

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*
MESTRADO EM LETRAS - LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

JOSÉ J. VEIGA: NARRATIVAS DE FRONTEIRAS

Lucas Rodrigues Coelho

GOIÂNIA
2015/2

LUCAS RODRIGUES COELHO

JOSÉ J. VEIGA: NARRATIVAS DE FRONTEIRAS

Trabalho de dissertação apresentado ao Programa de Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária – da Pontifícia Universidade Católica de Goiás para fins de obtenção do título de Mestre em Letras. Orientador: Prof. Dr. Divino José Pinto.

GOIÂNIA
2015/2

Dados Internacionais de Catalogação da Publicação (CIP)
(Sistema de Bibliotecas PUC Goiás)

Coelho, Lucas Rodrigues.
C672j José J. Veiga [manuscrito] : narrativas de
fronteiras / Lucas Rodrigues Coelho – Goiânia, 2015.
70 f. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica
de Goiás, Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em
Letras.

“Orientador: Prof. Dr. Divino José Pinto”.
Bibliografia.

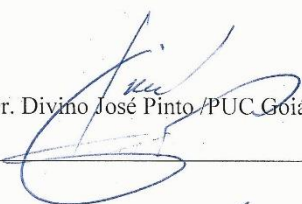
1. O Fantástico na literatura. 2. Realismo na literatura. I.
Título.

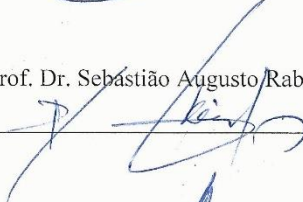
CDU 821.134.3(81).09(043)

JOSÉ J. VEIGA: NARRATIVAS DE FRONTEIRAS

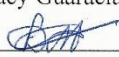
Dissertação aprovada em 18 de dezembro de 2015, no curso de Mestrado em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA


Prof. Dr. Divino José Pinto / PUC Goiás (Presidente)


Prof. Dr. Sebastião Augusto Rabelo / UFRN


Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima / PUC Goiás


Profa. Dra. Lacy Guaraciaba Machado (suplente)

DEDICATÓRIA

A meus familiares.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor e amigo Dr. Divino José Pinto, pelo profissional altruísta que se mostrou desde sempre.

Aos professores do Mestrado em Letras.

A meus familiares, pelo apoio.

A meus amigos de todas as épocas.

O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural (TODOROV, 1981).

RESUMO

O objeto deste estudo é *Os pecados da tribo*, de José J. Veiga. A reflexão sobre a obra ficcional do artista, com seus elementos da literatura fantástica e do realismo maravilhoso latino-americano, levou-nos a analisar os procedimentos da criação artística, que não se mostrou intuitiva nas primeiras leituras, sendo necessária uma análise mais acurada dos recursos e da estilística da linguagem na arte literária. O universo dos personagens tornou a pesquisa mais atraente ao ser imbricado com teorias que denotam as significações de termos como real, realidade, natural, sobrenatural, entre outros. Para tanto, recorreremos aos seguintes autores: Tzvetan Todorov (1982), William Spindler (1993), François Laplantine (1996), Alejo Carpentier (1987), Irlemar Chiampi (1980), entre outros. A partir daí, optamos por observar nos objetivos as questões do insólito, do realismo mágico, do fantástico e do maravilhoso, considerando-as como características marcantes do discurso, bem como demonstrar como se dá o jogo de palavras que incide nas relações das linguagens de fronteiras, com inferências na alegoria artístico-literária. A construção do estranhamento, do fantástico e do maravilhoso se alinha nesse espaço assimétrico, para gerar o efeito da ficção da narrativa, num mundo imaginário que se estabelece pelos seus sentidos.

Palavras-chave: Fantástico. Maravilhoso. Mundo imaginário. Realismo mágico.

ABSTRACT

The object of this study is *Os pecados da tribo*, by Jose J. Veiga. The reflection on the artist's fictional work, with its elements of fantastic literature and wonderful Latin American realism, led us to analyze the procedures of artistic creation that were not intuitive in the first readings, and a more accurate analysis of the resources and the stylistic language in literary art. The universe of the characters made the research more attractive to be imbricated with theories that denote the meanings of terms like real, reality, natural, supernatural, among others. To that end, we refer to the following authors: Tzvetan Todorov (1982), William Spindler (1993), François Laplantine (1996), Alejo Carpentier (1987), Irlemar Chiampi (1980), among others. From there, we choose to observe in the objectives the questions of unusual, magical realism, the fantastic and the marvelous, considering them as outstanding characteristics of the discourse, as well as demonstrating how the play of words occurs that affects the relations of the languages of Frontiers, with inferences in the artistic-literary allegory. The construction of strangeness, the fantastic and the marvelous aligns in this asymmetrical space, to generate the effect of the fiction of the narrative, in an imaginary world that is established by its senses

Keywords: Fantastic. Imaginary world. Magical realism. Wonderful.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
I - OLHARES INICIAIS PARA O UNIVERSO IMAGINÁRIO.....	13
1.1 A Engenhosidade do Universo Estranho	19
II - O UNIVERSO FANTÁSTICO E MARAVILHOSO	22
2.1 Falsa Imitação da Realidade e do Natural	30
2.2 A Fantasia Exposta pela Autonomia da Palavra	37
III - FRONTEIRAS DO IMAGINÁRIO	43
3.1 O Real e o Imaginário: Deslocamentos Ficcionalis	45
3.2 A Imaginação pela Autonomia da Palavra	47
IV - LINGUAGENS DE FRONTEIRAS	50
4.1 A Composição Fronteiriça do Discurso com o Maravilhoso	50
V - A COMPOSIÇÃO DA FIGURA ALEGÓRICA	57
5.1 O Oblíquo Alegórico.....	58
5.2 Alegoria e suas Significações Ocultas	64
CONSIDERAÇÕES FINAIS	67
REFERÊNCIAS	69

INTRODUÇÃO

O objeto deste estudo é *Os pecados da tribo*, de José J. Veiga.¹ A obra está configurada na tendência que surgiu na década de 1970, na América Latina, intitulada literatura fantástica. A linguagem apresenta características próprias de estética da ditadura militar brasileira. Há elementos por detrás do discurso explícito que anunciam possibilidades de superação e mudança da delimitação dominante sobre os dominados.

O imaginário se desloca dentro de suas linguagens de fronteiras: aquelas estabelecidas entre o falar e o dizer e entre a história e o historial. As transfigurações alegóricas, em José J. Veiga, se descortinam como na alegoria de cavar o buraco: quanto mais o leitor mergulha na obra, mais encontra inclinações perpendiculares artísticas instauradas no tecido discursivo. O discurso aparentemente paralelístico do texto aponta para a criação artística. As experiências dos personagens constituem a trama do romance, e a fantasia reina como operante da libertação e da busca da autonomia.

Para o desenvolvimento da pesquisa, recorreremos a Tzvetan Todorov (1982), William Spindler (1993), François Laplantine (1996), Alejo Carpentier (1987), Irlemar Chiampi (1980), entre outros. No primeiro capítulo, o elenco teórico entra no universo imaginário de *Os pecados da tribo*, de José J. Veiga, permitindo um mergulho no jogo da arte. Os olhares do leitor se deparam com as histórias, numa espacialidade que revela a vida dos personagens. A obra analisada é composta por 28 capítulos curtos,

¹ José J. Veiga (1915-1999), escritor brasileiro, nasceu na Fazenda Morro Grande, em Corumbá, Goiás, no dia 2 de fevereiro de 1915. Em 1926, iniciou o curso ginásial no Liceu da cidade de Goiás. Em 1935, mudou-se para o Rio de Janeiro, exerceu por lá diversas funções. Em 1937, ingressou na Faculdade Nacional de Direito, terminando o curso em 1941. A partir de 1940, prestou serviço público federal, por cinco anos. Recebeu proposta para se mudar para a Inglaterra, para trabalhar como redator e tradutor de programas para o português, na BBC de Londres. Em 1949, voltou ao Brasil, ingressou no jornalismo, trabalhando em diversos jornais. Revelou-se como escritor, destacou-se como tradutor com a de Ernest Hemingway. É um autor da literatura de nível internacional. Em 1959, publicou contos no *Jornal do Brasil*, sendo o mais conhecido “Os Cavalinhos do Platiplanto”, premiado por Fábio Prado, de São Paulo, Monteiro Lobato. Em 1966, publicou *A hora dos ruminantes*. Em 1987, *A máquina extraviada*; em 1976, *Os pecados da tribo*; em 1972, *À sombra dos reis barbudos*; em 1989, *A casa da serpente*, entre outras.

Síntese biográfica elaborada a partir da “ebiografia”: <https://www.ebiografia.com/jos_j_veiga/>. Acesso em: nov. 2016.

contendo ao todo 142 páginas, revelando-se como narrativas de fronteiras imaginárias.

Estabeleceu-se, no segundo capítulo, a fantasia literária, que pode ser compreendida como os acontecimentos misteriosos e inexplicáveis inerentes ao universo criativo estilizado pelo autor. A narrativa desencadeia elementos para que o fantástico e o maravilhoso se instalem e se imbriquem na história. A percepção da realidade não serve de precedência para comparar os deslindes das experiências que as personagens vivem em sua espacialidade. Os aspectos referentes ao mundo imaginário que parecem imitar a realidade ensejam no estudo o que vem a ser imitação.

No terceiro capítulo, as fronteiras do imaginário são delineadas numa atmosfera combinada com elementos de situações do cotidiano, mas com um toque de casos inusitados. O universo da ficção pode ser visto como a geração do efeito do fantástico, que imbrica o real com o ficcional e finge que há possibilidade de fazer com que os deslocamentos ficcionais possam se tornar realidade. A identificação do leitor com a história e as personagens corrobora com a imagem fantástica. A palavra é a máquina indutora da criação artística, que finge ser uma história a partir do verossímil. Essa perspectiva é recurso para trazer à tona da malha narrativa o fantástico. O questionamento da mimese absorve e baliza a ordenação do mundo fantasioso, sendo uma espécie de pré-requisito para a formação do jogo entre real e irreal, natural e sobrenatural.

No quarto capítulo, as linguagens de fronteiras percebem o realismo mágico para o maravilhoso. As fórmulas preestabelecidas no discurso simbolizam a originalidade artística, e as linguagens fazem fronteira com as imagens terrificantes. A relação entre a representação de uma história com o elemento do maravilhoso retrata o reino de uma tribo, tida como lugar isolado, submerso às crenças e aos mitos de uma realidade surreal.

No quinto capítulo, a alegoria pode ser definida como uma figura de linguagem que exprime uma ideia abstrata. Em seus recursos expressivos, a contraposição entre ideia e materialidade evidencia a personificação de uma abstração. Contudo, as atribuições do termo têm desdobramentos sem regra de similaridade.

Em *Os pecados da tribo*, o recurso da alegoria mostra-se com o discurso que lembra a ditadura militar brasileira. Personagens vivem cerceados, vigiados. A

liberdade de expressão de um regime ditatorial limita as relações das personagens, no sentido de que tudo que elas fazem é exposto aos demais protagonistas da narrativa, que tomam conhecimento e indagam a respeito, como aconteceu com o personagem que viu os estranhos comendo estrume. Os recursos da linguagem utilizados no discurso literário induzem o leitor a trilhar os caminhos da arte a partir dos episódios, que apresentam o texto verbal indutor da imagem e que, por sua vez, requer a busca por descobertas em seus percursos de fronteiras.

I - OLHARES INICIAIS PARA O UNIVERSO IMAGINÁRIO

A entrada no universo imaginário em *Os pecados da tribo*, de José J. Veiga, permite um mergulho no jogo da arte. Os olhares do leitor se deparam com as estórias numa espacialidade que revela a vida dos personagens como imagem participante, impregnada do discurso uníssono do estranhamento.

A obra analisada é composta por 28 capítulos curtos, contendo ao todo 142 páginas. O primeiro capítulo, na página sete, se abre com o discurso “Inclusive o casamento de Rudêncio”, como se incluísse algo além do esperado na linguagem, inferindo a sugestiva ideia de que a arte é surpreendente e apresenta algo a mais a ser lida nas entrelinhas do imaginário. O último capítulo, que se inicia na página 139, induz à contenção de um suposto recado: “O recado do lago”, embora a personagem seja o próprio lago, personificado, para discursar a fala de alguém anterior e posterior a ele. Quem transmite uma mensagem intitulada “recado” supõe tê-la recebido de um antecedente, devendo repassá-la a outro protagonista, havendo, portanto, fronteiras imaginárias.

Os discursos composicionais da obra mostram títulos dos capítulos combinados para figurar a mistura dos elementos indutores da imaginação, que se depara com o vazio imanente das qualidades dos signos. Personagens não são pessoas, porém reproduzem fingidamente a imagem dos conceitos internalizados da vida humana.

Há a ideia de haver lados, hierarquias e degraus bifurcantes: uns mandam, outros se sentem obrigados a obedecer às ordens. Os subalternos são movidos por molas, metaforicamente encerradas em um vácuo, figurativizado pelo buraco. Formam-se as fronteiras, estabelecem-se limites, embora a obra literária não esteja limitada a nada, nem a ninguém.

Os sujeitos estão isolados na ilha, aprisionados por alguém denominado “aquele que está em cima”. Ao contar as estórias, a voz narradora remete os discursos para a própria técnica de composição do texto literário. No capítulo “A ordem é fumigar tudo”, o texto incide no invólucro da obra, abrindo as primeiras palavras com a voz narradora que prevê e sabe que foi a última reunião, mas encerra querendo saber o que os funcionários estavam fazendo:

Como previ, a reunião de anteontem foi mesmo a última. Passei hoje cedo pela Casa do Couro e vi uns funcionários vedando as portas com a fita verde da interdição. Um grupo já grande de pessoas olhando de longe. Esperei que os funcionários terminassem o trabalho, e quando recolheram o rolo de fita e a lata de cola, e já vinham descendo os degraus, encostei-me num deles, o de cara mais simpática, e perguntei o que estavam fazendo (VEIGA, 2005, p. 13).

A ocupação dos personagens num espaço criado passa a ser objeto de pergunta para revelar o fazer artístico, provocando os olhares de leitores que buscam os indícios da própria criação. O texto torna-se o corpo físico, as interpretações e, a partir das entrelinhas, investe em construir o corpo subjetivo das significações contidas ali, naquele mundo que se descortina, sem se desnudar integralmente para causar sentidos, sendo um universo prazeroso:

é igualmente prazeroso falar da aventura que se empreende com a leitura dessa narrativa. O sentimento de nostalgia de um mundo apenas imaginando pelo homem ocidental moderno vem à tona. É um mundo repleto de castelos suntuosos, valiosas obras de artes, autoridades e sábios de toda espécie, sem qualquer sinal dos recursos conhecidos na modernidade (JOSÉ PINTO, 2014, p. 233).

Deparamo-nos então com um encontro de linguagens que, no âmbito do visível como entendimento do invisível, isto é, daquilo que não é perceptível numa primeira leitura, formam diálogos do “Eu” com o “Outro”. Ambos se contemplam, unem-se e metamorfoseiam-se para se verem como existentes um para o outro. Forma-se, assim, aquilo que Ricoeur (1975) denominou de unicidade do diálogo com o leitor.

Os contrastes do natural e do estranho, bem como do sobrenatural, se encarregam de viabilizar as leituras das entrelinhas do universo imaginário. Isso sugere o que Merleau-Ponty (2009) inscreve como o visível, sendo percebido pelo leitor. As significações não são vistas “inteiramente nuas, porquanto o próprio olhar as envolve e as veste com sua carne” (p. 128). Aquele que olha se sente envolvido pelo tecido literário que parece apalpá-lo:

O olhar envolve, apalpa, esposa as coisas visíveis. Como se estivesse com elas numa relação de harmonia preestabelecida, como se soubesse antes de sabê-las, move-se à sua maneira, em seu estilo sincopado e imperioso. [...]. Por meio desse cruzamento reiterado de quem toca e do tangível, seus próprios movimentos se incorporam ao universo que interrogam, são reportados ao mesmo mapa que ele (MERLEAU-PONTY, 2009, p. 130).

A zona do vazio parece ficar visível ao ser relacionada com as teorias que coexistem com a literatura. A linguagem instaura o universo visto pelo leitor, por meio do imaginário, e as relações entre os inscritos no discurso da obra, que se tornam visíveis para a percepção frutiva do mundo artístico. Este pode ser também sentido, justamente por repousar em si mesmo.

A obra de arte nos envolve porque envolve a si mesma nas relações que a remetem a si e ao outro, podendo ser usado como signo no discurso narrativo das ações do personagem: uma paisagem, um ambiente, uma cor e/ou outro signo. Uma cor nua, visível, é uma espécie de estreitamento entre horizontes exteriores e interiores sempre abertos: não emoldurados. É algo que toca o receptor e o impacta, fazendo ressoar, à distância, coisas do mundo visível, uma modulação efêmera desse mundo, sendo cristalização momentânea do ser ou da coisa visível. Entre os pretensos visíveis, encontramos o tecido que nos alimenta, que é apenas possibilidade de ser o que imaginamos (OLIVEIRA, 2015, p. 94).

As possibilidades do imaginário permitem esse suposta relação entre obra e leitor. Desta forma, mundos se entrecruzam pelos diálogos emanados dos signos. Há um fluxo interno que vai para o externo, por meio da linguagem que se comunica com outros mundos. Os elementos artísticos são usados em cada discurso:

Rudêncio passou aqui rapidamente a cavalo, com um cacho grande de bananas de cada lado da sela. Disse que precisava muito falar comigo, mas não quis apelar. Esperei que ele perguntasse por mamãe para eu dar a notícia. Não perguntou, também não falei.

O povo aqui tem razão. Rudêncio mudou muito, e continua mudando. Usava uma pulseira larga de ferro no punho esquerdo, muito parecida com uma que eu havia recolhido há tempos aos Armazéns Proibidos, e o cabelo rodo enrolado em cachinhos miúdos, com certeza por influência da rapaziada do palácio (VEIGA, 2005, p. 57).

O personagem Rudêncio passa rapidamente, mas deixa seu rastro performático. Ele é capaz de mudar a si e o outro. Os movimentos do olhar giram em torno de suas mudanças, numa circunferência perpendicular, mas, no aprofundamento da leitura, dinamiza-se com as mudanças produzidas pelo universo, que se torna visível. O espetáculo das imagens molda os caminhos de percepção daquele que lê.

A visão é palpação do olhar e pelo olhar. Se vejo, é preciso que a visão seja redobrada por outra complementar: eu mesmo sendo visto de fora ou da exterioridade, tal como se outra pessoa me visse no meio do visível em certo lugar. Isso é o mesmo que dizer: aquele que vê a obra de arte, vendo-se nela, vê-se como se fosse ele outra pessoa. Tanto a arte quanto o Eu que vê possuem profundidade: a obra parece ver, pois diz a profundidade de quem

a contempla, fechando-se em si mesma para que diferentes leitores se vejam na obra como se esta fosse reflexo de seus interiores (OLIVEIRA, 2015, p. 96).

Os reflexos dos olhares correspondem com o movimento da obra. Diante dos olhos está a superficialidade do tecido narrativo, mais profundamente o leitor, que pode buscar os instrumentos que ressignificam, a cada leitura, o discurso narrativo. Para José Pinto (2014, p. 236), “não se pode esquecer as imagens advindas de construções linguísticas cuidadosamente elaboradas presentes em cada episódio em que se inserem o narrador e o protagonista”.

A capacidade de formar habilidades ledoras permite ao leitor inferir os engendramentos encontrados no discurso narrativo. O invólucro das palavras vai, aos poucos, sendo desnudado parcialmente, e o invisível cede lugar ao visível. Os instrumentos próprios do estilo do autor bailam no discurso, mostrando os caminhos do ofício daquele que teceu a obra literária. É uma mecânica sendo revelada. O narrador insinua o tempo, que vai mostrar o passo a passo do que foi feito até se chegar ao resultado final. A linguagem traça seu próprio percurso, ambigüizando-se:

Hoje passei pela Casa do Couro e levei um susto. Depois de tanto tempo fechada e abandonada, e entregue ao capricho de malfeitores, numa decadência de cortar o coração, de repente aquelas carroças paradas na frente, homens descarregando madeira, sacos de areia e terra, homens tomando medidas, olhando os estragos, anotando numa papeleta. Perguntei a um dos que tomavam notas o que significava aquilo, ele não respondeu nem me olhou, fez como se ninguém tivesse falado com ele. Minha vontade foi agará-lo e exigir uma resposta, mas do jeito que andam as coisas aqui optei por contar até dez e sair de perto (VEIGA, 2005, p. 83).

Não há receitas automáticas para extrair das linguagens encontradas na obra de arte literária os episódios e procedimentos que seduzem o leitor a compenetrar em suas margens enunciativas:

A Consulesa passou aqui num pé-de-vento para me dizer que o Cônsul tinha chegado, que ia haver uma festa e não podia faltar. Tentei retê-la, não consegui. Ela estava realmente apressada, só tinha vindo para me avisar da chegada e da festa (VEIGA, 2005, p. 95).

Diante do tecido narrativo, é possível que percebamos a concatenação dos recursos que sempre insinuam mostrar os que foram utilizados. No entanto, os mantêm muito bem arquitetados para jamais serem de todo revelados. O processo criativo cruza e entrecruza os implícitos da linguagem. Forma-se uma espécie de

escadaria, que tende a prender o leitor para o fazer ficar apenas no movimento rotativo da superficialidade. Contudo, o discurso de Veiga:

[...] parece romper muitos mitos e conduzir, de maneira gradual num universo fantástico de números, cores, e poesia onde tudo se relaciona e dessa relação nasce a linguagem da superação e da convivência necessária entre as formas e os objetos diferentes (JOSÉ PINTO, 2014, p. 235).

Com isso, percebe-se que há dois lados ou mundos dentro do tecido narrativo. O autor apresenta o rompimento, dizendo em sublinhas que a arte se conduz e segue seu destino para, justamente assim, relacionar-se com tudo que ela mesma superou, no sentido de não estar presa a mitos, ideologias, entre outros. O fazer artístico só se volta para ele, sendo o retrato do egoísmo do “Eu”:

Mamãe anda doente há dias, e nós estamos preocupados, quero dizer, eu e Zulta. Rudêncio não se interessa e quase não aparece, e quando vem aqui é de passagem, sempre apressado. É certo que ele tem filhos, a mulher, as obrigações; mas podia fazer um esforço e nos visitar mais vezes, pelo menos para saber se mamãe precisa de alguma coisa porque não esteja ao nosso alcance (VEIGA, 2005, p. 23).

Os movimentos dos personagens são feitos para mostrar o fio condutor que une as supostas pessoas com os animais estranhos contidos na narrativa. As imagens funcionam como molduras que contêm os participantes de uma tribo puramente imaginária. O ir e vir figuram o espaço metafórico de linguagens tendenciosas de transformarem as vozes discursivas em manequins, em imagens insólitas:

Quando as pessoas passam a andar de cabeça baixa, como se procurassem alguma coisa no chão, e o que era familiar e inocente de repente toma feições estranhas e ameaçadoras, e todo mundo passa a falar baixo ou a não falar nada, com medo da própria voz, e qualquer barulho inevitável soa como um trovão e causa perda de voz, arrepios, suores frios, e até pensamentos têm que ser vigiados e tratados como manifestação de doença perigosa, é sinal de que alguma coisa muito séria está acontecendo ou vai acontecer a qualquer momento (VEIGA, 2005, p. 87).

A obra de arte literária em análise olha, é olhada e movimenta-se também com essa troca de olhares. Sua aparência é sedutora para quem a contempla, e as possibilidades se encontram ali. Diante de tudo isso, a compreensão da obra poética é justamente para não rotulá-la e não interpretá-la como uma arte que explica alguma coisa por tais efeitos linguísticos de sentidos, porque isso leva a uma semantização

do estático de compreensão. O que vale numa crítica é simplesmente se deixar refratar pela obra, com uma análise relacionada ao significado da obra e à sua própria desconstrução do real.

Num conceito realístico de interpretação complexa, nem mesmo o autor sabe interpretar sua obra, pois esta o transcende, numa significação do nada. Por isso, não cabe ao crítico procurar a estática fórmula de saber o que tal autor quis dizer. Entretanto, é necessário considerar que o nada não retrata o vazio, mas um esvaziamento conceitual do ser para uma transfiguração do existir da obra. Esse nada se enche de sentidos desmembrados ou separados dos conceitos da realidade que, na verdade, independe do lugar e do tempo.

As realidades tratadas no cenário narrativo embalam um movimento imaginativo histórico com os termos, conciliando o indeterminado e o determinado da realidade. A definição ressalta a indefinição provocativa da dinâmica entre o ideal e o real, para uma reflexão crítica sobre a barreira que precisa ser transposta para a artística liberdade.

A obra poética se concentra num êxtase de universos, fantástico, maravilhoso, insólito. O cotidiano é falsamente colocado ali. A realidade é algo absurdo, afinal, a ordem natural e habitual das coisas não merece ser creditada. Esse labutar de tornar o evidente e o real descaracterizados da lógica da realidade faz com que a literalidade supere essa tal realidade para a metafórica realidade.

A arte literária em análise representa o nada. O que importa é a metáfora, a alegoria, os mundos que se entrecruzam, para refletir a realidade da obra. A imaginação proposta de maneira singular transcende a realidade com um prazer que é revelador, talvez justamente porque é considerado irreal pela “realidade pura”. Entretanto, esta realidade não serve como referência para uma arte tão imagética e imaginativa. Assim, obra não representa a realidade, mas uma manifestação do existencial psicológico, subconsciente e real para essa realidade.

O estético composicional da arte literária dá as supostas incidências da estrutura dos signos, da linguagem e da obra com seus recursos. Revela, ainda, a deformação: “A deformação enquanto ato criativo torna mais sagaz a percepção e mais denso o universo que nos circunda. A densidade perceptiva de um mundo insólito é a principal característica da arte (FERRARA, 2009, p. 34). O leitor impulsiona-se a

mergulhar na fragmentação sígnica, extraindo as possibilidades de sua capacidade de descobrir o avesso do sobrenatural.

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. Como a várzea é muito encharcada pelas frequentes cheias do rio, pouca gente vai lá a não sercaçadores de marmota, bicho que não serve para nada quase. Antigamente aquilo era muito frequentado por apanhadores de palma, mas com a crise que vem castigando o ramo de construções nos últimos meses ninguém precisa mais de palma para cobertura (VEIGA, 2005, p. 33).

O estranho significa substituir o costumeiro, se instaurando pelo desvio do que é comum. O processamento é de incomodar a cognição humana. Num momento, personagens estranham as peculiaridades da estrutura da coisa apresentada: personagens, bichos, eventos. O contexto do ambiente narrativo influi em linguagens, a partir de cada olhar, ganhando interpretações de natureza impermeável, já que uma mesma obra pode ser vista por diferentes ângulos.

1.1 A Engenhosidade do Universo Estranho

As expressões da obra se solidificam de maneira particular pelos olhares aqui colocados sobre os discursos. A tessitura é engenhosa, de difícil elucidação de suas plurissignificações. A mostra é profunda, cabendo ao leitor mergulhar naquilo que prefira apreender.

O discurso fragmenta estórias, sua poética é recorrente do experimentalismo linguístico, entrelaçando os recursos imagens, signos, ritmos, entre outros, numa interatividade quase uniforme. Os meios levam os signos ao seu fim: a complexa interação entre personagens, com o uso das situações imaginárias, encadeia e posiciona as articulações estilísticas discursivas:

Quando baixaram a Lei de Fomento da Pirotécnica não avaliamos o efeito que ela ia ter em nossas vidas. Mal acostumados com o ritmo lento das inovações aqui, pensamos que seria mais uma dessas leis imaginadas por assessores inquietos, que uma vez vitoriosos com a aprovação de uma ideia já se dão por realizados, e vão elucubrar outra, desinteressados da anterior (VEIGA, 2005, p. 135).

O engendramento traça perfis, *performances* e mundos numa linha assimétrica. No fazer da arte, tudo é simetricamente bem elaborado para causar o efeito

assimétrico por excelência. O modo de narrar apreende situações imaginárias e apensa o mundo criativo dialogante com o universo real, passando a existir a interação, vista pelo olhar acurado do crítico.

A obra dialogante implica a comunicação com o leitor também interacional. Desse relacionamento extrai-se o novo do texto. A arte não se apresenta prontamente, sendo de natureza apreciativa a cada passo da leitura. Ela induz haver ali nas entrelinhas a complexidade criativa, e a imagem tem como principal finalidade deixar escapar alguma coisa que a permita ser fonte de diálogo. O ouvir dizer é fonte para engendrar as linguagens:

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. Ninguém sabe que raio de doença é essa, nunca se viu nada igual aqui. Os médicos andam atarantados em volta do doente e vão aplicando tudo quanto é remédio que lhes vem à cabeça, nem tem o de ontem teve tempo de fazer efeito, já lhe enfiam outro hoje, e com isso o coitadinho vai indo de mal a pior (VEIGA, 2005, p. 131).

O movimento do texto literário pode se apresentar como intenso, pausado ou mediano, mas há esse movimento, ora de um jeito, ora de outro. Sugere um movimento criativo instantâneo, indexador do sujeito social, temporal e histórico, numa primeira leitura. Depois, as relocalizações do leitor inferem mais profundidade, tanto que movimento que parece estar parado sugere um ponto de entrecruzamento de signos, figuras e sinais de literariedade:

Depois do almoço o Cônsul retirou-se, alegando cansaço e dormência no pé. A consulesa esperou que cessassem os movimentos no quarto, chegou a fazer sinal para que eu ficasse calado; e quando parecia que o Cônsul já estava acomodado, ela ainda foi na ponta do pé escutar na porta para se certificar (VEIGA, 2005, p. 127).

A linguagem literária produz um interstício de descobertas, misturas e diversidades das condições textuais ali apresentadas com efeitos bem variados de seus sentidos, na sua tridimensionalidade artística, sugestivamente colocada pela palavra “tribo”.

Assim, o discurso em *Os pecados da tribo* é constitutivamente imaginário, fantástico, maravilhoso. O universo da arte, por sua natureza, induz o leitor à ficção da realidade artística da obra. Entretanto, é a expressão sublime de ser e ter seu papel

de obra de arte que extasia o crítico. A narrativa transcende o lugar, vai além do seu tempo, ultrapassando momentos de repercussão criativa. O crítico participa de seus triunfos atemporais.

Estes momentos de excelência literária ou sublimidade podem julgar-se objetivamente, porque permanecem apesar do repetido exame, da mudança das modas e das modas e da diversidade de épocas, culturas e línguas. A grande literatura extasia-nos, porque é a plena expressão de enérgicas almas individuais.

A partir de então, a crítica cresce, decai, ressurgue juntamente com o crescimento, decadência e ressurreição da literatura (IMBERT, 1984, p. 181).

Os rumos da leitura podem tomar variadas significações, pois a imaginação do crítico o convida a interpretar ou a atribuir possibilidades de sentidos em seu discurso crítico de diferentes maneiras. Logo, pode-se analisar o texto poético começando pelos termos, às vezes desconcertantes, na esfera linguística, mas sendo passível de leitura interacional de todas as sobreposições de significados.

A performática, com ligamentos que remetem às linhas lexicais, o discurso, transmite a ideia imagética de uma cachoeira de signos. As linguagens circulam e enquadram, pelo título, o reflexo do que se encontrará nas linhas discursivas, numa possibilidade de interpretação que o imaginário do homem, o mundo real, parece estar junto ao imaginário poético. Dessa relação, emanam-se sons, imagens e efeitos semióticos de possibilidades translúcidas de leituras interacionais.

II - O UNIVERSO FANTÁSTICO E MARAVILHOSO

A fantasia literária pode ser compreendida como os acontecimentos misteriosos e inexplicáveis inerentes ao universo criativo estilizado pelo autor. Em *Os pecados da tribo*, de José J. Veiga, a narrativa desencadeia elementos para que o fantástico e o maravilhoso se instalem e se imbriquem na história. A percepção da realidade não serve de precedência para comparar os deslindes das experiências que as personagens vivem em sua espacialidade, mas é apenas uma pactuação fingida da história criada para gerar seu efeito.

O texto literário começa incluindo uma situação de casamento de Rudêncio. O termo reunião, que dá a ideia de união, é objeto de gosto. O narrador disse não ter gostado da reunião que participou, mas disse que ela em si foi excelente. O discurso é de suposta incoerência e ambiguidade:

Não gostei da reunião de ontem na Casa do Couro. A reunião em si foi excelente, a melhor desde muito tempo. Todo o mundo estava inspirado e tinindo, quem quis falar falou o que quis sem medo de desagradar; e quem achou que devia discordar discordou, também sem pensar em consequências. Foi uma reunião civilizada, se posso usar essa palavra que lembra tão comprometedoramente o tempo antigo. Não gostei foi de certas ocorrências marginais que observei durante os trabalhos, e que me deixaram com a pulga na virilha, como dizemos aqui (VEIGA, 2005, p. 7).

No trecho acima, foca-se na importância da reunião, e não em quem participou dela. O que incomodou a personagem foi as desatenções na pauta da aglomeração. Tais ocorrências deixaram-no com a pulga na virilha. O uso da gíria é trocado por outra expressão; se a pulga está atrás da orelha, ela está na região cúbica, lugar mais sensível e inquietante. As palavras são combinadas para dar essa relevância: excelente, a melhor, civilizada. É o que ocorre no capítulo “Zulta e Edualdo”. O narrador usa termos de aumentativo, juntamente com a ideia de muita quantidade para se referir ao vinho:

Ontem Zulta nos deu um *grande desgosto*. Ela tinha ido passar o dia com os Obelardos para ajudar na colheita do ruibarbo, que eles plantam em *grande quantidade* para fazer um vinho famoso nesta parte do território. O vinho é vendido em potes de barro de *vários tamanhos*, e deve ser deixado ao relento para absorver o clarão da lua, que o matura e fortalece, segundo diz o velho Obelardo. Eu não sou *muito* apreciador desse vinho, acho o seu *gosto* um tanto amargo, mas a maioria o considera *o melhor vinho do mundo* (VEIGA, 2005, p. 37).

As palavras são antíteses, como nos termos desgosto e gosto, de ideia de tamanhos, quantidades, superlativos. A experiência da leitura passa por uma gradação de sentidos. Primeiro a palavra excelente induz o leitor a acreditar que o contentamento perdurará até o fim da narrativa. Segundo, chega-se à profunda consternação. É como se a voz narradora fosse mostrar algo fantástico e, depois, enveredasse para o lado oposto disso, revelando o que mais a provocou na reunião.

Na compreensão da narrativa fantástica de Veiga, identificamos, desde os primeiros momentos, histórias que em nada fazem parte do mundo real. Começa-se com uma contação de história similar ao cotidiano, mas, ao final, a sequência das ideias é arrebatada, incluindo uma espécie de fronteira ente o imaginário:

Vale a pena contar como foi o casamento de Rudêncio. Joanda, hoje mulher dele, estudava plantas curativas e fazia longas expedições pelas matas e campos procurando ervas raras para suas experiências. Um dia ela se separou dos companheiros numa expedição à fronteira das Terras Altas, perdeu-se na mata e não voltou ao acampamento. Os companheiros esperaram, procuraram, desistiram. Dias depois apareceu um caçador dizendo que ela tinha sido raptada por um bando de Arugas. [...]

A idéia do casamento veio de repente, numa noite de muito calor, quando conversávamos os três sentados no cepo do lado de fora de nossa cancha. Minha mãe e Zulta tinham ido ajudar na evaporação de uma amiga que morava do outro lado da serra e só voltariam no dia seguinte porque a evaporação é uma cerimônia demorada, começa de tardinha e acaba ao amanhecer (VEIGA, 2005, p. 9, 11).

Os acontecimentos transcendem a percepção da realidade para um campo próprio da narrativa, sendo um mundo misterioso, onde quase tudo ali é inexplicável. O casamento é nominado “evaporação”, acontecendo em reuniões demoradas. O que se vê como estranho em si é algo próprio da linguagem do narrador. Todorov (1982) define o fantástico como

[...] a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural. O conceito de fantástico se define pois com relação aos de real e imaginário, e estes últimos merecem algo mais que uma simples menção (TODOROV, 1982, p. 16).

As afirmações de Todorov situam o leitor diante do que é fantástico na narrativa de Veiga, dentro das condições para entender o que é o termo, pois aquilo que seria um acontecimento tido como natural da obra ainda é interceptado por algo

sobrenatural. A personagem, conhecendo somente o natural, fica diante de um fato não habitual e pensa estar à frente do sobrenatural.

Na realidade, nada é real na arte literária, mas a história ali pode fluir num entendimento sequencial, desencadeado com certa linearidade. Porém, a interceptação de um pulso fantástico chama atenção na leitura, que passa a ser um elemento que interrompe o que se estava supostamente dado por entendido, ou seja, alguma coisa natural ao discurso das personagens:

[...] definição do fantástico. Este exige o cumprimento de três condições. Em primeiro lugar, é necessário que o texto obrigue ao leitor a considerar o mundo dos personagens como um mundo de pessoas reais, e a vacilar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. Logo, esta vacilação pode ser também sentida por um personagem de tal modo, o papel do leitor está, por assim dizê-lo, crédulo a um personagem e, ao mesmo tempo a vacilação está representada, converte-se em um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com o personagem. Finalmente, é importante que o leitor adote uma determinada atitude frente ao texto: deverá rechaçar tanto a interpretação alegórica como a interpretação 'poética'. Estas três exigências não têm o mesmo valor. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não cumprir-se. Entretanto, a maioria dos exemplos cumprem com as três.²

Todorov faz ponderações condicionantes para entender o que é o fantástico. A construção do texto impulsiona o leitor a equiparar o mundo ficcional ao real, bem como lhe induz a ver as explicações do natural, conjuntas com o sobrenatural. Deste modo, a definição e as condições elencadas acima se tornam de suma importância, pois o autor coloca que nem toda ficção está ligada ao fantástico, embora este sempre se ligue à ficção e ao sentido literal. Assim, ficcional e realidade formam o conjunto existencial do universo narrativo. Contudo, o fantástico fica num invólucro condicionante a revelar-se gradativamente no tecido narrativo:

A primeira vista, o fantástico não existe nem para o personagem, que não considera suas visões como produto da loucura mas sim, como uma imagem mais lúcida do mundo (localiza-se, então, no maravilhoso), nem para o narrador, que sabe que provêm da loucura ou do sonho e não da realidade (desde seu ponto de vista, o relato se relaciona simplesmente com o estranho).³

² (TODOROV, 1982, p. 19).

³ (*Ibidem*, 1982, p. 22).

Segundo os pressupostos de Todorov (1982), em sua abordagem sobre o fantástico, há o realce da tendência estética do maravilhoso na obra literária, atendo-se para o conceito de maravilhoso, que nasceu da confrontação do olhar europeu sobre a cultura e a realidade latino-americana. Enquanto o fantástico leva o leitor a estar em dilema, já que exige suscitar a dúvida, o maravilhoso mistura o ato de crença e de descrença num mesmo nivelamento para gerar um ponto de vista creditável. Contudo, o uso do pronome eu evoca aquele que lê a pensar em sua identificação com a personagem:

O narrador representado convém, pois, perfeitamente ao fantástico. É preferível ao simples personagem, que pode mentir, como o veremos em alguns exemplos. Mas é igualmente preferível ao narrador não representado, e isto por duas razões. Em primeiro lugar, se o acontecimento sobrenatural fosse relatado por este tipo de narrador, estaríamos no terreno do maravilhoso, já que não haveria motivo para duvidar de suas palavras; mas, como sabemos, o fantástico exige a dúvida. Não é casual que os contos maravilhosos utilizem estranha vez a primeira pessoa [...] não o necessitam, seu universo sobrenatural não deve suscitar dúvidas. O fantástico nos põe ante um dilema: acreditar ou não acreditar? O maravilhoso leva a cabo esta união impossível, propondo ao leitor acreditar sem acreditar verdadeiramente. Em segundo lugar, e isto se relaciona com a mesma definição do fantástico, a primeira pessoa 'relatante' é a que com maior facilidade permite a identificação do leitor com o personagem, posto que, como é sabido, o pronome 'eu' pertence a todos (TODOROV, 1982, p. 45).

A prevalescência dos elementos do fantástico e do maravilhoso aguçam o leitor a se ater à leitura Veiga. A obra literária deste autor desempenha as tendências teóricas descritas por Todorov (1982). No século XX, fantástico europeu surge como um estranhamento e destaca-se por sua irrupção nas tendências criativas das obras ficcionais. Os ficcionistas desse período visionam que os elementos extraordinários ou considerados sobrenaturais fazem parte do recorrente.

O gênero fantástico, sempre evanescente. —Fantástico-estranho. —As “desculpas” do fantástico. —Fantástico e verossímil. — O estranho puro. — Edgar Alan Poe e a experiência dos limites. — O fantástico e a novela policial. —A síntese de ambos: O quarto ardente. — O fantástico-maravilhoso. —A morta apaixonada e a metamorfose do cadáver. —O maravilhoso puro. —Os contos de fadas. —Subdivisões: o maravilhoso hiperbólico, exótico, instrumental e científico (a ficção científica). —Elogio do maravilhoso.⁴

⁴ (*Ibidem*, p. 24).

Para Chiampi (1980), as características do realismo maravilhoso podem ser situadas a partir do próprio termo com suas relações já consagradas pelas teorias que abordam o tema. A produção gera efeito de encantamento e estabelece um aspecto da linguagem problematizada, ficcionalizada pela função da voz narradora. O engendramento do diálogo entre narrador e narratário cria um sistema de articulação sêmica entre o suposto natural com o sobrenatural. É a combinatória da desnaturalização com naturalização, gerando o maravilhoso:

Maravilhoso é termo já consagrado pela Poética e pelos estudos crítico-literários em geral, e se presta à relação estrutural com outros tipos de discursos (o fantástico, o realista). Mágico, ao contrário, é termo tomado de outra série cultural e acoplá-lo a realismo implicaria ora uma teorização de ordem fenomenológica (a 'atitude do narrador'), ora de ordem conteudística (a magia como tema) (CHIAMPI, 1980, p. 43).

A consagração do que seja o maravilhoso traz em si sua poética na estruturação dos discursos acoplados de elementos. O fantástico e o realista formam uma série de implicações dos reflexos discursivos. O termo maravilhoso, do latim *mirabilia*, é o oposto da palavra natural originária da terminologia *natura/ia*. Tem significado de sobrenatural, mas extrapola em sentidos, sendo considerado algo capaz de provocar grande admiração. Chama atenção pela excelência e exuberância, foge da lógica e não comporta explicações.⁵

Essas inferências fazem parte do processo de modernização ficcional dos últimos 40 anos e formam uma configuração das práticas técnicas do realismo-naturalismo, tendo em vista o surgimento da corrente literária realismo mágico no século XX, também denominada de realismo fantástico ou realismo maravilhoso, (Espanha no começo do século XX).⁶

O realismo maravilhoso, legitimado como pertencente à cultura americana, adere-se ao contexto artístico hispano-americano como expressão poética. O uso dos termos é sempre trabalhado pelos teóricos, na busca por designá-los como referenciais na arte. Chiampi (1980) fala sobre sua identificação, espacialidade e historicidade do desenvolvimento desse atributo artístico:

⁵ Informações encontradas em: <<https://www.dicio.com.br/maravilhoso/>>. Acesso em: 2016.

⁶ Informações sobre esses realismos podem ser encontradas em:

<<http://www.infoescola.com/literatura/realismo-magico/>>. Acesso em: nov. 2016

[...] há a razão histórica que legitima o maravilhoso como identificador da cultura americana. Sendo o novo romance hispanoamericano uma expressão poética do real americano é mais justo nomeá-lo com um termo afeito, tanto à tradição literária mais recente e influente (o realismo), como ao sentido que a América impôs ao conquistador: no momento de seu ingresso na História, a estranheza e a complexidade do Novo Mundo o levaram a invocar o atributo maravilhoso para resolver o dilema da nomeação do que resistia ao código racionalista da cultura europeia. Carpentier, sensível ao trabalho cronístico de invenção do ser histórico da América, designou essa realidade, natural e cultural, como real maravilhoso, cobrindo simultaneamente o referencial 'mágico' e o seu modo de absorção ao sistema de referência ocidental (CHIAMPI, 1980, p. 50).

A importância dessas colocações se dá porque, no Brasil, o realismo maravilhoso tem conceito elástico. Não se fortaleceu, mas tem como representantes José J. Veiga e Murilo Rubião, Ignácio de Loyola Brandão, Moacyr Scliar, Osman Lins, Victor Giudice, dentre outros. Alguns desses autores referidos não são tidos como filiados expressos a essa tendência, porém, as características de suas obras têm semelhanças com a corrente do realismo, que representou uma das artes hispano-americanas. As revoluções culturais e políticas na América Hispânica proporcionaram que essa tendência fosse conhecida tal como é.

Em *Os pecados da tribo*, de José J. Veiga, as personagens vivem em uma comunidade fantasiosa, que insinuam ser o *locus* da alegoria do regime militar. Num cenário gerido pela descrição do que é totalitário, o homem reage pelo desejo de encontrar-se com sua humanidade. Com a ditadura instaurada, a construção de uma nova realidade ganha proporções no imaginário, no qual as ações passam de alegóricas, promovendo condições de seduzir o leitor a pensar que está ali naquelas entrelinhas (TODOROV, 1982).

A tribo é espaço supostamente definido, construída de maneira arquitetônica, cheia de jogos de sentidos para revelar a singularidade da arte literária de Veiga. A profundidade interpretativa de sua localização nos aufere obrigatoriamente a trilhar uma busca acurada para descobrir pontos de possibilidades, a partir dos detalhes da linguagem:

Vivemos apreensivos e assustados, e não sabemos como proceder. Se falamos, nos comprometemos. Os homens estão atentos, juntando dois e dois para formar o quatro lá deles. Mas ficar calado também não é garantia de sossego. Na lógica trazida pelos últimos acontecimentos, quem passa o ferrolho na boca pode estar querendo esconder alguma coisa. O resultado é que vivemos correndo da sala para a cozinha, sem saber onde ficar. Ora falamos, para não chamar atenção pelo silêncio, ora ficamos calados para não nos comprometer, porque não sabemos quem é espião nem quem é espiado (VEIGA, 2005, p. 73).

As personagens vivem espiadas e estão presas num lugar tão pequeno como uma casa com dois cômodos: é da cozinha para a sala que ocorre a locomoção. O narrador sugere um ir e vir que não sai do lugar. O eu divaga-se para revelar o outro, ou seja, o espião e o espiado. Aquele que espia está corrompido pelo poder. Rudêncio é um dos exemplos. O eu denuncia e conta sua história ao se referir à sua comunidade ou a qualquer um dentre eles. O narrador induz que todas as vozes discursivas se presentificam no tecido narrativo.

A tribo, num futuro próximo, é comunidade insinuante que surge somente após algo extraordinário, apesar de não haver menção explícita das palavras de uma guerra ou um desastre. Contudo, os indícios mostram um propenso desencadear de processos naturais até formarem um ápice sobrenatural que dará ensejo à nova civilização. Para Dantas (2002, p. 24), essa construção advém com “[...] a ‘irrupção’ ou a ‘intrusão’ do sobrenatural na vida cotidiana deve ser conflitiva. Trata-se sempre de um elemento que seja outro e que seja negativo, ameaçador à ordem natural das coisas”.

Os eventos estão escritos naquele pequeno espaço em forma de diário, embora abram um leque de acontecimentos do palácio. Este está inacessível devido ao golpe estatal, figurativizado por um animal. A figura de Uiuá mostra o irracional, demonstrando inteligência e liderança, bem como fazendo uso da principal característica humana, que é a fala. Vejamos o excerto:

- Dizem que o uiuá já está falando. Será verdade?
- Eu não sabia.
- Me garantiram que fala. Como pode um bicho de rabo falar? Preciso ver esse bicho (VEIGA, 2005, p. 64).

Desse modo, as ações se desconfiguram de sentidos reais, e a possível causalidade comportamental da cidade delinea o recorte sobrenatural. Por pressão, sem finalidade aparente, as pessoas cavam um grande buraco no chão e seguem um rumo criado pelo exercício do poder pelo poder. Agem pela determinação do que pensam alguns, mas seguem um futuro incerto no mundo imaginário.

Os múltiplos sentidos dos acontecimentos dão indícios de que as pessoas buscam seus restos, pois, nas escavações, podem ser encontrados objetos antigos, enigmas, corpos daqueles que morreram. A Terra é o foco de remexer o passado:

No dia seguinte ficamos sabendo de tudo pelo telégrafo do cochicho. O uiua se aproveitara da passeata para dar o seu golpe friamente maquinado. Primeiro ele aconselhou o Umahla a permitir a passeata e aproveitá-la para uma demonstração de popularidade; depois tomou providências para reprimi-la em cima da hora e lançar o povo contra o Umahla. Não foi difícil ao uiua armar e executar seu plano porque ultimamente ele vinha falando e agindo em nome do Umahla (VEIGA, 2005, p. 113).

A situação política da tribo engaja-nos na ideia de alegoria do Golpe Militar brasileiro de 1964. O extremismo de cercear as pessoas faz com que haja um clima de insegurança pública. Finge-se que há segurança nacional. Vê-se que a tensão se faz constante no decorrer dos acontecimentos em análise. O mundo com aparência de organizado, de repente desorganiza-se para revelar o desequilíbrio externo e interno da vida das personagens, que passam a viver numa realidade sem rumo:

Há uma apatia geral, as coisas não andam, todo mundo está esperando não se sabe o quê para decidir o rumo a tomar. Quem sabe ver nota em certas pessoas uma preocupação em apagar pistas, como se de uma hora para outra muita gente tivesse se regenerado e resolvido começar vida nova. Isso é bom, nunca é tarde para o pecador se arrepender; mas também pode ser esperteza, precaução para não ser lembrado quando a bomba estourar (VEIGA, 2005, p. 99).

O espaço onde eles vivem, bem como o conjunto das personagens, sugere ser a tribo. Já o termo pecados incide nas ações deles: cooperar com a situação que os fazem ser dominados; omitir a tomada do controle da vida, não havendo um líder, nem posicionamento de combate ao autoritarismo. Eles sentem a opressão que está por todos os lados, mas que o mentor que criou o regime militar desconhece. Os poderosos se escondem, ao mesmo tempo em que parecem mostrar suas caras. São obcecados em repreender, nada lhes importa, a não ser a manutenção de lados opostos dentro do mesmo mundo.

O romance *Os pecados da tribo* realça prosas de compadres com histórias de vidas que foram se desgastando com o regime. Instauram-se novos rumos para se viver, pois o próprio golpe leva a isso, isto é, deixam-se de lado os valores da época, e os elementos culturais são substituídos ou abandonados. Os habitantes do lutar têm suas vidas vigiadas o tempo todo e dão razão às atitudes de Rudêncio:

Estou achando que Rudêncio tem razão em seus receios. O que aconteceu com a passeata dos pescadores não tem outra explicação a não ser a ambição do uiua ou de alguém que o manobra na sobra. Que mal podia haver

na ideia até ingênua dos pescadores de virem mostrar ao Umahla o peixe-monstro que apanharam no remanso do rio depois da última chuva? Era um peixe tão grande que tiveram de improvisar uma carreta para trazê-lo ao centro, puxada por duas juntas de bois (VEIGA, 2005, p. 107).

O olhar para o universo da personagem tende a focar-se nos casos estranhos, apesar de que a história apreende o leitor naquele mundo imaginário. Nada do que acontece ali causa alguma surpresa nas personagens, e o trâmite natural das coisas traz à baila realidades, nas quais o verossímil se funde com o inverossímil. No tecido textual, encontram-se: os aparentes limites do crível e do incrível, pelo suposto natural com o sobrenatural; do real e do imaginário, pelo fingimento de que há imitação da realidade, na qual o regime militar se encontra na história, e do fantástico e do maravilhoso, que apreende o leitor que pode se sentir parte da narrativa.

2.1 Falsa Imitação da Realidade e do Natural

Os aspectos referentes ao mundo imaginário que parecem imitar a realidade ensejam no estudo o que vem a ser imitação. Aristóteles, na Antiguidade Clássica, ponderava que o poeta realizava sua imitação, a partir das seguintes possibilidades: na representação das coisas e na sua essencialidade de como são, parecem ou deveriam ser, isto é, evidencia-se a vinculação da *mímesis*, que integra o campo do possível de referências passadas, da opinião pública ou da suposta situação ideal.

Desse modo, a *mímesis* se circunscreve no campo da possibilidade e da verossimilhança. Entretanto, as ideias aristotélicas inscrevem que o inexecuível suasivo é mais preferível do que o possível, que não o é. Isso se dá por causa do efeito estético encontrado na obra. Com isso, vê-se que os que representam imitam os homens, caracteres, sentimentos, entre outras coisas. Percebe-se que, em *Os pecados da tribo*, a voz narradora sugere ser imitadora do cotidiano, utilizando a imaginação para transcender o real e expressar a arte literária.

As questões levantadas por Aristóteles se inserem nas supostas relações com o real que a narrativa em análise finge coadunar. Sua natureza produz o efeito artístico conforme seus propósitos e atinge os desejos contingentes da ação criativa. O tecido textual é diverso da imitação simples da realidade, mostra características voltadas aos preceitos da arte literária, sendo o principal aquele que propala a própria arte, e liga

os holofotes para dentro da história ficcional. Para Davi Arrigucci Jr. (1987), o aspecto mais relevante da ficção é sugerir espaço:

Descentrado pelos descompassos do desenvolvimento, o escritor é [...] puxado pelas necessidades de representar uma matéria histórico-social que parece pedir tratamento realista. Por outro, há a cara desajeitada do novo, fruto recente da modernização, pedindo tratamento conflitante com o anterior. Dificultada a síntese da totalidade, arrisca-se fragmentário em busca do poder alusivo das formas alegóricas (ARRIGUCCI 1987, p. 94).

A obra literária sugere que está pedindo um tratamento mais realista, mas isso é espacialidade de conflito com essa realidade. Ao imitar a natureza simplesmente, o artista apenas reproduziria algo já existente. A arte literária vai além, insinuando ter extraído alguma coisa que abarca o cotidiano da vida, mas tem suas próprias condições de gerar princípios para sua construção. As proporções de espaço, tempo e acontecimentos têm contingências para o vazio de cada situação na qual está a personagem. A arte faz imitação dela mesma e disfarça-se como algo corriqueiro, afinal, de que outro modo embalaria o leitor a desejar fazer uma viagem ao mundo irreal? A arte literária em análise está nas condições propícias de ser rotulada como tal. Em conformidade com aquilo que se espera da narrativa artística, ela se constitui de efeitos de ação humana, animal e vegetal, além de outras coisas que fazem parte de sua história.

Ao induzir o leitor que há na tessitura narrativa algo real, a arte literária se aperfeiçoa e fica ainda mais polida para ser o que é. No aprofundamento do estudo, isso pode ser percebido na linguagem ambígua, que pode significar muitas interpretações, sendo, ao mesmo tempo, conotação ou denotação de nada representar.

Ela se torna destituída de defeitos, pois é reflexo daquilo que delinea o desnecessário. A aparência das situações reais está lá nas entrelinhas e sugere dominar a história, justamente pela técnica de fazer jogo com as palavras. Há a apropriação de certos princípios da linguagem, que converte a leitura para algo agradável ou desagradável. Leiam-se acontecimentos que não são informativos, que em nada contribuem para a realidade, a não ser paralisam o homem ali, mostrando-lhe a própria condição humana.

Daí a arte não ter função alguma. Se alguém se descobre dentro da narrativa, isso lhe é singular, mas não determina que assim deve ser. As marcas do suposto

natural servem de ornamentos para a linguagem da narrativa embarcar no sobrenatural. O uso de termos que o tempo todo lembram fatos reais permite ao leitor contemplar mundos diversos, com suas demarcações e suas irregularidades:

Mais uma vez Zulta e Eudaldo tiveram que desmarcar o casamento. Os negócios dos Obelardos não vão bem, parece que a má sorte encostou neles desde a subida do novo Umahla, e desconfio que Rudêncio esteja por trás de tudo. Os fiscais não os largam, vivem descobrindo irregularidades e aplicando multa em cima de multa (VEIGA, 2005, p. 117).

Os aspectos no texto literário em análise surgem de seu próprio processo de criação, instalando-se num *locus* singelo: na tribo, vai além da mera imitação do natural junto ao sobrenatural e articula universos distintos para dar o efeito do fantástico. A narrativa é feita com percursos da linguagem, em que o natural se junta ao sobrenatural, dando o efeito fantástico:

Fiquei intrigado. Por que um bando de estranhos ia se esconder na mata 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. Então era coisa de religião? (VEIGA, 2005, p. 24).

O narrador diz ter ficado intrigado e, em seguida, dá o da intriga, pois uns estranhos se escondem para comer. Mesmo encobertos, ele os vê comendo estrume de cavalo. Ele relatou a descoberta com sua mãe, que não se admirou do relato, mas explicou-lhe que tal alimento servia para entrar em contato com o invisível. A hipotética informação das razões de comer estrume de cavalo é assunto comentado como se fosse uma coisa natural. A indagação da personagem é por que estão escondidos, não qual é a substância que comiam.

De acordo com Souza, tratar estrume como comida, coisa aparentemente absurda, faz com que o natural, que é o ato de comer, se torne sobrenatural por causa do cardápio e pela visão biônica dos acontecimentos, mesmo dizendo que estavam encobertos, revelando, assim, o efeito fantástico. Existe a cisão do elemento estranho por si só ao contexto também gerador de estranhamento:

[...] nessa translação que J. Veiga tem seu jeito próprio de instaurar o curso do fantástico que 'nos remete à mesma lógica narrativa, apresentando cada elemento como o inverso exato de um outro', convergindo os diversos planos

do real, por meio de um deslocamento que ‘não é troca ou fuga, e sim desenvolvimento, retomada’” (SOUZA, 1990, p. 33).

Dessa forma, vimos a desnaturalização do suposto ato natural, aquilo aparentemente inofensivo, passando aos olhos do narrador como indagação, buscando a resposta. Em casa, ele encontra a revelação do que o inspirou a tocar no assunto, e sua mãe lhe diz que já ouviu falar de tal situação. Ela insinua que saber do contexto de vida daquele grupo, por si só, já é motivo de nada ser maravilhoso. É como se o sobrenatural passasse a ser corriqueiro.

A naturalização do maravilhoso ocorre o tempo todo: fala-se de comida, depois surpreende-se com a substância ingerida, parecendo que vai somente descrever um animal, depois compara-o com a fisionomia de gente e atribui-lhe inteligência humana, ao dizer que ele imita compreender. Figurativiza-se um bicho assombroso e, ao mesmo, não muito, pois usa-se o diminutivo para acarinhar a imagem:

Tem orelhas grandes e unhas pontudas, mas a cara é bem de gente. Não fala mas escuta, e parece entender as pessoas. É brincalhão e muito manso, e tem sido o ai-jesus do pessoal do palácio. De vez em quando o Umahla deixa Rudêncio levar o bichinho para distrair as crianças em casa, mais só por algumas horas; o bicho não pode dormir fora do palácio (VEIGA, 2005, p. 73).

O procedimento criativo da obra em análise traça o percurso da linguagem, de forma que esta se inicia pela linguagem insinuante, finge a representatividade e desnuda experiências das personagens. As palavras são lançadas para instaurar imagens. A tribo é imaginária, assim como os pecados cometidos por seus moradores também fazem parte desse tecido imaginativo:

mobilizador de interesses tanto individuais quanto coletivos e, para penetrarmos seu universo, é preciso considerar, além de sua temática e de suas imagens exuberantes, o frescor de sua linguagem aliado ao centramento da verossimilhança nele observável, que lhe confere caráter inusitado, que acreditamos compor o cerne de um conjunto de elementos e procedimentos (JOSÉ PINTO, 2014, p. 232).

As considerações de José Pinto (2014), apesar de retornar para interpretações voltadas para outra obra,⁷ fazem *jus* às inferências da obra em análise. As linguagens formam-se para aliarem signos que sugerem ser protagonistas situados na região tribal interiorana. Vivem ali para ver os acontecimentos do lugar cujo mistério mantém seu curso. O cotidiano ou o comum fica transfigurado, dando margem para que cada personagem divague em suma fantasia. As perspectivas do que se vê tornam possibilidades de leitura a serem exploradas.

A linguagem é política: as personagens disfarçam, dizem não saber de nada, mas, de repente, revelam-se detentoras de alguma informação capaz de responder até o que parece sobrenatural. Uma mensagem é revolucionária, pois qualquer assunto pode ser tratado sem censura. Os termos que sugerem evocar estranheza são envoltos de explicações singelas.

A linguagem artística é combinada com uma técnica própria do processo fantástico. Os elementos naturais e sobrenaturais transmitem imagens fulgurantes, como numa história em que não se foca no que é principal, mas na composição narrativa em si.

No capítulo “Cai Umahla, sobe Umahla”, o discurso faz um encadeamento de palavras pelo uso de recursos estilísticos, bem como de figuras de linguagem. A gradação entre elementos e a própria mescla entre fantástico e o aparentemente real incide nas interpretações de que qualquer coisa é nome de personagem, e passado e presente são colocados num mesmo patamar pela simbólica narração hereditária:

Ouvi um couraca dizer uma vez que não há nada garantido neste mundo. Uma ponte está aí ninguém sabe desde quando; pai, filho, neto, bisneto, tetraneto passam por ela, parece que ela nasceu naquele lugar quando o mundo foi feito, e vai continuar lá por toda a vida. De repente, uma noite, vem uma enchente e carrega ponte, contrafortes, tudo. As pessoas acordam, dão por falta. Onde a ponte? Acabou-se (VEIGA, 2005, p. 41).

O fragmento mostra como personagem a couraça, símbolo de qualquer coisa que sirva como proteção. O engenho da linguagem é para se focar no que sugere imitar o nada. Os termos ninguém sabe, não há nada, vai continuar e de repente

⁷ O autor tece em seu artigo, publicado pela Revista Via Atlântica (2014), uma análise sobre o romance de Malba Tahan (TAHAN, M. *O homem que calculava*. 79. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010. 300 p.).

inferem-se no ir e vir ou no movimento da própria história da narrativa. O lado do presente e do passado forma uma coisa só pela imagem da geração que perpassa do pai ao tetraneto:

- Depois que descobriu esse processo de invocar a história ela não serve mais para companhia em viagens com prazo marcado.
- Deve ser fascinante. Reconstituir os acontecimentos passados em um lugar partindo da paisagem das marcas deixadas pelas pessoas que os viveram. Funciona mesmo?
- Parece que funciona. Mas em viagem é um estorvo.
- Ela deve saber de coisas que ninguém sabe. Gostaria de conversar com ela.
- Quer mesmo?
- Muito.
- Então por que não a recebe aqui por algum tempo? Ela passava uns dias aqui instruindo e distraindo vocês, e eu aproveitaria para completar a minha viagem (VEIGA, 2005, p. 18).

A responsabilidade de fazer parte dessa história, de trilhar a viagem até o fim são de avultada grandeza, e a preservação da tribo é de hiperbólica relevância. Pode ocorrer omissão quando alguém precisa de uma simples visita, bem como a possibilidade de “matar de desgosto” uma pessoa. O excerto abaixo denota isso:

Se ele morrer, os médicos ainda vão dizer que a culpa foi nossa, que não comparecemos em massa para lhe dar ânimo num 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 (VEIGA, 2005, p. 114).

Esse trecho indica as relações existentes entre as personagens como maneira natural de supor as coisas. A morte na narrativa remete umnexo de culpabilidade pela omissão daqueles que, sugestivamente, poderiam fazer alguma coisa para evitá-la. O pai transcendeu da morte para a vida de maneira provocada, sendo seus matadores chamados de parricidas.

Os signos são colocados de modo bem articulado, e o narrador usou os termos de ponta a ponta para criar uma espécie de muro para os habitantes da tribo. As ações de fazer ou de ficar omisso de cada um são muito importantes para o desencadeamento da história, sem as quais a morte não teria acontecido. O médico estaria em outra situação.

As complexas relações dos que pertencem à tribo são criadas de maneira articulada, pelos princípios próprios da arte narrativa literária. Os encadeamentos que

regem a vida comunitária daquele lugar aquecem os acontecimentos ora naturais, ora fantásticos:

Quando soube do casamento o Caincara foi se amansando, de vez em quando mandava pacotes de velas de almíscar e cabaças de mel de borá para o casal, que foi morar numa palafita na curva do rio hoje eles tem dois filhos bonitos e travessos, e Joanda voltou ao estudo das ervas eu pouco vou a casa deles porque o Caincara se encantou com os netos e praticamente se mudou para lá (VEIGA, 2005, p. 5).

Na narrativa, as ocorrências normais da vida estão descritas, como o casamento, a morte, o nascimento. Essas situações insinuam demonstrar a junção de elementos díspares, mas provenientes do ciclo natural: nascer, crescer, frutificar e morrer. É a configuração da suposta realidade. Situam a todos no contexto do realismo maravilhoso e demonstram as opiniões daqueles que sempre estão dispostos a falar. Com isso, o eu e o outro estão colocados no seu lugar:

De repente me lembrei do sujeito que eu era antes e me achei tão ridículo que disparei a rir, ri a ponto de me doerem os músculos do rosto, e acabei rolando no chão pela simples impossibilidade de ficar em pé ou mesmo sentado. Sentada no cepo, a Consulesa nem parecia notar as minhas gargalhadas (VEIGA, 2005, p. 44).

As palavras esboçam pluralidades de sentidos, que não podem ser entendidas como meros acontecimentos narrativos. O termo “de repente” evoca a noção de fantástico: aquilo que ninguém espera aconteceu ali, de supetão, e pegou a voz narradora de surpresa. Essa alusão é muito forte para descrever a sensação sentida no momento, mas usa o termo para dizer apenas que o eu se lembrou do sujeito que ele mesmo era. A personagem traz à memória seu próprio eu como se fosse o outro.

Isso remete a uma falsa imitação da realidade e do natural, pois o eu se lembra de si como se fosse algo estupendo. A graça que ele acha é da sua situação ridícula, que faz a personagem disparar a rir, significando um ritmo acelerado de riso. Suas ações não são simples, mas falseiam como se assim fossem. Usa a palavra “simples” para fazer uma um jogo de sentido: pela impossibilidade de ficar em pé ou sentado, só restava-lhe deitar ao chão.

Apesar de as risadas serem provocativas, Consulesa mantinha a sua posição, notava as atitudes do outro ou fingia nada ver. Contudo, o episódio difícil é de não ser notado, pois ria em disparada, movimentando todos os músculos, a ponto de sentir

dores após o ato. As situações inusitadas põem nas cenas narrativas os de repente e nem pareciam notar as gargalhadas como uma malha discricionária de completa liberdade, ora para se expor como quiser, ora para se reservar como se estivesse num casulo. A personagem ri até quase não aguentar, chega ao clímax máximo de gargalhar a ponto de sentir dores, e Consulesa mantém-se paralisada no seu invólucro, olhando e vendo somente a si:

A conversa de Rudêncio me deixou preocupado. Que teria acontecido à Consulesa, que não me procurava fazia dias? Eu não costumo visitá-la quando o marido viaja, mas desta vez era preciso. Uma vizinha que me viu bater e chamar com insistência parou de falar com o papagaio na janela e disse que era mais fácil eu achar o Corregedor-Mor. Fiquei desapontado, sem saber se devia tomar informações ou ir embora (VEIGA, 2005, p. 77).

Então, narrativa é formada por eventos simbolicamente corriqueiros, que indicam como a vida da tribo com seus pertencentes fazem parte de uma cultura inusitada, fantástica. O eu nota a si mesmo, o outro tem o mesmo comportamento. Tudo vira a resultante da história. Os sentidos são ordinários e, ao mesmo tempo, extraordinários, no lugar onde todos se ocupam em fazer a ficção simbolicamente naturalista. Assim, o romance em análise se encontra situado em seu universo maravilhoso, com suas dimensões que transfiguram a história de ser apenas mera imitação da realidade, sendo, portanto, aberta e plural para o fantástico.

2.2 A Fantasia Exposta pela Autonomia da Palavra

A obra literária incide na sua autonomia e faz relações entre seus elementos para suscitar a fantasia contida em cada palavra. Ela finge imitar a natureza ou o cotidiano da realidade. Contudo, as inferências entre mundos são feitas para ordenar algo próprio da arte, que é a semelhança.

A vida real não imita a arte, mas esta pode fingir ser aquela. Essa aparência criada das coisas ou de realidades dá à literatura sua autonomia. Em *Os pecados da tribo*, para Spindler (1993), a aparência de uma história que aconteceu no mundo real falseia a verossimilhança, pois nada do que ocorreu no universo ficcional pode ser relacionado com o outro:

[...] o escritor de textos realistas mágicos compactua com a realidade objetiva e tenta descobrir o mistério que existe nos objetos, na vida e nos atos humanos, sem lançar mão de elementos fantásticos: ‘o principal (no realismo mágico) não é a criação de seres ou mundos imaginados, mas o descobrimento da misteriosa relação que existe entre o homem e sua circunstância [...]’. Ao invés de criar um texto em que os princípios da lógica são rejeitados e as leis da natureza revertidas, as narrativas mágico-realistas, em sua visão, dão aos acontecimentos reais uma ilusão de irrealidade (SPINDLER, 1993, p. 4).

A composição artística usa artifícios que delimitam seu campo de ação, compactua com a realidade, mas sem descobrir por inteiro seus mistérios. No caso em tela, a contextualização do suposto regime militar é revertida, pois a lógica é rejeitada. A estrutura da narrativa tem resquícios de situações racionais misturados com atos irracionais, como o caso que expusemos de personagens comerem estrume: “um bando de estranhos ia se esconder na mata para comer estrume de cavalo”.⁸

O estranho povo da várzea foi vigiado pelo narrador, sondado por Rudêncio, pois seu estilo de alimentação era no mínimo curioso, pois comia estrume de cavalo. Um estava se questionando sobre tal comilança: se irmão, queria aprisioná-los, já que estranheza em si é motivo para tal. As investidas de querer saber melhor sobre as ações daqueles que pertenciam ao lugar, mas eram tidos como fora dos padrões da naturalidade, sofreriam alguma sanção.

Os moradores da várzea foram caçados, capturados e excluídos do lugar. Rudêncio os caçou como animais. Era a ditadura que os considerava ilegais, mesmo não fazendo nada criminoso. O consumo de substâncias de estrume só poderia ser alegado como ato anormal de comportamento. Contudo, foi tido como algo anarquista para não deixar aquele grupo protestar sua deserção efetiva contra as imposições mandatárias e cerceadoras da essência do que as pessoas queriam experimentar. O direito de ir e vir físico e mental, de escolher o que fazer da vida, foi caçado. O espaço estava dominado pelos dominadores, impondo limites nas ideias e na consciência de que estes não poderiam ser livres.

A vida já não fazia sentido sem experimentar excrementos. Morrer era a mesma coisa que viver e não havia graça nenhuma em não poder ser o que se queria. As variações dos regimes degeneravam a situação do homem. Nada lhe era agradável, senão buscar afugentar-se dos vigias que cerceavam coisas simples, quanto mais as

⁸ (VEIGA, 2005, p. 24).

realmente estranhas. A imagem das coisas é invertida, com alto grau de fantasia, pois, como fugir de um espaço cercado como uma gaiola, onde tudo que se faz é visto, ouvido, sabido. O aparato racional de como trancafiar está em cada palavra.

A produção artística traz à baila da história a ação dos opressores e dos oprimidos que têm medo de fazer algo enojado pelos demais. A arte literária atualiza o seu eficiente pelo engenho da invenção. A leitura causa o entusiasmo de ver a fantasia tão exposta ali. Um estado de ânimo da personagem passa a ser incontrollável, pois o que vive é extremo. Isso enseja no caráter sobrenatural, visto que a atitude de comer o incomível por humanos é equiparada ao êxtase que causa perturbação ou admiração naquele que vê tal ação:

Saí cedo para não ver a partida dos Obelardos, essas coisas todas que têm acontecido ultimamente estão fazendo de mim um covarde. Andei sem rudo a manhã inteira pensando em nossos bons vizinhos de tanto tempo e em rudo mais, e pelo meio-dia, sem que eu tivesse planejado, estava passando na porta do consulado. O cônsul ia saindo, precisou me puxar pelo braço para eu vê-lo; e notando o meu estado fez questão de me levar para o almoço (VEIGA, 2005, p. 123).

O ato de comer em si é comum e natural, mas a substância é incitante, artificialmente considerada absurda. A propriedade de algo natural é operada pelo artista como sobrenatural. Forma-se então uma espécie de juízo de valor que orienta as ações de quem faz, de quem vê e de quem fica sabendo do ocorrido. O primeiro come o estrume e sente sua excitação, o segundo conta à mãe para saber do que se trata e o toma a atitude de prender os estranhos.

Daí percebe-se que cada um tem sua própria impressão do que lhe é agradável ou não. O modo de viver do eu é provocativo para o outro, que tira suas conclusões dos sentidos do ocorrido pela sua eficiência e finalidade de juízo. A capacidade de absorver o que se passa no ambiente externo o faz viajar em sua própria fantasia. Afinal, só quem sabe fantasiar pode percebê-la, isto é, sentir sua beleza frutiva. Conforme Dantas (*apud* MAUPASSANT, 2002), os ocupantes da tribo estão fisicamente num ambiente cheio de restrições, mas veem o impossível como aquilo que:

[...] não existe mais, a inverossimilhança desaparece, o fascínio torna-se constante e o sobrenatural familiar. Esta velha barreira, a lógica, esta velha muralha, a razão, esta velha vertente de ideias, o bom senso, despedaçam-se, abatem-se, desmoronam diante de sua imaginação posta em liberdade,

diluída no plano ilimitado da fantasia (DANTAS *apud* MAUPASSANT, 2002, p. 48).

No fragmento acima, as personagens na obra em análise sentem-se em condições de apetrechar as fronteiras. A imaginação desperta a sensibilidade delas para a eficiência do gosto pelo belo. Essas posições das vozes narrativas de sentir, pensar e tomar atitudes frente ao que as inquietam revelam suas características como participante da tribo. A perspectiva dos protagonistas enfatiza o caráter imitativo de agir conforme aquilo que eles acham ser o conveniente.

Os procedimentos artísticos emitem propulsões para cada personagem se enveredar para aquilo que lhe está designado. É uma forma de simular a própria ditadura que cerceia o indivíduo. Isso significa que o leitor, ao conhecer a personalidade das personagens, parece que já espera a *performance* de cada um, ou seja, como eles agirão frente ao estranho. É um tipo de ordem racional dos acontecimentos que deve gerar uma coisa, e não outra; isto é, do vilão se espera maldades e, do honrado, o altruísmo, sendo tudo isso a verossimilhança da realidade.

Esses elementos fantasiam situações que, ao mesmo tempo, são verossímeis, críveis dentro da realidade e da obra. Efetua-se, por meio da conveniência da representação artística, o ajuste de mundos que parece imitar o natural. As circunstâncias de recepção são evocadas pelas palavras juntadas nesse espaço narrativo. O público alvo adentra no gênero artístico narrativo, parece que esperando o pior, mas sem se abster de nada, pois a tudo faz adesão por causa das possibilidades da verossimilitude. A história narrada passa a ser entendida multiplamente como unidade que só é vista como tal se apreendida em sua totalidade:

Chegando em casa, já de noite, outro choque, Zulta me esperava aflita na porta.

- Mamãe. Está muito mal.

Entreí com o coração apertado, esperando o pior. Deitadinha de costas no jirau, mamãe parecia mesmo nas últimas. Quando me viu, ensaiou um sorriso que não pôde terminar e disse a custo:

- Enfim você veio. Que bom.

Tomei a mão dela. Gelada e áspera (VEIGA, 2005, p. 47).

O ar gélido da obra aproxima o leitor dela; ao entrar, vê-se em choque, mas vai se acostumando com o discurso contido ali. De modo sutil, é a arte que nos toma pela mão, convidando-nos a entrar em seu universo. Os acontecimentos parecem lógicos, mas, de repente, podem ser ilógicos, absurdos. Entretanto, todos os elementos

inseridos no texto criativo formam o ambiente que justifica a história fantasiosa que emana dali. A ausência de coerência com a realidade, o jogo interno, confronta o mundo concreto.

Desse modo, pode-se dizer que a narrativa fantástica é inverossímil, porque se volta para si mesma, mas também verossimilhante com a realidade, senão o leitor não conseguiria de forma alguma fantasiar o que lê ali. Contudo, isso não desqualifica o universo literário. Pelo contrário, descobre-a com tal, faz dela algo apreciável como arte:

Olhei para a mão da Consulesa que descansava em minha perna, levei um susto. Não era mão. Era uma coisa nova e bonita, nunca vista antes. As minhas seriam assim também? Olhei-as e fiquei deslumbrado. Eram dois seres lindos, vivos e sábios, minhas mãos sabiam tudo e me explicavam tudo, bastava eu pensar uma pergunta para a resposta aparecer em minhas mãos. Arrepiei-me de felicidade ao pensar na importância da descoberta que eu tinha acabado de fazer. O mundo não tinha mais segredos para mim porque eu era o dono daquelas mãos que sabiam tudo (VEIGA, 2005, p. 54).

O recurso das mãos ganha destaque como a maior descoberta feita pelo personagem que passou a ter uma felicidade que o consumiu de contentamento. A atenção às mãos é tão grande que o deixa vislumbrado com a personificação daquelas mãos que tudo conheciam, sabiam. A arte literária não coloca um grau de conformação da ficção com a mimese realista, transforma algo simples em extraordinário, perfilha sua própria realidade, embora esboce seu ato fingidor de que sua história seria verossímil quando se imaginar ser possível que o mesmo acontecimento se efetive na vida real. Esse destaque parte da teoria de Todorov de que o verossímil na arte em análise mostra que os discursos se correspondem com suas próprias leis. Contudo, o texto ficcional tenta fazer com que o leitor creia que o que se narra se submete ao real.

Segundo Coleridge (1995), o tecido textual procura alcançar seus efeitos numa aparente suspensão temporária da descrença. Nessa inferência, Umberto Eco formulou que a natureza da ficção é uma espécie de marca que tatua a narrativa. O leitor tacitamente procura aceitar o fato de que o escritor só está fingindo dizer a verdade.

Todorov (1982) destaca que o verossímil faz crer que a ficção parece ser real. No fantástico, a mimese realista é trabalhada por meio de recursos específicos de verossimilhança. A fantasia revela a essência dos protagonistas. As ações destes são

construídas com um discurso fantástico. Cada qual busca as explicações dos eventos misteriosos nos quais se deparam.

O fantástico consiste em denotar verossimilhança ao sobrenatural, pelos recursos delineados para o efeito da história: conferir eventos supostamente naturais com sobrenaturais, demonstrando indícios de ambiguidade à narrativa. As fronteiras do real e do irreal são diluídas. Essa construção é chamada por Todorov (1982) de fantástico puro. Ocorre, assim, a falsa sensação dúbia: ora confiabilidade de que a história parece com o real, ora lê o relato como aquilo que desloca totalmente do que supõe o cotidiano.

III - FRONTEIRAS DO IMAGINÁRIO

As fronteiras do imaginário delineadas em *Os pecados da tribo* criam uma atmosfera combinada com elementos de situações do cotidiano, mas com um toque de casos inusitados. O universo da ficção pode ser visto como o que tem toques de descontentamento da personagem com que leva a sua tribo, pois as “ocorrências que observei enquanto meus companheiros falavam me levam a concluir que vamos entrar numa fase de retrocesso semelhante àquela que precedeu o fim da Era dos Inventos” (VEIGA, 2005, p. 7).

A tribo é o mundo social da personagem, lugar onde ela se revela e mostra a essencialidade dos outros. Reporta-se para realidades anteriores e posteriores ao momento de suas descobertas. A arte literária cria então um clima alegórico como ponto de partida para a possível correspondência entre o real e o imaginário, portanto, entre o que supõe poder ser feito, analogia e aquilo que é fantasioso.

Desse modo, há evaporações de uma regra interpretativa, pois tudo concorre para que a criativa situação fantasiosa seja vista como uma imagem que lembra um período específico da história e a relação entre oprimidos-opressores. As personagens aparentemente visíveis são os primeiros, enquanto os outros simulam aparecer por meio de uma imagem, como a de Rudêncio, mas fazem um jogo duplo do poder que têm, esboçam atitude de supremacia, mandam e desmandam ao seu bel prazer.

Pelo imaginário, que é veículo de afloramento do que é visto como fantasioso, as diferenças entre as personagens são reveladas para se traçar as características de cada uma. As aparências não enganam, pois foram criadas como signos de mistérios. As coisas que acontecem na tribo são incompreensíveis ao mundo real:

Dizemos que aqui não acontece nada, mas às vezes acontecem coisas incompreensíveis. Como ontem, por exemplo. Ainda não tínhamos acabado de comer a papa da manhã, chegaram uns homens no descampado aí em frente, tocaram o berrante e todo mundo atendeu correndo. Os homens nos puseram em forma na beira da estrada e explicaram o motivo da convocação. Era para abriremos um buraco circular na dimensão já marcada com umas estacas. Olhando por alto, calculei o diâmetro numas cinco braças (VEIGA, 2005, p. 67).

As fronteiras de personagens entre eles mesmos estabelecem que seja dada atenção com holofotes para sua essencialidade. As tentativas de escape das situações de

descontentamento são frustradas, pois fingem que resistem. Todos são obrigados a permanecer onde e como estão, trabalham sob duro jugo opressor e ninguém demonstra coragem de resistir a quem o subjuga. Os personagens se transformam, de opacos viram clarões.

A opressão vivida pelos moradores da tribo evoca neles o desejo de ver dias melhores. O discurso deixa rastros de que pode haver uma suposta conspiração dos oprimidos contra seus opressores, significando que, de repente, no efeito do imaginário pode ser produzido o extraordinário. O cenário deixa rastros de encantamento, que segue a tendência de evocar o belo como referência de algo assombroso. Para Carpentier (1987), as palavras evocam significados com aparência de ser bem diferentes, pois o termo maravilhoso tem como significado original o vocábulo extraordinário, contudo pode ser analisado como aquilo que é belo, encantador ou agradável: “O extraordinário não é necessariamente belo ou bonito. Não é bonito nem feio: é acima de tudo assombroso por aquilo que tem de insólito. Tudo o que é insólito, tudo o que é assombroso, tudo o que escapa às normas estabelecidas é maravilhoso” (CARPENTIER, 1987, p. 122 *apud* MARCÍLIO, 2010, p. 7).

Os limites e deslimites do imaginário perpassam pela forma como o artista trabalha a história. O modo de vida insólito das personagens, principalmente dos estranhos, é fruto da imaginação. Percebe-se que há uma situação irresolúvel, provocante de tristeza e de desânimo: como construir um objeto totalmente fora de sua natureza? O impasse começa quando a personagem faz parte de uma reunião com a Consulesa. Lá, ouve falar do projeto e fica descrente que a proposta seja verdade, pois é fantasiosa demais. Depois, coloca-se a pensar em tal possibilidade de construir um navio grande e completo pronto a enfrentar o mar, mas situado para sempre em plena floresta. Mas, não para por aí:

E ainda por cima construir em segredo, pela dificuldade – senão impossibilidade – de convencer as autoridades de que se trata de um passatempo inofensivo? Mas depois que me acalmei, e meditei demoradamente sobre o assunto, fui percebendo que a ideia era boa; mais do que isso, era uma ideia salvadora. Estamos trabalhando nela não é de hoje, e cada dia ela me parece melhor (VEIGA, 2005, p. 108).

A construção do objeto deve ser em segredo, mas, caso fosse descoberta, dever-se-ia dizer que se tratava de algo inofensivo, passatempo apenas. O projeto

requeria meditação e fazia parte de um assunto minucioso, que dependia de trabalho árduo e diário. Isso lembra a própria criação da arte literária. É como se a voz narradora fizesse analogia fantasiosa de como foi criado o tecido textual que está ali, diante do leitor.

A projeção do navio é símbolo de uma imagem condizente com o natural, mas seus moldes são feitos de materiais simbólicos da resistência. A função de um navio começa pela sua estrutura, que é feita para navegar, mas é colocado numa floresta e faz do objeto algo estranho, não por si mesmo, mas pela situação em que foi delimitado. O cenário criado se torna essência de estranhamento, pois cada personagem e elemento da narrativa são distanciados de seus objetivos para serem usados puramente como acontecimentos artísticos.

Na realidade, comer, fabricar um instrumento ou objeto e se situar em prol de alguma coisa são acontecimentos normais, mas ao serem instituídos na arte mudam seu foco para gerar o estranhamento. Comer estrume, colocar um navio na terra florestal e desejar saber o motivo de aderir à dieta do estrume fazem um conjunto de buscas fantasioso. Neste último caso, por exemplo, quando alguém vê o outro cometer um ato nojento, como ingerir estrume, e quer saber o motivo disso só pode ser perquirição da própria fantasia. O narrador transforma algo corriqueiro em assunto aprazível de investigação, tornando o estranho como gerador de encantamento: “Entendo que o encantamento que baixou ontem sobre o território, espontaneamente e sem aviso, foi uma amostra do que poderemos ter sempre – quando merecermos” (VEIGA, 2005, p. 122).

Assim, a fantasia incide nos acontecimentos, nos discursos das personagens, em suas falsas representações da realidade, já que o irreal mora ali em cada entrelinha, dando ensejo para a fruição imaginária das personagens e do leitor. As dimensões dos significados extrapolam os domínios do real, bem como do teor do texto literário, se difundem para além da simples estória da tribo: são os deslocamentos ficcionais pelo imaginário das próprias personagens.

3.1 O Real e o Imaginário: Deslocamentos Ficcionais

O imaginário é o veio fundamental para a geração do efeito do fantástico, que imbrica o real com o ficcional e finge que há possibilidade de fazer com que os

deslocamentos ficcionais possam tornar-se realidade. A identificação do leitor com a história e as personagens corrobora a imagem fantástica. A visão é aguçada para aquele que se vê no sentido da narrativa. É essencial o ato de ver, pois sua perda implica na capacidade de julgamento.

A presença de elementos dos cinco sentidos humanos circunda a tessitura da obra em análise. Os símbolos estão ligados ao ato e como foi construída a história do fantástico. Forma-se uma imagem a partir das experiências anteriores, criando um universo mental. Para Laplantine e Trindade (1996, p. 3),

A realidade consiste no fato de que essa pessoa, os objetos sociais (outras pessoas) e o mundo da natureza existem em si mesmos, independentes da nossa presença e dos significados que atribuímos a todos eles. Os objetos existem no mundo da sociedade e da natureza com características físicas e sociais específicas, definidas pelas suas experiências históricas, pelas condições ecológicas e pelos seus contextos socioculturais. Essa existência em si mesma, das coisas e dos homens, faz com que a realidade seja algo dado a ser percebido e interpretado. Por outro lado, a realidade, como ambiente social e natural que se faz presente em sua concretude independentemente da nossa percepção, difere do real. O real é a interpretação que os homens atribuem à realidade. O real existe a partir das idéias [sic], dos signos e dos símbolos que são atribuídos à realidade percebida.

Pelo exposto, a realidade, sendo algo existente em si, está sujeita à interpretação. A isto os autores denominam de real, que só existe por meio das atribuições dadas à realidade perceptível e aprendida pela experiência. Deste modo, o efeito do estranho para as personagens e para o leitor se mostram de formas diferentes. As percepções sobre um mesmo evento sobrenatural podem revelar o que cada personagem pensa e valoriza de sua realidade. Nesse tocante, não há limites para o imaginário entrar em ação, nem imposição da lógica que deva ser observada.

O mundo ficcional é visto pelo conjunto das imagens, que é produto e produtora do imaginário. O vislumbre de um plano sobrenatural incide na narrativa, que passa a ser aceito e valorizado, apesar de não ser justificável. A história presencia os eventos insólitos, faz sobreposição de indícios do natural com o sobrenatural e persuade a crença das diversas possibilidades.

Com essa junção de imaginário e de símbolo que representa o real, de acordo com Laplantine e Trindade (1996, p. 6), vimos que “imaginário e símbolo são sinônimos que emergem do inconsciente universal, doador de significados e, ao mesmo tempo, irredutível aos significados históricos e culturais que os homens

atribuem a esses símbolos”. Desta forma, os recursos de verossimilhança estabelecem os distanciamentos necessários para que a arte fique isenta de ser considerada uma representação da realidade. Ao misturar um suposto cotidiano com o imaginário, o tecido narrativo pode criar novos.

Por esse viés, surge a imagem do real, a partir da consciência das personagens, que possibilita serem feitas leituras dos signos, que revelam ser imbricações do natural com o sobrenatural, do real e do imaginário provocativo deste, o estranhamento que motiva cada protagonista a permanecer em hesitação. O objeto narrativo que entrelaça as palavras ganha sua autonomia e induz o fruir da imaginação sem limites.

3.2 A Imaginação pela Autonomia da Palavra

A palavra, autônoma para gerar o efeito da imaginação, é a máquina indutora da criação artística que finge ser uma história a partir do verossímil. Essa perspectiva é recurso para trazer à tona da malha narrativa o fantástico. O questionamento da mimese absorve e baliza a ordenação do mundo fantasioso, sendo uma espécie de pré-requisito para a formação do jogo entre real e irreal, natural e sobrenatural.

Questionar então significa romper, no século XX, com o princípio ordenador do universo fantástico. Opera-se a plena separação entre a ficção e o real, de forma a redimensionar o universo fantástico. Para o plano do sobrenatural se opor ao da realidade, é necessária a delimitação dos elementos encontrados no tecido textual. Desse encontro, não se pretende separar o que é uma coisa e outra como se fosse possível clarificar as distinções, mas apenas colocar à baila que os referenciais se imbricam de forma tão homogênea que se dissolveram para formar uma coisa só, isto é, o conjunto que compõe a malha do texto literário.

O mundo da arte literária moderna não é mais explicável sem considerar o desenvolvimento da malha narrativa. Conceituar as possibilidades interpretativas tem sido forma de ampliar a própria arte, pois esta imerge em si a realidade pelo fato de não ter compromisso em ser texto informativo. Ela fluidifica mundos para influir em si mesma. Isso, para Carla Cristina de Paula (2009),

remete, pelo engendramento criativo e imaginário, uma realidade artística, subjetiva, ficcional. A tradição realista da verdade explícita é substituída pela

investigação da verdade implícita, objetivando revelar as camadas não visíveis da realidade aparente. E, para tanto, insistem no absurdo (p. 4).

A palavra é trabalhada para engendrar significados implícitos, que podem ser encontrados nas camadas internas do discurso. As concepções do real aparente dão lugar à fluidez da racionalidade. As fronteiras da interpretação estão no próprio texto. Os elementos considerados irrealis e os sobrenaturais ganham destaque e razão de ser dentro da espacialidade narrativa. É como se uma dimensão subterrânea das palavras emergisse dos liames subjetivos da gama textual. A linguagem tem natureza ambígua para que o sobrenatural, por si só, seja supostamente possível de ser crível pela imaginação.

Nessa concepção, o fantástico predomina o discurso literário e ressignifica o termo verossimilhante, pois ele se torna ainda mais fingido na arte a partir do século XX. A linguagem parece domesticar qualquer insinuação de que a arte literária esteja ligada ao cotidiano. Há a exploração de realidades concretas e abstratas para ressignificá-las, mostrando a condição humana. O estranho toma proporções de ser, instituído como o que é provável de acontecer na realidade.

Para as personagens é como se não houvesse mais nada espantoso, pois não espanta ninguém. É como se o sobrenatural fosse banalizado como algo corriqueiro, no sentido de transformá-lo em algo normal ou, pelo menos, explicável no cotidiano da vida organizada.

O elemento sobrenatural passa a não ser algo excepcional, pois a composição narrativa finge não haver exceção em seu mundo normal. A descrição dos acontecimentos com o uso de linguagem articulada esmorece qualquer reação de choque diante do suposto fato.

Destarte, o fantástico cria a imagem de uma situação absurda, mas que pressupõe ser possível de acontecer, mesmo que muito improvável, conforme as leis naturais do cotidiano. O fantástico contemporâneo figurativiza manifestações absurdas como sendo condutas normais, também podendo nascer de um simples exagero, entendido como hiperbolização de situações reais.

Os lugares narrativos parecem comuns, e a explicação para os eventos absurdos omite que sejam considerados sobrenaturais. As personagens fingem não se espantarem com nada. O que motiva as ações dos protagonistas intensifica o absurdo, embora não se pretenda explicá-lo. Tudo passa a ser relativizado, para que

a significação da causa e do efeito não obedeça às leis naturais. O que importa é a realidade interior da narrativa, apresentando-se e criticando a si mesma. Para Bella Josef (*apud* DANTAS, 2002),

[...] a arte moderna apresenta-se como eminentemente crítica. Nega o compromisso com o mundo empírico das aparências, isto é, com o mundo temporal e espacial, concebido até agora como real e absoluto, e assimila esta relatividade à sua própria estrutura. A linguagem passa a ter sentido criador e não designado (p. 137).

O realismo maravilhoso prepondera as rupturas com a realidade para tratar de sua realidade própria, já que os planos dos acontecimentos não se concebem com suas partes legítimas. A narrativa fantástica cria um único plano, no qual outros planos coexistem para fazer o efeito uníssono da obra literária. O estranho deixa de ser o lado oposto do natural e incorpora-se ao outro para o efeito de encantamento. As duas esferas se juntam, fazendo a imagem do real com o irreal, portanto, outra coisa: o fantástico ou o maravilhoso.

IV - LINGUAGENS DE FRONTEIRAS

As linguagens de fronteiras abordam percepções dos realismos mágicos para o maravilhoso em *Os Pecados da Tribo*. Muitos pesquisadores aplicaram o termo realismo mágico para tematizar a percepção de objetos palpáveis, revelar-lhes um significado oculto, referir-se à superação do movimento de vanguarda do futurismo e exaltar a vida cotidiana, sem evadir a realidade visível. Contudo, aborda-se a aplicação do conceito para a produção hispano-americana no que tange à prosa que surgia nos anos de 1940.

Fundava-se a ruptura com a estética naturalista de então para um outro realismo que começou a traçar um plano do real, narrado pela nova atitude do narrador que revela, em parte, a face oculta da história, a fim de garantir a verdadeira composição da parte fingidamente integrante da narrativa. De acordo com Dantas (2002, p. 23), “Se há um consenso entre os críticos ‘canônicos’ do fantástico literário é de que ele é construído pela representação de eventos de uma esfera sobrenatural em um ambiente, um mundo, regido pelas leis naturais”.

As linguagens na obra em análise são constituídas de fronteiras, pelo delineio do fantástico, surgido no século XVIII, pela consolidação dos aspectos do elemento sobrenatural, carregado de negatividade, que se situa num plano diferente do natural, mas fazendo junção a ele, pelo realismo maravilhoso, na aparente oposição entre mundo real e irreal. Os movimentos artísticos locais apresentam-se pela predisposição do universo ficcional de sugerir e se misturar com a vida cotidiana.

4.1 A Composição Fronteiriça do Discurso com o Maravilhoso

As fórmulas preestabelecidas no discurso simbolizam a originalidade artística, e as linguagens fazem fronteiras com imagens terrificantes. A relação entre a representação de uma história com elemento do maravilhoso retrata o reino de uma tribo, tida como lugar isolado, submerso às crenças e aos mitos de uma realidade surreal.

A criação de uma espacialidade literária que parece estar paralela ao da realidade capta o que Carpentier (1985) destaca sobre a singularidade dramática dos acontecimentos, pela aparência fantástica sobre caracteres elaborados para gerar seu efeito do maravilhoso.

No maravilhoso, existe uma realidade empiricamente improvável. O real maravilhoso sugere fazer uma alteração dos acontecimentos reais por um suposto milagre, uma revelação privilegiada do incomum. Um cenário de contextualização do real apresentado de maneira invertida amplia as escalas da alogicidade das coisas.

Carpentier (1985, p. 2) aborda o elemento mágico que pode ser visto como inferência do surgimento de uma mudança, vista como uma espécie de milagre da realidade na narrativa. Forma-se uma ideia de revelação própria da obra com singularidades cabíveis naquele universo repleto de intensidades:

Pero es que muchos se olvidan, con disfrazarse de magos a poco costo, que lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de 'estado límite'.⁹

Pelo fragmento, percebe-se a natureza da arte literária, com suas particularidades capazes de uma exaltação da linguagem, que conduz o que lê a um tipo de campo limite, no qual pode-se sentir/ver o maravilhoso sendo uma espécie de “fé”: assimilação interpretativa do que sempre sugere ser o que não é. A linguagem encontrada na narrativa de Veiga é exemplificação das qualidades necessárias para ser objeto dos instrumentos tipificados como fantástico e maravilhoso.

A composição narrativa desvincula-se de todos os laços que a possam classificar como imitativa da realidade e acha seu caminho de dar passagem frutiva a sua própria natureza. Ela surge como se fosse um milagre que só se opera dentro de seu estado limite. A aglomeração da tribo dá-se nos rompimentos com a realidade, e as personagens encenam suas ações, descobrindo-se aos seus olhos e à realidade de maravilha.

Os modos de pensar e agir de cada personagem são reflexos de uma suposta verdade, entretanto, alheia a qualquer raiz da lógica. A condição de buscar saber

⁹ “Mas muitos se esquecem é que, com mágicos se disfarçam a baixo custo, que maravilhosa começa a ser inequivocamente quando ele surge a partir de uma mudança na realidade (o milagre), uma revelação privilegiada da realidade, iluminação invulgar ou singularmente favorável a riqueza despercebida da realidade, uma extensão das escalas e categorias da realidade, percebida particularmente intensidade sob uma exaltação do espírito que o leva a uma forma de ‘estado limite’. ‘Para começar, o sentimento do pressupõe maravilhosa fé’” (CARPENTIER, 1985, p. 2, tradução nossa).

alguma coisa, de desentranhar-se das imposições de uns para com os outros movimenta o cenário e identifica os protagonistas tais como são.

Carpentier (1985) valoriza os aspectos do fazer artístico das obras latinas, como a em análise, pela adoção de uma escritura que seja reflexo de sua própria magia. O maravilhoso torna-se o espetáculo mais inesperado. O universo de simbiose que supõe contar uma história de fácil assimilação coloca percalços de perpétuas fragmentações dos acontecimentos que ocorrem na trilha da narrativa. A linguagem dilacera qualquer vínculo da arte com o real, fazendo dos protagonistas signos que representam a própria trilha.

A falsa aglutinação de realidades traduz as ambiguidades de coisas envolvidas em suas essências. Os motivos de diversas ordens geradoras da adequação de uma história só podem consagrar-se em seu âmbito ou espacialidade. Deste modo, os elementos, como o maravilhoso, se revestem de uma relação estrutural com o fantástico, expondo-se:

o fantástico não dura mais que o tempo de uma vacilação: vacilação comum ao leitor e ao personagem, que devem decidir se o que percebem provém ou não da "realidade", tal como existe para a opinião corrente. Ao finalizar a história, o leitor, se o personagem não o tiver feito, toma entretanto uma decisão: opta por uma ou outra solução, saindo assim do fantástico. Se decidir que as leis da realidade ficam intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra pertence a outro gênero: o estranho. Se, pelo contrário, decide que é necessário admitir novas leis da natureza mediante as quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso (TODOROV, 1982, p. 24).

O fantástico tradicional constitui-se dos efeitos emotivos, tais como: calafrio, medo ou terror. Os eventos exigem a projeção lúdica sobre as probabilidades externas e inatingíveis de serem explicadas. Existe na narrativa a oposição entre real e irreal, natural e sobrenatural, gerando o seu conflito maior. No realismo maravilhoso, a existência entre a *realia* e a *mirabilia* não é conflitiva.

Chiampi (1980) traz definições sobre o realismo maravilhoso realismo, fantástico e maravilhoso. Estabelece que, no realismo maravilhoso, causa e efeito são ausentes, difusos, não explícitos, não conflitivos, e qualquer coisa pode acontecer sem nenhuma justificativa; na ficção realista, há a causalidade que é explícita, obedecendo às leis naturais; a causa no maravilhoso não existe; no fantástico, questiona-se a causa, há questões conflitivas, com a ocorrência de falsificação das hipóteses explicativas.

Dessa maneira, a realista quer esconder sua natureza artificial, na tentativa de mostrar-se verossímil, algo contraditório com a ficção. A arte realista mostra-se construída com base na causalidade supostamente correspondente ao mundo real. O fantástico, a partir da circunstância mágica, pela verossimilhança artificial interna, instaura a descontinuação da descrença e assume a natureza de ser um artifício. A magia está ligada a uma suposta clareza, que se revela com uma lógica particular dentro do discurso ficcional:

Eu tinha convite para jogar dado em cada de uns conhecidos perto das ruínas, mas não me sentia animado. Depois, esses convites hoje em dia têm sempre um rabinho escondido. [...]
Com essa desconfiança em mente (VEIGA, 2005, p. 140).

A relação de haver ou não causa e efeito revela a organização textual da construção artística na verossimilhança externa, interna, na imbricação ficcional, não mimética. Percebe-se que o realismo maravilhoso desaloja os possíveis efeitos de causar emoção e destitui qualquer indução de mistério e de dúvida no sentido de apelar para o deciframento, sendo todas as probabilidades internalizadas no campo discursivo. Assim, o real e o irreal são campos de adjacência, sendo a maravilha da ficção, com suas leis próprias, descabida de hesitação.

O sobrenatural é naturalizado, não visto com espanto, formando a relatividade de valores. Em *Os pecados da tribo*, o diálogo entre personagens mostra aproximação entre as linguagens e a diluição entre tempo e espaço, que se misturam no invólucro da história vivida e sentida. Além disso, voz narradora e personagens participam da história e se equilibram nesse universo de clima desanimador. Então, há a imbricação dos termos: personagem-narrador, que se descrevem na situação vista e sentida tal qual é. Porém, no decorrer de suas vidas, descobrem-se e veem outros mundos ao se dialogarem, simbolizando porta de saída do plano a que foram expostos, pois as ideias brotam no interior das personagens e começam a ser manifestadas:

Normalmente nos reunimos na grota uma vez por semana para conversar sobre o navio, que aos poucos vai tomando corpo, se não ainda no terreno pelo menos no nosso espírito. Desses encontros informais têm surgido algumas ideias realmente revolucionárias, que são imediatamente estudadas e às vezes incluídas no plano geral (VEIGA, 2005, p. 109).

A conversa é exterior, mas brota do interior, onde se burila o que será revelado para o outro. O navio foi construído para uma finalidade sobrenatural, ausente de ser em si, já que está no meio da floresta, longe do lugar de sua visibilidade flutuante, e é usado como ponto de encontro informal. Contudo, as personagens não precisam desse símbolo secreto para se encontrarem e exporem suas ideias. Em qualquer lugar que estejam, podem se identificar e se revelar.

Personagens situam-se para dar uma visão de conjunto e esboçam ter ideias revolucionárias que servem de intercâmbio da voz contida numa região tribal. Os discursos contêm termos próprios de impossível interpretação, criados para serem vistos como disjunção de significados: turunxas, umahlas, Caincaras, Arugas, uxala, entre outros. A narrativa se desenvolve com essas expressões descabidas de qualquer classificação.

Para Chiampi (1980), a realidade da obra em análise parece inferir a civilização imposta à América, que foi mesclada pela incorporação de elementos estranhos aos locais, desencadeando outra imagem do que seriam fronteiras de injunção e de disjunção da figura das pessoas, das coisas, das ideias, do lugar.

A perspectiva do fantástico ganha nova gama de emoção: aquele que é colocado em contato com o estranho vai se familiarizando com ele, e os conflitos diluem-se. Assim também o maravilhoso se caracteriza, pois tudo é provável de acontecer. As fronteiras entre fantasioso e maravilhoso se equiparam, formando-se as diversas acepções e manifestações interligadas, sobrenaturais.

A ambientação criada reflete em aproximação entre fronteiras. Os sentidos se imbricam, e a ambiguidade é recurso constante. As proximidades formam a imagem da tribo com seus supostos estranhamentos. O artificial é construído para afugentar o real em sua integralidade. O evidente se esvai e entra em cena uma espécie de alquimia que transforma uma linguagem simples em virtude fantástica e maravilhosa.

Os segredos produzem criaturas de ideias e questionamentos que não procuram, de fato, por alguma resposta. As referências servem para formar nova ambientação: é a tribo sendo lugar eficiente de ambientação das histórias. A admissão do estranho é feita, os moradores são hibridizados dentro desse território de aventura e aceita-se a consagração de influências, embora sejam todas internas, confessas de serem representantes ilustres da produção literária. O que se percebe

consolidados são os recursos: linguagens, fantástico, maravilhoso, magia, mito, entre outros:

Ouvi dizer que os tabuleiros onde desciam as naus vão ser contaminados. Antes que viesse a ordem, fui lá dar uma última olhada. Quando criança eu e Rudêncio brincávamos lá com outros garotos apesar de ser um lugar mais ou menos amaldiçoado já naquele tempo. Hoje quase ninguém se aventura por aqueles lados por causa do matagal que tomou conta de tudo. Da última vez que estive lá com mamãe à procura de ervas, faz uns dois anos, voltamos com as pernas lanhadas e com os pés castigados por espinhos cabeça-de-boi e ramos secos de malícia (VEIGA, 2005, p. 29).

A viagem começa e termina no mesmo lugar: a narrativa da tribo com seus supostos pecados. Estes podem ser vistos como erros naturais, reais para ser exatamente obra de arte literária. É o processo de metamorfose que as palavras passam para chegar a sua purificação. Daí instaura-se o ficcional, que conta uma história, às vezes mísera, mas justamente assim gera sua profusão artística.

A proliferação do incontrolável, do absurdo, do sistema criativo, finge popularizar os expoentes dessa ficção: a própria história, as personagens, o cenário. Esses são processos literários consistentes que violentam o cotidiano pela contingência de fugir do nexo lógico. O mundo ali é regido pelo estranhamento: causa que estabelece a contravenção da mimese realista:

- Pois é. Apareceram de repente. E sabe como? Brotaram do estrume dos cavalos que pastam na várzea. Hoje todos os proprietários de cavalos são obrigados a recolher o estrume que eles produzem e entrega-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 (VEIGA, 2005, p. 36).

O evento insólito metamorfoseia as convivências, as fronteiras entre mundos, humanos e criaturas. Todos ficam ambientados na atmosfera onírica. As situações exacerbadas extrapolam os limites do real, fazendo-se representação de e para si. O novo paradigma da desrealização é o regente da produção literária. A realidade do mundo fantástico passa a ter vida independente de tudo, expressando-se com predomínio na instauração de uma lógica nova. A desestruturação das relações do real transforma-se em origens do real maravilhoso. É o rompimento da fronteira do suporte da narração tética para evidenciar a postura ficcional.

A superação desse universo com sua imagem estética aproxima mundos pelo seu caráter de estar situado na ficção. Seus fenômenos dão margem para o ininteligível do fantástico e do maravilhoso misturarem-se em diversos planos da obra. Assim, a narrativa de Veiga destaca-se como reflexo da opressão do alegórico, da condição humana, num cenário onde as fronteiras são diluídas para percorrer uma urdidura entre diálogos e dimensões do real-fantástico e do real-maravilhoso, numa atmosfera puramente ficcional.

V - A COMPOSIÇÃO DA FIGURA ALEGÓRICA

A alegoria pode ser definida como uma figura de linguagem que exprime uma ideia abstrata. Em seus recursos expressivos, a contraposição entre ideia e materialidade evidencia a personificação de uma abstração. Contudo, as atribuições do termo têm desdobramentos de serem compostas sem regra de similaridade. “A alegoria ocorre na totalidade do texto, sendo formada por diversas metáforas interligadas entre si”¹⁰. Assim, a alegoria é criada para ser interpretada na totalidade do texto. Só assim a identificação do sentido figurado atém sua imagem e seu efeito.

A alegoria como figura de linguagem é caracterizada em seu conjunto simbólico, que busca transmitir outro sentido àquele literal das palavras. O simbólico incide na figurativização da ideia global do texto. Considerando-se a origem do termo, advindo do grego *allegoría*, infere-se que é o ato de falar outra coisa, não a literalidade textual.

Na alegoria, os sentidos se incorporam a um objeto escolhido para gerar o efeito intencional. Há diferença entre metáfora e alegoria. Esta se situa no significado em que se apoia no significante, podendo ser constantemente alterado. Mas, na metáfora, isso não acontece com seu símbolo. Observa-se o papel do significante, escolhido de forma arbitrária, mas que não lhe são impostos limites interpretativos, havendo movimento de duas fases:

Se o que se quer são metáforas, seria melhor dizer que o corpo sentido e o corpo que sente são como o direito e o avesso, ou ainda, como dois segmentos de um único percurso circular que, do alto vai da esquerda para a direita e, de baixo, da direita para esquerda, constituindo, todavia, um único movimento em duas fases (MELEAU-PONTY, 2009, p. 134).

No campo alegórico, o significado não se prende à história. Tudo se predispõe para uma constante renovação de significados. Há necessidade da presença de um contexto que sirva como ponto de possibilidades de interpretação. Assim, são possíveis novas leituras, pela integração de novos fatos que aparecem no desenrolar da história, revelando intenções não observáveis numa primeira leitura.

¹⁰ <<http://www.normaculta.com.br/alegoria/>>. Acesso em: nov. 2016.

5.1 O Oblíquo Alegórico

Em *Os pecados da tribo*, o recurso da alegoria mostra-se com o discurso que lembra a ditadura militar brasileira. Personagens vivem cerceados, vigiados. A censura implícita torna-se uma espécie de oblíquo da alegoria. A liberdade de expressão de um regime ditatorial limita as relações das personagens, no sentido de que tudo que elas fazem é colocado como exposição para os demais protagonistas da narrativa tomarem conhecimento e fazerem suas indagações a respeito, como aconteceu com o que viu os estranhos comendo estrume.

A construção da realidade alegórica mostra-se envolta de supostas críticas de mundos, centralizadas dentro do universo ficcional. Isso seria um dos recursos usados no discurso inclinado a revelar a exploração de mundos. Esse sugestivo registro de alegoria oblíqua incide na abertura que a obra literária em análise tem para os acontecimentos desviados da realidade, ora tem-se metáfora, ora alegoria:

[...] uma metáfora isolada indica apenas uma maneira figurada de falar; mas se a metáfora é contínua, seguida, revela a intenção segura de falar também de outra coisa além do objeto primeiro do enunciado. Esta definição é preciosa por ser formal, indica o meio pelo qual se pode identificar a alegoria. Se, por exemplo, fala-se inicialmente do Estado como de um navio, depois do chefe de Estado, chamando-o capitão, podemos dizer que a imagística marítima fornece uma alegoria do Estado (TODOROV, 1970, p. 70).

Todorov (1970) afirma que o fantástico pode ser um *lócus* que o desenvolvimento da história preenche a alegoria. O pensamento da alegoria é um campo de exploração do homem que vive em meio a preconceitos e precisa despir-se para enxergar sua própria realidade.

Nos padrões sociais de seu mundo, a sensação é de que seu destino já se encontra pronto, definido pelo outro, dominante, sendo difícil para os moradores da tribo fazerem outra coisa, a não ser aquilo que eram mandados fazer: “Fazemos o que nos mandam” (VEIGA, 2005).

O termo oblíquo “nos” dá a ideia de que todos seguem esse tal destino, a perplexidade alegórica, implícita. O discurso pode parecer ambíguo no que se refere a essa suposta obediência: se é ou não por livre vontade, pois aquele que só faz o que lhe é ordenado não tem voz ativa, mas vive enclausurado. Resta discutir o porquê

manter-se assim, se há a possibilidade, mesmo ínfima, de se rebelar contra o sistema que o induzia a seguir ordens.

A alegoria oblíqua implica provocar uma lição que só serve para os pertencentes à ilha: é o discurso alegórico, voltado para as personagens. Sua finalidade é divagar ideias dentro do círculo dos “normais” e dos “estranhos” como sujeitos discursivos.

As supostas instruções ecoam ao alcance dos ouvidos de todos. Parece que vão recorrer ao ditame do que deve ser feito, mas foram reprimidos, como forma de lembrá-los de que estão numa redoma e devem cavar o buraco, sob pena de arriscarem suas vidas a chicotes ou às mais severas punições, caso ousem continuar a desobedecer:

- Não viemos perguntar se podem ou não. Esse buraco tem que ser aberto hoje. Antes do pôr do sol ele tem que estar furado e desentulhado. É ordem de cima, entenderam? As ferramentas estão naquelas duas carroças. Quando eu der um apito, todo mundo corre para as carroças. Quando eu der dois apitos, quero ver todo mundo cavando (VEIGA, 2005, p. 54).

A ordem é propalada veementemente, dando a ideia de continuidade da censura. Quem manda é um sujeito “de cima”. O sujeito está oculto numa posição superior a todos, enquanto os que cavavam o buraco, alegoricamente, rebaixam ainda mais sua posição de subalterno. Debaixo do sol escaldante, os homens a serviço dos dominadores davam as ordens para acelerar os movimentos dos trabalhadores. Uns no sol, outros na sombra, fumando cigarros tranquilamente.

No buraco, simbolicamente, os oprimidos são alimentados para continuarem seu árduo trabalho. Descer é situação alegórica, inferindo que os que cavavam buscavam afundar qualquer ideia de libertação. Ao construírem o vácuo na terra, não mais sairiam de lá até seu término. Ao meio-dia, foi servida a cuia de papa e teriam que comer depressa, não podendo perder tempo algum, ao não ser cavando. Já os opressores comeram frangos assados, símbolo de proteína, à sombra fresca das árvores.

A diferença de posições dos personagens é mostrada como campo estruturado; qualquer tentativa de mudança disso era vista e combatida. Num episódio, o narrador tentava usar a picareta numa parte de terra mais fofa, mas é interceptado pelos homens do berrante que, ao perceberem o desejo de manobra, ameaçaram lhes com

o chicote do birro de boi. Como não viram saída, tiveram que continuar o trabalho, fazendo das tripas o coração (VEIGA, 2005).

A dureza e a dificuldade eram usadas como recursos para a construção do buraco. O narrador cumpriu seu trabalho sentindo muita dificuldade e usou a picareta em terras vultosas. Apesar disso, nem acham que estão sofrendo: “Hoje muitos aqui acham que tudo não passou de um divertimento de segundos escalões desocupados, e que se tivéssemos resistido eles teriam ido embora desapontados. Mas quem ia resistir? Mandaram, cavamos” (VEIGA, 2005, p. 56). Aos opressores, fica a imagem contrária à fadiga, foram embora cantarolando uma música marcial (VEIGA, 2005). O narrador-personagem finaliza este capítulo até então estupefato sobre a ordem sem finalidade revelada e retira a lição do trabalho árduo como elucidação de um paralelo alegórico e metafórico da ditadura implantada na narrativa.

No capítulo intitulado “Não quero ser Uxala” (VEIGA, 2005, p. 57), o simbólico ditador de regras, Rudêncio, irmão do narrador, intima as pessoas a participarem de uma força armada. Injunge os subalternos a assinarem papéis, concordando com os termos obscuros. Seu discurso é de falsos conselhos, pois ele decide o que se deve ou não fazer; para ele, incorporar-se à brigada é a atitude mais correta. Recusar a proposta de Rudêncio pode insurgir numa guerra, despertando sua rudeza. Os nomes dos cavadores já estavam na lista dos compulsoriamente convocados.

As construções eram mantenedoras do regime adotado no *lôcus* narrativo. Rudêncio alertou a seu irmão que este se tornaria um comandante de quadra. Não precisaria ter conhecimentos para o cargo, pois a escolha metaforicamente já estava instituída por quem está “em cima”.

Cada quadra é comandada por um Uxala. Quatro quadras forma um quadrante, comandado por um Quaxala. Quatro quadrantes forma um oitão, comandado por um Torquatro. Quatro oitãos formam um trixante, comandando por um Trinxala, e assim por diante. Não é bem bolado? (VEIGA, 2005, p. 57).

Rudêncio explana a imagem hierárquica do regime da tribo. Tem-se uma alegoria da imposição dos poderosos que não quer perder sua autoridade desenfreada. Os quartéis militares são mantidos sob o juramento de perpetuação. Escolher um dos subalternos é uma forma de manter escondida a identidade do dominador, que usa toda a tribo a seu bel prazer de dominante.

O ciclo hierárquico é sempre repostado. Rudêncio é notificado pelo superior turunxa que seu sogro foi instituído como novo Umahla da cidade, pois o antigo evaporou. A notícia era sabida por todo mundo, entretanto, mantinham a vigilância nos pontos estratégicos, para tentarem equilibrar a situação, já que ainda estava confusa (VEIGA, 2005).

Alegorias sincrônicas de hierarquização dos personagens são reveladas: no capítulo dois, o narrador se comunica com um funcionário sobre a interdição do prédio da Casa do Couro, pela justificativa de haver muitos ratos. Um inspetor sanitário trouxe a comunicação ao seu chefe. Relatou que, na última reunião da Casa do Couro, foram ouvidos chiados de ratos debaixo do assoalho (VEIGA, 2005).

O capítulo quatro mostra o narrador observando a mudança de comportamento de Rudêncio, frente a um suposto perigo para os moradores da cidade. Uns achavam que Rudêncio poderia ser perigoso, porque conta coisas ao Caincara, seu sogro. Este repassa a informação ao Umahla. Outros não acreditam que o protagonista seja um espião, afirmam que ele é indiferente, insensível, mas apenas isso (VEIGA, 2005).

Desse modo, a alegoria da narrativa reporta também suposições, comportamentos insólitos, hierarquias, entre outros. Todorov (1970) destaca a importância do universo ideal para a implantação do cenário da literatura.

No final das contas, a história fantástica pode se caracterizar ou não por tal composição, por tal 'estilo'; mas sem 'acontecimentos estranhos', o fantástico não pode nem mesmo aparecer. O fantástico não consiste, certamente, nestes acontecimentos, mas estes são para ele uma condição necessária [...] Seria possível delimitar o problema de um outro modo, partindo das *funções* que o fantástico tem dentro da obra. Convém perguntar: qual é a contribuição dos elementos fantásticos para uma obra? Uma vez colocado deste ponto de vista funcional, pode-se chegar a três respostas. Primeiramente o fantástico produz um efeito particular sobre o leitor – medo, ou horror, ou simplesmente curiosidade -, que os outros gêneros ou formas literárias não podem provocar. Em segundo lugar, o fantástico serve à narração, mantém o suspense: a presença de elementos fantásticos permite à intriga uma organização particularmente fechada. Finalmente, o fantástico tem uma função à primeira vista tautológica: permite descrever um universo fantástico, e este universo nem por isto tem qualquer realidade fora da linguagem: a descrição e o descrito não são de natureza diferente (TODOROV, 1970, p. 100-1).

Pelo fragmento, percebe-se que o gênero textual fantástico exibe uma história sugestivamente representativa da própria construção da obra, que é árdua, segue uma hierarquia dela mesma, não se sujeita a nada, nem a ninguém, ao mesmo tempo

em que deixa assujeitado o artista que, após a arte literária estar pronta, será incorporado aos demais, evaporando-se no tecido textual.

O alegórico é recurso que torna o texto literário exótico. Na narrativa, isso é revelado no suposto bicho que anda pela cidade da tribo. Segue seu encaixo, investiga junto aos moradores do paradeiro do estranho, mas as respostas são controversas, não os deixando saber como chegar mais rápido ao encontro do bicho: “Um rapaz dos Armazéns Proibidos me garantiu que é uma montagem de vários bichos feita numa fazenda experimental a mando do Umahla, só para ver o que resultava” (VEIGA, 2005, p. 57).

O estranho bicho que ninguém sabe sua origem precisa ser encontrado, e sua revelação deixará os moradores da tribo mais tranquilos para servirem o dominador. Ficar escondido fazia desse bicho algo de natureza estranha. Afinal, não seguia os demais:

Rudêncio anda empolgado com um bichinho que o Umahla arranhou, comprou ou ganhou, um bicho que ainda não entendi direito de que família é. Rudêncio diz que é uma mistura de quadrúpede com bípede, tem rabo e pelo mas não é macaco. Tem orelhas grandes e unhas pontudas, mas a cara é bem de gente. Não fala mas escuta e parece entender as pessoas. É brincalhão e muito manso, e tem sido o ai-jesus do pessoal do palácio. De vez em quando o Umahla deixa Rudêncio levar o bichinho para distrair as crianças em casa, mas só por algumas horas; o bicho não pode dormir fora do palácio. Rudêncio diz que qualquer dia dá uma fugida rápida e traz ele aqui para eu conhecer e fazer amizade (VEIGA, 2005, p. 57).

O estranho surgimento do bichinho preocupava quem queria a qualquer custo encontrá-lo. Esse episódio fez com que Rudêncio fosse obrigado a ouvir histórias. Como investigador, Rudêncio encontra-o e tece considerações sobre a personalidade do bicho. Uuia vive no palácio e ganha uma descrição de Rudêncio.

Era tratado como os supostos humanos, fazia refeições rotineiras e tinha certa independência: tomava banho, se secava sem a ajuda dos outros, assoviava como resposta a músicas conhecidas e tinha sua percepção de simpatizar ou não com as pessoas. A relação que mantinha com Umahla fazia de uiua a fantasia de desejo:

O uiua adora o Umahla e gosta de ficar no colo dele nas reuniões importantes, e quando a reunião é demorada ele dorme com a cabecinha encostada no peito do Umahla. Nessas ocasiões os Caincaras baixam a voz para não acordá-lo (VEIGA, 2005, p. 58).

Os que ainda não conheciam a amizade, como o vizinho de Umahla, Manlio, fez logo sua visita, curioso para conhecer uiua. Manlio, semelhante a Rudêncio, manifestou seu parecer sobre a *performance* de uiua no palácio. O personagem propalou, mostrando-se pensativo, que achava muita coragem o Umahla dar intimidade a um bicho exótico, pois inferiu que é desconhecido, não se sabe o que esperar do bicho, pode ser fogo bem aceso para queimar quem estiver por perto (VEIGA, 2005).

A reação de estranhamento cedia a um parecer discutível, abrindo margem para mudanças de opiniões. Isso significa que os acontecimentos fenomenais ou sobrenaturais – figurativizados nas ações humanas de um bicho – e os maravilhosos – perceptíveis no discurso que sugere haver naturalidade em situações que não têm – tendem a sofrer especulações transitórias, já que todos podem se manifestar sobre o bicho. Todorov (1970) amplia a arguição das inferências sobre o fantástico, dizendo que as narrativas próximas do gênero sugerem por si a existência do sobrenatural:

[...] na classe das narrativas que se apresentam como fantásticas e que terminam por uma aceitação do sobrenatural. Estas são as narrativas mais próximas do fantástico puro, pois este, pelo próprio fato de permanecer sem explicação, não-racionalizado, sugere-nos a existência do sobrenatural. O limite entre os dois será então incerto; entretanto, a presença ou a ausência de certos detalhes permitirá sempre decidir (TODOROV, 1970, p. 58).

A execução das ações imaginárias idealizadas sob a ótica do sobrenatural que, por sua vez, instaura a veiculação com o fantástico, incide no discurso criado com encadeamentos, que manifestam elementos imbricados dentro do universo ficcional em *Os pecados da tribo*. Forma-se um campo de concentração de subalternos elementos e recursos usados para garantir o efeito uníssono da obra de arte com suas significações: Os holofotes são ligados para resplandecer a obra:

O lago já era um clarão só, formigando com o tremor daquelas tantas luzinhas que calculei em muitos milhares já, não havia mais lugar na água para as luminárias que ainda chevagam, e os portadores as arrumavam na margem mesmo, era um quadro tão bonito que dava vontade de cantar, e foi o que fizemos espontaneamente, ninguém falava, só cantávamos, quem não sabia ou não queria cantar ficava olhando como encantado, numa alegria tão rara que me deu tristeza de pensar que quando os pavios se queimassem todos e as luminárias se apagassem, como já ia acontecendo com algumas, toda aquela beleza se acabaria, e dentro de mais algumas horas, com o nascer do sol, aquela noite seria apenas uma lembrança, e dias depois um sonho talvez até inacreditável.

Mas para que estragar a noite lamentando antecipadamente o seu fim? As luzes faiscavam na água, o povo estava feliz, a moça ao meu lado sorria para mim, seus cabelos lustrosos refletiam a luz das luminárias. Puxei-a para mim, ela veio dócil, fechou os olhos, eu fechei os meus e deixamos que a noite nos envolvesse.

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 merecemos (VEIGA, 2005, p. 141-2).

Os personagens resplandecem seus pensamentos, que passam a ser manuseados pelo artista, depois pelo crítico, que penetra no reino do gênero textual fantástico e maravilhoso, analisando a linguagem dissimulada e alegórica, que busca se instaurar pelo desnorteamento evidente da realidade para outra realidade, que é a do mundo ficcional.

5.2 Alegoria e suas Significações Ocultas

Os recursos da linguagem utilizados no discurso literário induzem o leitor a trilhar os caminhos da tribo. Com episódios do texto verbal, a imagem alegórica das personagens é descoberta em suas linhas sugestivamente ocultas. Bichos são parte da vida dos personagens, como pode ser visto no capítulo 12: “O enterro das cairas”. O narrador relata seu costume de pescar cairas: bichos pequenos e leitosos, que podem ser encontrados no lago. Mas os tempos mudaram, as cairas oferecidas eram enormes, quase sem leite, viviam num lugar secreto, no brejo, depois da várzea:

Os meninos acharam isso bom divertimento e fizeram o mesmo com algumas que retiraram dos seus embornais; e combinaram que da próxima vez que voltassem ao brejo dariam as varadas com menos força para poderem repetir a brincadeira.

Quando eu retirava as cairas do cesto para jogar no brejo foi que reparei nelas. São bem diferentes das do nosso rego, e não só no tamanho. São gordas e quase redondas, rosadas nas costas e azuladas na barriga e no papo, e os dedos têm unhas moles como unha de rato (VEIGA, 2005, p. 62).

Havia uma proibição de pescar cairas comuns, que eram as leitosas, mais proibido ainda, cairas diferentes. Buscar pescarias desse tipo era sinal de que o desejo pelo proibido ganhava cada vez mais espaço nas mentes dos personagens. Os personagens carregavam artefatos, tidos como importantes ou não, mas representavam o que eles sabiam:

Estiveram aqui uns meninos com um saco cheio de artefatos, a maioria coisa sem importância, que não estamos recolhendo mais. Separei uma três ou quatro peças e disse aos meninos que podiam levar o resto. Eles ficaram tão satisfeitos que resolveram me contar um segredo: sabiam de um lugar onde se pode pegar cairas enormes e quase sem leite; se eu quisesse, me levariam lá (VEIGA, 2005, p. 61).

Mantinham escondido o que queriam viver e, mesmo descobertos, ficavam calados diante do opressor. A inocência de respeitar as ordens dos superiores revela o oculto da insatisfação daqueles que fugiam gradativamente da rotina sem prazeres. Diante dos temerosos “turunxas”, os protagonistas fingiam não saber o que fizeram, tentando escapar de serem punidos:

- É melhor não dizer nada. Quanto mais falar, mais encalacrado fica – disse o turunxa
 - Por que vou me encalacrar?
 - Tão inocente! O que foi que eu fiz para me encalacrar.
 - Pegar turunxa não é proibido.
 O turunxa titubeou, pensei que ia desistir. Eles não conhecem leis e, para se garantir inventam proibições. Geralmente acertam porque quase tudo é proibido hoje (VEIGA, 2005, p. 52).

O universo da obra em análise constrói-se refletida nas experiências humanas. Na direção alegórica, a narrativa toma o rumo do fantástico e posiciona-se frente ao suposto problema de sua realidade sem procurar mostrar uma solução. O estranho convivendo na tribo é sinal de que o sobrenatural deve estar ali, para que o fantástico e o maravilhoso se revelem no discurso.

A geminada tessitura do sugestivamente natural com o sobrenatural desaparece até o ponto de não se saber ao certo onde começam ou terminam esses elementos. Eles ficam imbricados, dão duplo-sentido à linguagem e surgem na obra literária de maneira fingidamente explícita. As perguntas retóricas não buscam por alguma resposta:

Ontem deu-se um acontecimento que talvez mude a minha opinião sobre o futuro do território e de nossa vida em geral. Mas não quero me entusiasmar por enquanto, já estou cansado de acolher falsas esperanças.
 Depois de soltar os meus foguetes sentei-me aí fora remoendo um pensamento que tem me perseguido de uns tempos para cá: devo ou não deixar a cancha e o território, mas deixar mesmo, como quem joga fora uma coisa que não quer nem ver mais? Vale a pena continuar aqui depois que

perdi a companhia de Zulta, dos Obelardos, da Consulesa e dos últimos restos de alegria? (VEIGA, 2005, p. 139).

A alegoria e o fantástico dão uma dimensão à obra literária que exprimem sua natureza problemática de histórias inusitadas. O mundo da ficção transforma o aparente desproporcional como se fosse natural: é o maravilhoso entrando em cena.

A autoridade maior é o fluxo da linguagem, que provoca estranhamento, dita ordens do que deve acontecer naquele mundo que só é bem-vindo o estranho, cujos sentidos dos pensamentos dos personagens convergem-se para um centro fantástico-alegórico do texto.

Os personagens se encerram ali no plano da tribo, que finge errar o alvo com a ideia inserida pelo termo sendo significativamente o vazio, simbolizado pela cava do buraco. O ato de cavar o vão incide no procedimento criativo da própria obra de arte que não tem nenhum objetivo aparente, revestindo-se de total falta de sentido. Revela-se como a própria imagem do estranhamento do insólito constitutivo. Assim, a arte de Veiga se mantém pela força diante de regimes de mundos. Sua organização aparenta o *lócus* da várzea de onde emanam as múltiplas possibilidades de interpretação.

As expressões do texto são fungíveis e entrelaçam-se com as possibilidades de interação com o leitor. Desta forma, segundo Martins (2000), tanto a obra imaginária do artista como a criticidade do analista crítico podem ser expostas às diferentes interpretações.

Sabe-se, entretanto, que não existe descrição absoluta nem puramente objetiva. A imaginação do crítico é, portanto, sempre convidada a completar esse referente oferecido, a interpretá-lo, isto é, a lhe atribuir um sentido, a fazê-lo entrar, enfim, em um conjunto significativo mais vasto (MARTINS, 2000, p. 21).

O texto literário posiciona-se numa vertente de interpretação muito mais abrangente do que a análise estruturalista de sua forma ou criação. Sua escritura adentra as articulações estilísticas com respaldos linguísticos tão interacionais que pode relacionar com o leitor com muito mais amplitude de proporcionar tipos de leituras, tais como as sensoriais imaginativas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisar o discurso da narrativa em *Os pecados da tribo*, de J. J. Veiga, fez-se um panorama dos elementos encontrados no desenrolar da história: fantástico, maravilhoso, realismo mágico, alegoria, entre outros. Os desdobramentos da ficção mostram personagens num cenário fingidor da realidade ditatorial. As acepções do fantástico surgem compartilhadas com o universo maravilhoso, o realismo e a alegoria, de modo a determinar a desenvoltura da arte subvertida na significação do sobrenatural com o suposto natural.

A superposição de elementos insólitos se funde para manifestar a ideia do absurdo, visto como o natural da invenção narrativa. A realidade alegorizada expõe conflitos entre oprimidos e opressores, mesmo assim busca seus prazeres, fingindo ter inocência. A paisagem do buraco, significando o vazio, revela as semelhanças dos conflitos da vida humana, mas vai além disso, humanizando-se por meio das linguagens.

O narrador trabalha com as palavras, transformando-as numa forma de arte envolvente, transcendente até ao leitor. Depois, sugestivamente pronta ou acabada, a obra ganha vida própria, com transcendência que vai além da vida do autor, podendo sobreviver às diferentes idades de pessoas e tempos.

O autor, na realidade artística, sabe que depois de terminada sua arte, ele se transforma em nada diante da obra, justamente pela sua autoafirmação de ser arte. Assim, o leitor não está preso ao artista para conhecer a obra, sendo, muitas vezes, pinceladamente mencionado e, às vezes, passa por quase desconhecido. Ao contrário do autor, a obra, como por milagre, vive sua atemporalidade.

Na forma, a voz narradora faz uso de questionamentos sobre os sentidos que têm a vida, numa busca por viver seus prazeres. O universo ficcional, que nada significa para a realidade cotidiana, apresenta características misteriosas, fantasiosas e únicas: é a arte revelando-se como imagem sugestivamente acabada.

O elenco teórico mostrou-se suficiente para traçar um panorama circundante do universo imaginário. Os olhares do leitor são absorvidos pelas estórias que parecerem estar dentro de uma pequena espacialidade, mas que se estendem ao infinito imaginário. A obra analisada foi composta por 28 capítulos de pequena extensão, ultrapassando fronteiras imaginárias.

A fantasia literária se instaura nos acontecimentos misteriosos e inexplicáveis em que se desencadeiam elementos do fantástico, do maravilhoso, do realismo mágico. As experiências das personagens vivem em sua espacialidade, mas dialogam com mundos pela atmosfera combinada de elementos inusitados, sobrenaturais. O universo da ficção se imbrica com deslocamentos ficcionais.

A malha narrativa gera seu efeito, que simboliza ela mesma, cuja originalidade artística se aterrissa na representação de uma história que ondula as linguagens de pessoas e animais que ganham sua personificação, de maneira alegórica. Assim, os recursos são desnudados, parcialmente, pelos seus episódios aprendentes de leituras que se focam nos percursos de fronteiras.

REFERÊNCIAS

ARRIGUCCI, JR, Davi. *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CARPENTIER, Alejo. *A literatura do maravilhoso*. Tradução de Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Vértice, 1987.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispanoamericano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

COLERIDGE, S. T. *Poemas e excertos da biografia literária*. Tradução de Paulo Vizioli. São Paulo: Nova Alexandria, 1995.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

DANTAS, Gregório Foganholi. *O insólito na ficção de José Veiga*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Campinas, SP, 2002.

FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. *A estratégia dos signos: linguagem/ espaço/ ambiente urbano*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

IMPERT, Enrique Anderson. *A crítica literária: seus métodos e problemas*. Coimbra: Alianza Editorial, 1986.

JOSE PINTO, Divino. O homem que calculava, de Malba Tahan (Um fenômeno de leitura literária na infoera). *VIA ATLÂNTICA*, São Paulo, n. 26, 231-243, dez. 2014. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/89032/105442>>. Acesso em: nov. 2016.

JOSEF, Bela. O espaço reconquistado - linguagem e criação no romance hispano-americano. In: DANTAS, Gregório Foganholi. *O insólito na ficção de José Veiga*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Campinas, SP, 2002.

LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. *O que é imaginário?* São Paulo: Brasiliense, 1996. Disponível em: <<file:///C:/Users/asus/Downloads/O%20Que%20C3%A9%20Imagin%3%A1rio.pdf>>. Acesso em: nov. 2016.

MARCÍLIO, Josué. *Os pecados da tribo: realismo maravilhoso à brasileira*. Cuiabá, MT, 2010. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ea000896.pdf>>. Acesso em: nov. 2016.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora D'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2009.

OLIVEIRA, Carila Aparecida. *O procedimento criativo em narrativas curtas de Aguinaldo José Gonçalves*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2015.

SPINDLER, William. *Magic Realism: a typology*. Tradução Fábio Lucas Pierini. Universidade de Essex, Inglaterra: 1993.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Castello. São Paulo: Perspectiva, 1982.

VEIGA, José J. *Os pecados da tribo*. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 2005.