produz efeito de sentido.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

José J. Veiga, em *Os cavalinhos de Platiplanto* (1988a), *A hora dos ruminantes* (1988b), *A estranha máquina extraviada* (1995), *Sombras de reis barbudos* (1988c), *Os pecados da tribo* (1992) e *Aquele mundo de Vasabarros* (1983), reconstruiu seu próprio discurso, retextualizando-o e ressignificando-o por meio de diferentes arranjos poético-literários. Nesta pesquisa, verificamos um conjunto comum de repetições em e entre as narrativas acima, mediante o cruzamento de aspectos temático-formais semelhantes. Utilizando-nos dessas repetições, discutimos a tópica veiguiana, a fim de compreender o efeito de sentido causado por sua retextualização.

Constatamos, ainda, a inaplicabilidade da teoria da intertextualidade como método em nossa pesquisa, após o estudo dos pressupostos de Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva, Gérard Genette, Laurent Jenny, Leyla Perrone-Moisés, Patrick Charaudeau e Dominique Maingueneau (2008), Tiphaine Samoyault (2008) e Márcio Renato Pinheiro da Silva (2003). Para tanto, no segundo capítulo, definimos dialogismo e intertextualidade.

No terceiro capítulo, identificamos as repetições mencionadas, agregando-as pelo ambiente, pelas personagens representadas, pela presença de tema e enredos semelhantes. Após relacionarmos em uma obra de Veiga passagens já utilizadas em outras, confirmamos que essas repetições formam um código singular, os *topoi* veiguianos. Separamo-los em *topos* de mundo às avessas, *topos* de lugar ameno e *topos* de fronteira.

Acreditamos que sobretudo a permissividade do gênero e subgênero singulares das narrativas de Veiga possibilitou a constituição de seus *topoi*. Entre fantástico e maravilhoso moderno, entre conto, romance, fábula, parábola e alegoria, as narrativas de Veiga formam uma mistura entre o que é lógico e o que é poético, permitindo ao coenunciador livre trânsito entre real e surreal.

Confirmamos, através de extratos, que Veiga se aproxima de uma linguagem familiar ao leitor, que se identifica e penetra no mundo do maravilhoso, como se fosse o seu mundo. Percebemos que uma tensão ‘estranha’ muitas vezes é causada pela sensação de morte e fracasso presentes em todas as narrativas estudadas, consequência da opressão e da impossibilidade de as personagens se manifestarem.

Norma Discini (2003, p. 31) diz que, ao falarmos em estilo, “falamos em unidade e em totalidade; unidade, porque há um sentido único, ou um efeito de individuação; totalidade, porque há um conjunto de discursos, pressuposto à unidade”. Afirmamos que as narrativas de Veiga são o resultado da combinação entre *nonsense*, jogo de contrastes, lógica do absurdo e da subversão, humor culto e, sobretudo, carnavalização, chiste e ironia. Afirmamos também que o prazer da engenhosidade verbal contida nas narrativas de José J. Veiga emana do humor agressivo, do caráter surreal da narrativa, do alívio catártico provocado pela complexidade das situações inusitadas vividas por suas personagens, que ridicularizam o poder, a sociedade, as relações humanas. Ainda, dissemos que as narrativas de Veiga são repletas de ditos, credices e folclore e que nelas o grotesco torna-se risível. Ora, pois, perceber que isso se repete em suas narrativas e que se constitui singularidade é identificar a sua unidade e a sua totalidade, o estilo próprio de José J. Veiga, que se manifesta por um *ethos*. E essa presença do *outro* no *um*, mostrada, mas não marcada, particular do estilo de Veiga é um mecanismo que produz efeito de sentido no seu discurso.

A recorrência de temas, paisagens, tipos de personagens, conflitos, situações, imagens, de todo o conjunto de universais da linguagem veiguiana, aqui separados em *topoi*, é singular e por isso aplicável somente ao modo como José J. Veiga recria o conteúdo na expressão, e a articulação entre esses dois planos contribui para a significação global do texto, nesta pesquisa entendido como uma unidade que se dirige para a manifestação. Por conseguinte, as

repetições mencionadas no terceiro capítulo deste estudo provocam um efeito de sentido, pois o que é repetido – e não repetitivo – torna-se, então, efeito discursivo.

Desse modo, pode-se concluir que a tópica neste estudo comentada torna-se um recurso persuasivo nas narrativas veiguianas. Ao se repetir *em* e *entre* suas narrativas, José J. Veiga elabora mais um critério de familiaridade para o leitor e, conseqüentemente, um recurso de verossimilhança.

Sabemos que as repetições encontradas fazem-se presentes em outras obras do autor. Porém a sua frequência e intensidade só poderá ser verificada em uma outra pesquisa, na qual pretendemos estender a toda a obra do autor e verificar se são características do gênero maravilhoso em geral ou desse gênero singular de José J. Veiga.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Lúcia Fabrini de. *Tempo e otredad nos ensaios de Octavio Paz*. São Paulo: Annablume, 1997.
- ANTONINI, Eliana P. Das formas da repetição: a serialidade na cultura pós-moderna. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, n. 9, p. 144-149, dez. 1998.
- ARROJO, R. A desconstrução do logocentrismo e a origem do significado. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *O signo desconstruído*. Campinas: Pontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail M. *O freudismo: um esboço crítico*. 1. ed. rev. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Coleção Estudos).
- \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Coleção Biblioteca Universal).
- \_\_\_\_\_. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 5. ed. São Paulo: Anablume, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Questões de Literatura e de Estética (A teoria do romance)*. 2. ed. São Paulo: Hucitec; Ed. da Unesp, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004a. (Elos, 02).
- \_\_\_\_\_. A morte do autor. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.
- BARROS, D. L. P.; FIORIN, J. L. (Org.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 1994. (Ensaio de Cultura, 7).
- BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. 2. ed. rev. Campinas: Ed. da Unicamp, 2006a.
- \_\_\_\_\_. Bakhtin e a natureza constitutivamente dialógica da linguagem. In: \_\_\_\_\_. *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. 2. ed. rev. Campinas: Ed. da Unicamp, 2006b. p. 87-98.
- \_\_\_\_\_. As vozes bakhtinianas e o diálogo inconcluso. BARROS, D. L. P.; FIORIN, J. L. (Org.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 1994. (Ensaio de Cultura, 7). p. 11-27.
- CASTELLO, José Aderaldo. Do real ao mundo do menino possível. In: VEIGA, J. J. *Melhores contos*. Seleção de José Aderaldo Castello. 4. ed. São Paulo: Global, 2000. (p. 5-9).

CEIA, Carlos. Estranhamento. *E-dicionário de termos literários*. Disponível em: <http://www.ualberta.ca/~dmiall/reading/foregrd.htm>. Acesso em: 07 mar. 2007.

CHARAUDEAU, P.; MAINGUENAU, D. *Dicionário de análise do discurso*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008.

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como processo. In: TODOROV, Todorov. *Teoria da Literatura I: textos dos formalistas russos*. Lisboa: Edições 70, 1999.

CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura européia e Idade Média latina*. Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1996. (Cássicos, 2).

DELEUZE, Gilles. Décima nona série: do humor. In: \_\_\_\_\_. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 137- 143. (Col. Estudos. Filosofia).

DUCROT, O.; TODOROV, T. *Dicionário enciclopédico de ciências da linguagem*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

ECO, Umberto. *Ensaio sobre a Literatura*. Rio: Record, 2003.

FISH, Stanley. Como reconhecer um poema ao vê-lo. Tradução de Sônia Moreira. *Palavra*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 156-165, 1993.

FRANÇOIS, Frédéric. “Dialogismo” e romance ou Bakhtin visto através de Dostoiévski. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. 2. ed. rev. Campinas: Ed. da Unicamp, 2006. p. 87-98.

FREUD, Sigmund. Os chistes e sua relação com o inconsciente. In: *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud*. V. 8. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

GATTI, Márcio Antônio. “Gato escaldado morre” - provérbios alterados, ethos e humor. In: MOTTA, Ana Raquel ; SALGADO, Luciana.(Org.). *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008.

GENETTE, Gérard. *Introduction a l'architexte*. Paris: Seuil, 1981.

\_\_\_\_\_. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

\_\_\_\_\_. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

GRIGOLETTO, M. A desconstrução do signo e a ilusão da trama. In: ARROJO, R. (Org.). *O signo desconstruído*. Campinas: Pontes, 2003.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000. (Humanitas).

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. ‘Poétique’ revista de teoria e análise literárias, Coimbra, n. 27, 1979, p. 5-49. (Intertextualidades).

KRISTEVA, J. *História da linguagem*. Lisboa: Edições 70, 1969.

\_\_\_\_\_. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

\_\_\_\_\_. *Semeiotike: recherches pour une sémanalyse*. Paris: Éditions du Seuil, 1978. (Col. Points-Essai).

LAFER, Celso. Sua palavra se ajustava à criação e à crítica. In: MACIEL, M. E. *A palavra inquieta. Homenagem a Octavio Paz*. Belo Horizonte: Autêntica; Memorial da América Latina, 1999.

LOPES, Edward. Discurso literário e dialogismo em Bakhtin. In: BARROS, D. L. P.; FIORIN, J. L. (Org.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 1994. (Ensaio de Cultura, 7).

MAINGUENEAU, D. *Discurso literário*. São Paulo: Contexto, 2006.

PERRONE-MOISÉS, Leila. Crítica e intertextualidade. In: \_\_\_\_\_. *Texto, crítica, escritura*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Coleção Leitura e Crítica).

\_\_\_\_\_. A intertextualidade crítica. 'Poétique' revista de teoria e análise literárias, Coimbra, n. 27, 1979, p. 209-230. (Intertextualidades).

PY, Fernando. Alegoria e antiutopia em José J. Veiga. In: \_\_\_\_\_. *Escritores Goianos (1985-2005)*. Goiânia: Kelps, 2007. (p. 13-30).

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nittrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008. (Linguagem e Cultura, 40).

SILVA, Márcio Renato Pinheiro da. Leitura, texto, intertextualidade, paródia. *Acta scientiarum. Human and social sciences*, Maringá, v. 25, n. 2, p. 211-220, 2003.

SILVA, D. C. S. e. Desconstrucionismo: Derrida e a escritura – nas dobras do não-ser. *Estudos*, Goiânia, v. 30, n. 4, p. 865-890, abr. 2003.

SOUZA, Agostinho Potenciano de. *Um olhar crítico sobre o nosso tempo: uma leitura da obra de José J. Veiga*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1990. (Série Teses).

SPINA, Segismundo. Curtius. In: CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura européia e Idade Média latina*. Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1996. (Cássicos, 2). p 15-23.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. 4. ed. 2. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Debates, 14).

\_\_\_\_\_. *Introdução à literatura fantástica*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Debates, 98).

VEIGA, José J. *Aquele mundo de Vasabarro*. 3. ed. São Paulo: Difel, 1983.

\_\_\_\_\_. *Torvelinho dia e noite*. 2. ed. São Paulo: Difel, 1986a.

VEIGA, José J. *O professor Burrim e as quatro calamidades*. 3. ed. Belo Horizonte: Comunicação, 1986b. (Coleção do Pinto).

\_\_\_\_\_. *Os cavalinhos de Platiplanto*. 17. ed. Rio: Bertrand Brasil, 1988a.

\_\_\_\_\_. *A hora dos ruminantes*. São Paulo: Difel, 1988b.

\_\_\_\_\_. *Sombras de reis barbudos*. 14. ed. Rio: Bertrand Brasil, 1988c.

\_\_\_\_\_. *Os pecados da tribo*. 3. ed. São Paulo: Difel, 1992.

\_\_\_\_\_. *Objetos turbulentos: contos para ler à luz do dia*. Rio: Bertrand Brasil, 1997.

\_\_\_\_\_. *A casca da serpente*. 6. ed. Rio: Bertrand Brasil, 2001.

\_\_\_\_\_. *A estranha máquina extraviada: contos*. 11. ed. Rio: Bertrand Brasil, 2002.

\_\_\_\_\_. *O risonho cavalo do príncipe*. 8.ed. Rio: Bertrand Brasil, 2005.

## APÊNDICE

APÊNDICE 1: Quadro de Registro de Ocorrência das Repetições

Obra	Morte	Igreja	Borboleta	Cavalo	Expli Cação	Curiosos	Infância	Oní Rico	Arma	Fiscais
CP	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
CP 1	x	x		X			x		x	
CP 2	x	x	x		x		x			x
CP 3	x	x		X	x		x	x		
CP 4	x	x		X		x	x		x	
CP 5	x	x	x	X	x		x		x	
CP 6	x	x					x			
CP 7	x						x			
CP 8	x	x				x	x			
CP 9	x			x	x		x	x	x	
CP10	x	x		x			x			
CP11	x	x					x			
CP12	x			x		x	x			
HR	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
EME	X	X	X	X	X	X	X	X	X	0
EME 1						x	x		x	
EME 2	x	x					x		x	
EME 3				x			x			
EME 4								x		
EME 5					x		x	x		
EME 6				x			x	x	x	
EME 7										
EME 8							x		x	
EME 9										
EME10									x	
EME11										
EME12										
EME13	x		x				x			
EME14	x	x		x		x	x	x	x	
SRB	X	X	X	X	X	X	X	X	0	X
PT	X	X	0	X	X	X	X	X	0	X
AMV	X	X	0	X	X	X	X	X	X	X