

# QUANDO PEQUENOS MUNDOS SE DESPEDAÇAM. O CICLO SOMBRIO DE JOSÉ J. VEIGA

*Reconhecimento, Perspectiva, Poder e Fantástico*



**Márton Tamás Gémes**

**Quando pequenos mundos se despedam**  
**O ciclo sombrio de José J. Veiga**  
**Reconhecimento, Perspectiva, Poder e Fantástico**





**Márton Tamás Gémes**

**Quando pequenos mundos se despedam  
O ciclo sombrio de José J. Veiga  
Reconhecimento, Perspectiva, Poder e Fantástico**



Copyright © Márton Tamás Gémes

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos do autor.

---

Márton Tamás Gémes

**Quando pequenos mundos se despedaçam. O ciclo sombrio de José J. Veiga. Reconhecimento, Perspectiva, Poder e Fantástico.** São Carlos: Pedro & João Editores, 2022. 405p. 16 x 23 cm.

**ISBN: 978-65-265-0330-0 [Impresso]**  
**978-65-265-0348-5 [Digital]**

1. José J. Veiga. 2. Reconhecimento. 3. Perspectiva. 4. Poder e fantástico. I. Título.

CDD – 410

---

**Capa:** Petricor Design

**Ficha Catalográfica:** Hélio Márcio Pajeú – CRB - 8-8828

**Diagramação:** Diany Akiko Lee

**Editores:** Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

**Conselho Científico da Pedro & João Editores:**

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi (UNESP/Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barenco de Mello (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil); Luís Fernando Soares Zuin (USP/Brasil).



**Pedro & João Editores**  
www.pedroejoaoeditores.com.br  
13568-878 – São Carlos – SP  
2022

Para Val  
por sua paciência, seu amor e sua fé  
és  
szüleimnek  
szeretetéért és türelméért



## Prefácio

Este livro nasceu nos anos 2006 – 2008, como tese de doutorado na Universidade de Köln (Colônia), Alemanha. Devo agradecer principalmente ao meu orientador, Prof. Dr. Claudius Armbruster, por seu acompanhamento atento e crítico, por sua acessibilidade contínua e por sua imensa paciência e solicitude, mesmo além da área acadêmica. Gostaria agradecer também àquelas pessoas sem o apoio das quais este trabalho não poderia ter nascido: principalmente minha esposa Ivaldinete de Araújo Delmiro, que nunca perdeu sua fé e sempre me apoiou, mesmo que o mar nos separasse; meus pais, István e Katalin Gémes, que me acolheram de novo; minha família Andreas e Manuela Gémes, Pál e Nóra Gémes, Mihály e Erzsébet Mravik, Anna e Csaba Szabó e seus filhos, Erzsébet Kelemen e toda a família Araújo Delmiro. Devo gratidão, por seu apoio moral e profissional aos meus amigos Karin e Zoe Niemann; Richard Fritsche; Klaus e Uschi Lindemann e a minha querida vizinha Dr. Hede Zeller. Estou grato aos meus queridos colegas da Universidade Estadual Vale do Acaraú, Sobral – Ce, Vicente Martins, Jorge Luiz, Vicente Jr., Geane Albuquerque, Inocêncio de Melo, Dimas Carvalho, Alexandre do Carmo Dias, Ivandro Sales e Edson Araújo Júnior, por tantas conversas fecundas, e por sua amizade. Além disso, gostaria também de agradecer, em geral, à Comunidade Luterana Húngara em Stuttgart / Alemanha, e a todas as pessoas na Universität zu Köln, que contribuíram de diferentes maneiras para o sucesso desta tese.

Sobral, outubro de 2022





All this is life, must be life, since it is so much like a dream.

Joseph Conrad, *Nostramo*

Conversar sozinho é perigoso, atrapalha muito as idéias. O melhor é fazer como a maioria das pessoas, que não perde tempo com essas bobagens e por isso não vive com medo – de castigo, de inferno, de pecado. Mas se a pessoa não conversa sozinha, pensando, como é que vai descobrir as explicações? Estudando em livro, na escola? Não parece ser caso de estudo.

José J. Veiga

‘MacCruiskeen says it is not smooth and not rough, not gritty and not velvety. It would be a mistake to think it is a cold feel like steel and another mistake to think it blankety. I thought it might be like the damp bread of an old poultice but no, MacCruiskeen says that would be a third mistake. And not like a bowl-full of dry withered peas, either. A contrary pancake surely, a fingerish atrocity but not without a queer charm all its own.’

‘Not hens’ piniony under-wing feeling?’ I questioned keenly. The Sergeant shook his head abstractedly.

Flann O’Brien, *The third Policeman*

Perhaps he expected to be punished on his return, for what, what crime exactly, he did not expect to know, since he had already learned that, though children can accept adults as adults, adults can never accept children as anything but adults too.

William Faulkner, *Light in August*

If a man could pass through Paradise in a dream, and have a flower presented to him as a pledge that his soul had really been there, and if he found that flower in his hand when he awoke – Ay! – and what then?

Samuel Taylor Coleridge

Sem a loucura que é o homem  
Mais que a besta sadia,  
Cadáver adiado que procria?

Fernando Pessoa, *Mensagem*



# Sumário

<b>Apresentação</b>	<b>13</b>
<b>I. Introdução<sup>1</sup></b>	<b>17</b>
<b>II. O fantástico</b>	<b>25</b>
<b>II.1 No labirinto das definições</b>	<b>25</b>
<i>II.1.1 Prolegomena</i>	27
<i>II.1.2 Temas, Estrutura ou Discurso?</i>	33
<b>II.2. Realidades I e Realidades II</b>	<b>38</b>
<i>II.2.1 Mundo Real e Mimese</i>	38
<i>II.2.2 Dois mundos e uma hesitação</i>	53
<b>II.3 O mundo incerto</b>	<b>57</b>
<b>II.4 O discurso fantástico: instância narrativa e perspectiva</b>	<b>63</b>
<b>II.5 Uma breve definição do fantástico</b>	<b>75</b>
<b>II.6 O fim da incerteza?</b>	<b>76</b>
<i>II.6.1 A certeza da contraditoriedade</i>	76
<i>II.6.2 O mundo não inequívoco</i>	82
<i>II.6.3 O retorno do esquecido</i>	93
<b>II.7. Realidades latino-americanas</b>	<b>99</b>
<i>II.7.1. Lo real maravilloso americano e realismo mágico: o fantástico latino-americano?..75</i>	100
<i>II.7.2. Borges e o mundo como labirinto</i>	111
<b>III. Os pequenos mundos de Veiga</b>	<b>121</b>
<b>III.1. Introdução</b>	<b>121</b>
<b>III.2. Homo Quaestionans</b>	<b>125</b>
<b>III.3. Pequenos mundos</b>	<b>132</b>
<i>III.3.1. Pequenos mundos individuais</i>	136
<i>III.3.2. Pequenos mundos coletivos</i>	166
III.3.2.1. Grande, pequeno Brasil	167
III.3.2.2. Um mundo do passado?	184
III.3.2.3. A casa e a rua	194
III.3.2.4. De governantes e governados	197

III.3.2.5. Comunicação, ou o deciframento do mundo	216
III.3.2.6. Os outros, ou a tribulação	236
III.3.2.7. Os outros entre nós, ou a Companhia	282
III.3.2.8. Os outros somos nós, ou o futuro esquecido	327
<b>III.3.2.8.1. O pecado do esquecimento</b>	<b>331</b>
<b>III.3.2.8.2. O passado eterno</b>	<b>351</b>
<b>IV. Considerações finais</b>	<b>387</b>
<b>V. Bibliografia</b>	<b>393</b>
<b>V.1. Literatura primária</b>	<b>393</b>
<b>V.2. Literatura secundária</b>	<b>397</b>

# Apresentação

Orlando Luiz de Araújo  
PPGLEtras|DLE-UFC

*Quando pequenos mundos se despedaçam. O ciclo sombrio de José J. Veiga: Reconhecimento, Perspectiva, Poder e Fantástico*, já em seu título, uma crítica-história, uma desconstrução que redireciona o olhar para novas perspectivas críticas acerca do fantástico. Com rigor, acuidade e senso crítico, Márton Tamás Gémes desenha, neste livro, resultado da sua tese de doutorado defendida na Universidade de Köln, um novo modelo de investigação do fantástico na literatura hispano-americana.

Questionando a crítica que apresenta José J. Veiga como um dos iniciadores do fantástico, o autor afirma que a teoria do fantástico não é suficiente para descrever os textos de Veiga, visto que ela trata, especialmente, das obras europeias e norte-americanas, além de se ocupar, particularmente, com o fantástico clássico, conceito que se aplica à literatura fantástica do final do século XVIII e primeira metade do século XIX. Desta forma, Márton discute a definição do fantástico de Todorov e sua implicação na crítica posterior e empreende um diálogo com críticos das mais diversas nacionalidades como alemães, franceses, ingleses, espanhóis e brasileiros, a fim de determinar em que sentido fará uso dos termos *fantástico* e *literatura fantástica*, para melhor construir uma fundamentação de trabalho que possa ser utilizada na interpretação dos textos de José J. Veiga. Márton se afasta da crítica europeia, com o intuito de chegar ao espaço hispano-americano no qual a produção literária, que se assemelha ao fantástico, seja designada por termos como *realismo mágico* ou *real maravilhoso*. Com isso, reconhece que há uma dissonância da crítica entre os termos e a delimitação da sua hipótese de trabalho, limitando-se a tratar da relação dos textos mágico-realistas e real maravilhosos em consonância com o elemento fantástico, além dos sistemas de realidades predominantes nas obras literárias produzidas no contexto cultural hispano-americano.

Motivado pelo contexto cultural hispano-americano, Márton examina detalhadamente um grupo de textos literários de Jorge Luís Borges, sem descurar do papel da crítica na análise desses textos e, principalmente, da finalidade de encontrar fundamentos terminológicos para aplicar à análise dos textos de José J. Veiga. O autor parte de duas áreas temáticas já consagradas pela crítica na interpretação da obra de Veiga, o elemento de protesto e o fantástico. Para Márton, as duas abordagens são inapropriadas, pois não fazem justiça aos textos de Veiga, tampouco reconhecem a complexidade desse autor. A solução apresentada parece ser a de “colocar a interpretação dos textos de Veiga num fundamento mais amplo”, isto é, “a inserção contextual no texto cultural geral” – o que significa inserir os textos de Veiga no contexto cultural brasileiro e nos “pré-textos não brasileiros” –, sugerindo, assim, a possibilidade de se comprovar o *fantástico moderno* na obra de Veiga e como se caracteriza o *fantástico veigueano* específico.

Nessa perspectiva, ao adentrar a obra de Veiga, Márton enfoca as questões estruturais da obra em consonância com o pensamento das personagens e, conseqüentemente, do leitor, extraindo dessa relação a instância enigmática a ser desvendada por personagens e leitor, instância que será designada como “reconhecimento do mundo”.

A partir dessa instância, os textos de Veiga tematizam a imagem do ser humano como alguém inadequado à sua realidade, deixando claro que tal complexo não tem nada a ver com o Brasil ou com alguma época específica, mas com a capacidade do homem, em qualquer época, de reconhecer sua humanidade. Desse modo, as personagens desenvolvem o que o autor denomina de *pequenos mundos*, isto é, a tentativa das personagens de se encontrarem “no mundo a partir das suas percepções, suas experiências e sua imaginação”, buscando construir um mundo que faça sentido para elas.

A despeito da busca pelo sentido, na obra de Veiga há uma cisão entre o pequeno mundo construído pelas personagens e uma *outra* realidade. Para Márton é a ruptura desses pequenos mundos que constitui o pressuposto do fantástico de José J. Veiga. Com isso, o fantástico se torna inerente à existência humana, pois é o produto da divergência entre realidades concorrentes. O fantástico se torna, portanto, cotidiano. Cotidiano que se representa por esses pequenos “mundos que se despedaçam”.

Com rigor e espírito crítico, o presente livro traz uma contribuição importante não apenas para os estudiosos da obra de José J. Veiga, mas também para a crítica literária brasileira, pois nos oferece categorias analíticas úteis que permitem pensar a literatura nacional, sem que haja necessidade de importar conceitos para interpretação da realidade brasileira. Outro aspecto relevante da obra é o ganho teórico para a construção de um pensamento brasileiro, no que diz respeito à análise e interpretação de realidades diversas daquelas que podemos contemplar na produção literária europeia e norte americana.

A proposta interessante que oferece o trabalho de Márton Tamás Gémes, assim como sua precisão na abordagem das categorias estudadas e suas apreciações críticas, converte este livro numa leitura altamente recomendável não apenas para os especialistas em José J. Veiga, mas também para quem transita pela literatura brasileira em geral, porque seu autor promove uma leitura do fantástico e, em especial, da obra de Veiga, à luz de uma interpretação não convencional.





# I. Introdução

Os textos de José J. Veiga pertencem aos mais incomuns da literatura brasileira recente. Os romances curtos, as novelas e os contos, escritos nos quase três decênios entre 1958 e 1997, se negam a uma classificação fácil na literatura brasileira contemporânea, e apresentam duas fases distintas: a primeira – alcunhada por Souza (1989: 18) com o epíteto justo de *ciclo sombrio* – estende-se da coletânea de contos *Os cavaleiros de Platiplanto* (1958) até o romance *Aquele mundo de Vasabarro* (1982), enquanto a segunda se inicia com o romance *Torvelinho dia e noite* (1985) e termina com *Objetos turbulentos* (1997). A segunda se distingue do *ciclo sombrio* em muitos sentidos,<sup>1</sup> porém principalmente naquilo em que nela o *maravilhoso* suplanta o *fantástico*. É possível identificar, na primeira fase, um complexo temático fechado em si, que liga os conceitos do *conhecimento (do mundo)*, do *poder*, da *perspectiva* e do *fantástico*. A discussão desse complexo temático constitui o propósito do presente livro, que conseqüentemente se limita aos textos do *ciclo sombrio*. Portanto, é necessário enfatizar que as teses acerca da obra veigueana que seguem somente se referem a esse ciclo, embora alguns aspectos possam ser encontrados também na segunda fase.

O *ciclo sombrio* coincide com uma fase de mudanças, tanto na literatura brasileira, quanto na vida política, social e econômica do país.<sup>2</sup> Na literatura se pode observar o desaparecimento paulatino do paradigma modernista, que ainda era definidor para a *Geração de 45* – assim, por exemplo, em autores como Guimarães Rosa ou Clarice Lispector – e a penetração lenta do paradigma pós-moderno como nos textos de Callado, Fonseca ou também Loyola Brandão. Esse desenvolvimento não se deve, no entanto, somente a razões estéticas, antes a aspectos extra-literários, como a modernização e a industrialização do país, o golpe militar de 1964 e a ditadura que o segue, que exercem uma grande influência sobre a literatura brasileira. É com razão, então, que Silverman intitula seu panorama do moderno

---

<sup>1</sup> Cf. Souza (1989: 18).

<sup>2</sup> Cf. Ortiz (1994: 58ff).

romance brasileiro, programaticamente, de *Protesto e o novo romance brasileiro* (2000). Argumenta neste, que a prosa brasileira desta época se caracteriza de forma específica como um protesto contra a repressão militar.<sup>3</sup>

É interessante que aqueles aspectos que formam a fisionomia particular dessa nova literatura não se encontram em Veiga; embora a violência e a morte estejam tão ubíquas como, por exemplo, em Callado ou Brandão, a descrição da violência é, porém, muito menos explícita e também carece, pelo menos à primeira vista, o caráter agressivo e humilhante. Além disso, faltam as descrições (explícitas) de práticas sexuais e do abuso de drogas – ambas as práticas muitas vezes usadas na prosa contemporânea como expressão de uma revolta particular dos personagens ou, ao contrário, da sua alienação – e também o linguajar conscientemente obsceno. Completa-se isto no nível narrativo por uma recusa nitidamente consciente de técnicas experimentais de narração, resultando na falta completa da carnavalização, da mistura de discursos, tipos de textos e de perspectivas, bem como de um psicologismo existencialista. Ao contrário, os textos de Veiga se caracterizam na sua maioria por uma narrativa rigidamente cronológica e uma representação monoperspectívica, na qual os acontecimentos são contados por um narrador – seja esse o protagonista ou uma instância heterodiegética – de uma maneira simples e despretensiosa que chega a ser suspeita. O fato de essa instância ser muitas vezes uma criança ou um jovem, ou pelo menos criar a impressão de uma ingenuidade que precisa ser chamada infantil, contribuiu para que esses textos tenham sido lidos até hoje muitas vezes como literatura juvenil.

Se a descrição aparentemente despretensiosa e a ausência de temas contemporâneos já por si podem induzir o leitor a julgar esses textos como tradicionais ou até ultrapassado, então o local dos acontecimentos até aumenta essa impressão: é que os textos levam o leitor ao mundo do grande interior brasileiro, ao *sertão*, quer dizer àquele lugar, que desde José de Alencar serve como palco e pano de fundo a uma tradição literária específica, o *regionalismo*. Aqui perduram ainda as pequenas comunidades tradicionais do interior

---

<sup>3</sup> Cf. Mertin (1992). De resto, Veiga também vai admitir mais tarde, que “...a minha literatura, a partir do segundo livro, que é *A hora dos ruminantes*, sempre esteve presa à atmosfera política do país...” (in Arnoni Prado 1989: 27).

brasileiro, que existem em pequenas cidades, vilas e fazendas quase autárquicas, mas no mínimo isoladas do mundo exterior (cf. Ribeiro 1995: 342). Uma situação, portanto, que hoje em dia, após a difusão das mídias de massa, principalmente da televisão, praticamente não existe mais (cf. Ortiz 1994: 59). Essas pequenas comunidades constituem *pequenos mundos* isolados, mas Veiga não os idealiza como o *locus* de um idílio no campo – como ainda era costume no romantismo – nem os pinta como o lugar do atraso provinciano e conservadorismo – da forma que o *sertão* muitas vezes apareceu nos textos do modernismo e da *Geração de 30* (Silverman 2000: 299sgs.). Outra diferença em relação ao regionalismo da forma mais geral se encontra também no fato de o *sertão* de Veiga não – ou mal – se localizar histórica e geograficamente.

Nesse *pequeno mundo*, que às vezes parece onírico e muitas vezes contraditório, visto por uma perspectiva rigorosamente interior da comunidade, o leitor se defronta com um coletivo – às vezes mais, às vezes menos – funcional, cuja visão de mundo é determinada por atos e experiências coletivos. A impressão de uma visão de mundo coletiva, de uma comunidade fechada em si, se reforça pelo imenso mundo externo, sentido pelos personagens como ignoto e estranho e também pela circunstância da instância narradora se apresentar muitas vezes, até de forma explícita, como representante do coletivo, de narrar na primeira pessoa do plural. Que esse mundo não se torne um mundo hermético, de difícil acesso para o leitor, se evita mediante protagonistas – e narradores – que são por regra simples e despretensiosas personagens juvenis ou infantis. Abertos e curiosos para com o seu mundo, eles abrem assim uma porta de entrada nessa visão do mundo, com sua cultura, seus costumes e suas maneiras de agir. A comunidade e os seus locais adquirem, pela perspectiva coletiva e pela já mencionada ausência de uma localização histórica e geográfica, uma qualidade genérica e quase atemporal.

É esse *pequeno mundo*, que se desequilibra pela intrusão do *desconhecido*, do *outro*. O *pequeno mundo* se caracteriza pela atemporalidade e pela repetição de atos sempre iguais e pode ser entendido, desta forma, como a expressão de uma visão do mundo cíclica; no entanto, a intrusão do *desconhecido* e, portanto, do *inesperado* o joga, por assim dizer, dentro da corrente da história. Em consequência disto, essa visão do mundo se despedaça, e com ela os

costumes e ritos coletivos, o coletivo em si, o inteiro *pequeno mundo* e muitas vezes até os personagens. Os textos de Veiga tratam, pois, de situações de mudança radicais, de momentos em que a realidade acostuada dos personagens é levada em questão por um *outro*. Que esse *outro* muitas vezes assume a forma de um *sobrenatural*, de um *insólito* ou de um *impossível* aproxima esses textos ao *fantástico*.

Em consequência, a crítica brasilianista em geral encaixa os textos veigueanos no *fantástico*, e designa o seu autor – junto com Murilo Rubião – iniciador de um *fantástico brasileiro*. Só que – e com isso já se esboça um dos complexos de problemas, dos quais o presente trabalho se quer ocupar – a teoria do *fantástico*, tal qual ela hoje existe – e que se ocupa principalmente com textos europeus ou norte-americanos, e entre esses geralmente ainda só com o *fantástico clássico*<sup>4</sup> – não está à altura de descrever os textos veigueanos. Essa situação desagradável resulta de várias razões, tanto de cunho da teoria geral – como, por exemplo, as respostas correntemente insatisfatórias acerca do desenvolvimento do *fantástico* no século 20 – quanto de características específicas aos textos de Veiga em si. Uma entre estas é a fixação do *fantástico* – desde Vax e Todorov – num conflito, resultante da *diferença ontológica* de duas *ordens*, uma *natural* e uma *sobrenatural*, que se entrechocam. Nos textos aqui em questão, no entanto, isto muitas vezes não é o caso: as *ordens* que se encontram na maioria dos textos não parecem diferir ontologicamente, e o conflito frequentemente parece se fundar antes nas perspectivas diferentes, na incapacidade – ou da falta de vontade – de entender o *outro*. E a *ordem* dos protagonistas muitas vezes mal pode ser designada realística, é antes a *ordem* desconhecida que merece ser chamada assim.

Para uma ocupação com os textos veigueanos dentro do âmbito do *fantástico* é, portanto, imprescindível rever o *fantástico* em si. É previsível que, nessa revisão, o pensar dicotômico em categorias exclusivas – quer dizer *natural* vs. *sobrenatural*, ou *racional* vs. *irracional* –, que constitui a base tanto dos textos *fantásticos* tradicionais quanto da teoria tradicional do *fantástico*, tenha que ser superado em prol de um conceito mais livre, que seja capaz de levar

---

<sup>4</sup> O conceito *fantástico clássico* designa em seguida a literatura fantástica do fim do século 18 e do século 19 – quer dizer aqueles textos que constituem o corpus das pesquisas de Todorov (1970).

em conta outros contextos espirituais, culturais e históricos. Com isso obviamente não se quer dizer, que esse pensar em si seja (ou tenha sido) errado, mas, antes, supor, que diferentes contextos culturais e históricos acarretem uma transformação ou até um desenvolvimento do *fantástico*.

Com essa referência ao contexto cultural, no entanto, se esboça mais um campo teórico, com o qual esse trabalho se ocupará, e no qual o texto cultural geral brasileiro como força *pré-figurativa*<sup>5</sup> ocupa um lugar de relevo. Nessa discussão não se trata dos *realia*, quer dizer do sertão real, mas antes de uma idéia do *sertão*, tal qual ela se *pré-figura* em discursos literários, científicos e populares, que se desenvolveram em relação ao referente ‘sertão’. Pois os textos veigueanos se encontram obviamente numa estreita relação intertextual com essa fala sobre o sertão, situam assim o leitor imediatamente no mundo narrado, mas brincam também com as suas expectativas quando modificam ou contrariam esse discurso.

A perspectiva interna de um *sertão* (fictício) – junto com o recurso a discursos sobre esse e a sua população, tanto quanto seu questionamento, a tematização de situações de mudança brusca, nas quais uma consolidada comunidade tradicional é desestabilizada pela intromissão do *outro*, do *desconhecido* – concede, no entanto, voz e perspectiva justamente a uma cultura que está perecendo, aos ‘perdedores’ e aos ‘que não tem voz’. Decerto isto não deve ser entendido da maneira como se os romances e contos de Veiga estejam pintando um quadro de um *sertão* bom e idílico sendo destruído por um mundo exterior moderno com conotações negativas. Antes, descrevem por dentro, um estilo de vida em declínio, marcado por relações complexas, apesar da sua aparente simplicidade, e onde os papéis de vilão e vítima não só raramente podem ser atribuídos com certeza, mas também podem mudar de ocasião para ocasião. Da mesma maneira o mundo externo também não comporta uma conotação negativa contínua, pois tanto no nível da *histoire* – por exemplo, em personagens – quanto no nível do discurso esse pode bem aparecer numa luz positiva. O nexu fundamental parece fazer antes nos *topoi* complexos da ausente ou negada comunicação intersubjetiva e do poder e do seu exercício.

---

<sup>5</sup> Os termos *pré-figuração*, *figuração* e *re-figuração* em itálicos referem-se ao uso proposto por Ricoeur (cf. capítulo II.2).

O fato desses textos demonstrarem uma estrutura explícita de referências intertextuais a Kafka, tanto quanto a textos da tradição distopista britânica – em primeiro lugar Peake e Orwell, mas também Huxley e Butler – assinala isto também. Estes pré-textos que são *brasilianizados* no texto veigueano – quer dizer recepcionados e transformados dentro do contexto cultural brasileiro – apontam a dois complexos de temáticas constantes em Veiga: a ocupação continua com a questão de poder e impotência – do indivíduo e do coletivo – e a questão de experiência, conhecimento e futuro. A última abre estes textos a uma pesquisa baseada em modelos da teoria da memória.

Os problemas de lembrar, e muito mais ainda aqueles do esquecer pertencem a um dos *leitmotive* da ficção veigueana, tanto no sentido contextual, como intra-textual. Contextualmente, pois Veiga tematiza uma cultura que nessa ‘pureza’ não existe mais, porque a modernidade progressiva necessariamente a arranca do seu isolamento e assim a muda. Mas, com isto, termina uma tradição – se melhor ou pior do que aquela que a segue pode ficar por enquanto sem resposta – pois na realidade nova a memória não é mais capaz de explicar o presente, nem de funcionar como instrução de agir, porque as *konnektiven Strukturen* (*estruturas conectivas*, Assmann 2005: 16-17) dessa comunidade foram interrompidas. Os textos veigueanos representam conscientemente, portanto, como elemento *ré-figurativo*, essa tradição passada, a *re-semantizam* na memória. Mas também no nível da ação o par de conceitos *lembrar/esquecer* é muito importante: não somente as distopias *Os pecados da tribo* e *Aquele mundo de Vasabarros* – cuja projeção de futuro se funda por necessidade no presente como passado e nos quais a repressão e o esquecimento do passado e dos valores próprios se constituem como o pecado original –, mas também a maioria dos textos restantes estão marcados por uma afasia pronunciada. Com isto se põe a questão, se estes textos talvez construam umnexo causal entre o esquecimento e o perecimento dessa comunidade.

Finalmente, será necessário falar aqui também sobre a alegoria, desde que estes textos muitas vezes oferecem nitidamente (também) uma leitura alegórica ao leitor. Pelo menos neste aspecto, os textos veigueanos se encaixam sem dúvida na literatura contemporânea, já que a alegoria, tanto quanto um estilo narrativo imagético se constituíam como maneiras prediletas de escapar a censura pela

ditadura.<sup>6</sup> Deveria ser dito de antemão, que este trabalho não compartilha de forma alguma a opinião de Todorov, que o *fantástico* e um discurso alegórico não podem aparecer no mesmo texto. Antes, se deve concordar com Rodrigues (1988: 76) quando ela afirma que o *fantástico* e a alegoria constituem ofertas de leitura em níveis diferentes, que o leitor empírico pode realizar um por um ou, até, ambas ao mesmo tempo. Portanto, estas duas ofertas podem perfeitamente coexistir no mesmo texto.

Resumindo, pode se afirmar o seguinte acerca do procedimento deste trabalho: sua proposta é examinar os textos de Veiga como uma expressão de um *fantástico* novo, independente e brasileiro. Para isto, necessita-se, porém, uma parte inicial, teórica. Trata-se aqui de rever a teoria do *fantástico*, distanciando-se de um modelo de cunho europeu e dicotômico, que encontra suas raízes fundamentalmente no positivismo do século 19, em direção a um modelo mais livre, que possibilita levar em conta as mudanças nas circunstâncias histórico-culturais. Será de interesse nisto, se e como, o *fantástico* se deixa ligar com modelos da teoria da memória – especialmente considerando a interpretação dos textos de Veiga. Finalmente, será necessário aqui, mesmo que seja somente para contextualizar os textos de Veiga dentro do âmbito da literatura, discutir tipos textuais parecidos com o *fantástico*, como o *kafkiano*, um *fantástico* latino-americano – seja esta de forma que for – e o *realismo mágico*.

A segunda parte se dedica então especificamente aos textos veigueanos do *ciclo sombrio*. Nisto, assumem importância central, ao lado do *fantástico* e da alegoria, principalmente os complexos temáticos já acima mencionados, como poder e impotência, lembrar e esquecer, identidade e sua perda, o jogo aparentemente paradoxo de novo e velho, de mudança e fim. A contextualização no texto cultural e a intertextualidade se juntarão aqui aos fundamentos teóricos elaborados na primeira parte.

Finalmente, põe-se ainda a questão acerca do campo de tensão entre o particular e o universal. Os textos veigueanos se *pré-figuram* somente pelo presente brasileiro e representam, portanto, uma reflexão acerca do golpe de 1964 e da repressão que o acompanhou? Ou devem eles, além disto, ser entendidos como uma configuração de história e experiência humana universalmente válida, embora

---

<sup>6</sup> Cf. Silverman (2000: 33).



localmente contextualizada? No primeiro momento, estes textos apontam para a segunda alternativa. Parece tratar-se aqui de textos que semantizam – o que, todavia, precisa ser mostrado aqui – a experiência humana em três níveis de significados encaixados um no outro: como a experiência imediata de desenraizamento e repressão que o regime militar e a modernização dos *anos do milagre* significam, o que em si é somente repetição de 500 anos de experiência brasileira e o que, por sua vez, é simplesmente a *ré-figuração* local de experiência humana em geral.

## II. O fantástico

### II.1 No labirinto das definições

Desde que Todorov publicou sua *Introduction à la littérature fantastique* em 1970, contribuições novas aparecem continuamente à discussão, aparentemente infundável acerca da definição do *fantástico*. A gama das reações ao modelo todoroviano vão da rejeição e da crítica, às vezes áspera, (Lem 1974, Bravo 1987, Brittnacher 2000), passando pelo questionamento crítico (Zondergeld 1974, 1975) e por uma continuação mais ou menos cautelosa (Wünsch 1998, de Toro 1998, Broß 1996, Durst 2001) até a aceitação em geral acrítica (Lemos 1994, Rodrigues 1988, Schwarz 2001). É só recentemente que começam aparecer trabalhos (Lachmann 2002, 2004) para os quais esse modelo somente representa uma importância periférica. Mesmo assim pode se constatar que o modelo de Todorov, embora não seja incontroverso, ainda pode valer como “obra normativa” (“Standardwerk”, Schwarz, 2001: 7), desde que possui, nas palavras de A. de Toro (1998: nota 11, 58), “consistência”, “...e uma certa coerência, da qual se pode partir e continuar trabalhando.”<sup>7,8</sup>

Que o caos das definições de fato ainda está muito grande pode se observar na objeção irônica de Brittnacher (2000: 41), pela qual “...dificilmente um conceito pode ser mais sobre-determinado...”<sup>9</sup> como aquele do *fantástico*, só para enumerar logo alguns dos conceitos:

característica do estilo / Zgorzelski; teórico textual / Todorov; categoria da concepção do mundo com alta força prognostica / Berg; expressão estética de experiência psicótica do mundo / Metzner; estruturas em

---

<sup>7</sup> Para possibilitar uma leitura menos cansativa, optou-se por apresentar no corpo do texto traduções dos maiores trechos citados, enquanto, nas notas, poder-se-á encontrar a versão original. Quando a citação se resume a uma palavra, ou uma expressão, a tradução encontrar-se-á em parênteses, logo em seguida. Todas essas traduções são da minha autoria, exceto onde outro tradutor é declarado de forma explícita.

<sup>8</sup> “Konsistenz“, “...und eine gewisse Kohärenz, von der man ausgehen und weiterarbeiten kann.“

<sup>9</sup> “...überdeterminierter [...] ein Begriff schwerlich sein kann...“.

textos literários / Wunsch; gênero / Todorov; inclui as áreas literárias do fantasy, da SF e da utopia / Kagarlitzki; histórias policiais e de detetives / Conrad; emprego exclusivo para autores não-conformistas da modernidade estética / Verhofstadt; categoria da estética do efeito: amedrontamento dos seus leitores / Caillois.<sup>10</sup>

Entretanto, essa lista poderia ser aumentada consideravelmente, como, por exemplo, por autores como Broß (1996), que enxerga no *fantástico* uma prefiguração na história da recepção de um pensamento pluralístico da pós-modernidade; Bravo (1987), em cujo conceito o *fantástico* significa a expressão de alteridade cultural, ou, também, ainda Lachmann (2002, 2004) que encara o “Phantasma” como um “oxímoron semântico” (“semantisches Oxymoron”, 2002: 50).

Durst (2001: 17f) censura também a “confusão terminológica” (“terminologische Verwirrung”) e chega à conclusão, que ainda não existe “...nenhuma concórdia [...] o que se deve entender sob o conceito literatura fantástica...”.<sup>11</sup> Esta situação ainda se agrava pelo problema do cânone da *literatura fantástica*, tanto quanto pelo problema epistemológico, que a teorização esteja determinada pela escolha anterior do corpo textual (cf. Brittnacher 2000: 48, Durst 2001 e Zondergeld 1974). Desta maneira, não surpreende que A. de Toro (1998: 13) seja forçado a constatar com uma leve melancolia:

A definição do fantástico tanto quanto o corpo textual escolhido para isto se condicionam uma à outra. Por isto parece necessário em qualquer discussão do tipo textual fantástico, decidir de qual definição se parte, para exprimir-se de forma intersubjetiva pelo menos no seu próprio contexto.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> “Stileigentümlichkeit / Zgorzelski; texttheoretisch / Todorov; weltanschauliche Kategorie mit hoher prognostischer Kraft / Berg; ästhetischer Ausdruck psychotischer Welterfahrung / Metzner; Strukturen in literarischen Texten / Wunsch; Gattung / Todorov; umfasst literarische Bereiche Fantasy, SF, Utopie / Kagarlitzki; Krimi und Detektivgeschichte / Conrad; exklusiv Verwendung für nonkonformistische Autoren der ästhetischen Moderne / Verhofstadt; wirkungsästhetische Kategorie: Verängstigung ihrer Leser / Caillois.”

<sup>11</sup> „...keine Einigkeit [...] was unter dem Begriff phantastische Literatur überhaupt zu verstehen sei...“.

<sup>12</sup> Die Definition der Fantastik sowie der dazu gewählte Textkorpus bedingen sich gegenseitig, daher muß man wohl bei jeder Erörterung der Textsorte Fantastik entscheiden, von welcher Definition man ausgeht, um sich zumindest im eigenen Kontext intersubjektiv zu äußern.

Portanto, o primeiro passo a ser dado deve ser o de determinar, em que sentido os termos *fantástico* e *literatura fantástica* serão empregados aqui. Nesse contexto, esboçam-se logo uma série de problemas que têm que ser discutidos: o de temática, estrutura e discurso; o de realidade e ficção; aquele da definição teórica textual; o da hesitação como característica constitutiva e da perspectiva; a questão do desenvolvimento sincrônico e diacrônico do *fantástico*, a qual inclui necessariamente também o dito todoroviano da ‘morte’ do *fantástico* (1970: 176f); e, finalmente, também o problema da mediação narrativa. É de importância realçar, aqui, que o objetivo dessas discussões é a criação de uma fundamentação de trabalho para a interpretação dos textos veigueanos e que elas, portanto, se resumem àquilo ao que parece indispensável dentro do alcance deste trabalho. Da mesma forma, é importante levar em conta que o presente capítulo, embora que introduza umas leves modificações, se entende como uma contribuição à discussão geral acerca do *fantástico*.

### II.1.1 Prolegomena

O “caos das definições” na teoria da *literatura fantástica*, mencionado acima provém, entre outras razões, também de uma “confusão terminológica” (“terminologische(n) Verwirrung”, Durst 2001: 18). Esta se funde não somente em “razões de ordem da história da investigação” (“forschungsgeschichtliche(n) Ursachen”, *ibid.*), mas se torna por sua vez também a origem de mais confusões. O uso pouco claro, contraditório a outros textos, ou até às vezes nos textos em si de terminologia como, por exemplo, *fantástico*, *maravilhoso*, *realidade*, *leitor* etc. causa, às vezes, a aparência de contradições ou de concordância onde não as há. A leitura de textos científicos acerca da teoria do *fantástico* se assemelha assim, às vezes, ao seu objeto de estudo, no sentido de deixar o leitor na hesitação, em que sentido ele deveria entender os termos empregados.

Parece oportuno, aqui, portanto, determinar alguns dos principais termos pelo menos de uma forma provisória, para evitar confusões: trata-se, portanto, de uma “normatização de conceitos por fins operativos” (“operative Begriffsnormierung”, Durst 2001: 21), cujo objetivo é proporcionar um entendimento intersubjetivo. Deve-se observar que estes términos devem ser usados nestes sentidos no trabalho.

O termo *leitor* deve ser usado exclusivamente no sentido do *leitor implícito*, da maneira como Todorov (1970: 36) o introduz no âmbito da *literatura fantástica*.<sup>13</sup> Ele designa, portanto uma instância interna ao texto, que é o destinatário da fala do narrador. Essa instância pode, sob certas circunstâncias, ser representada também por personagens no nível da ação ou até pelo narrador mesmo. É, portanto, necessariamente fictício e representa o *leitor ideal*, quer dizer aquele leitor que é adequado ao mundo fictício, e assim ao entendimento do texto. Em oposição, o leitor não-fictício será sempre chamado o *recipiente* ou o *leitor empírico*. Que essa diferenciação rigorosa seja necessária se mostra na confusão, que o termo *leitor implícito* evoca tanto em Wünsch (1991: 35f) como em A. de Toro (1998: 16), e até mesmo em Todorov.<sup>14</sup>

Além disso, deve diferenciar-se entre duas realidades, a *realidade I* e a *realidade II*. Seguindo Durst (2001: 60), o conceito da *realidade I* deve ser aplicada somente à área extra-literária. *Realidade I* designa, portanto, como o homem experimenta o mundo que o rodeia e a si mesmo. Obviamente, o leitor tem que levar em conta, que não se trata aqui de uma única e objetiva realidade, mas sim de construções subjetivas e coletivas de realidades, ou de concepções de realidades, que são de um caráter sincronicamente e diacronicamente variável, quer dizer nos sentidos históricos, culturais e sociais.

O conceito da *realidade II*, por sua vez, designa a organização intratextual do mundo fictício. Em princípio pode-se supor, de forma axiomática, que no mundo fictício de qualquer texto literário há inscrito um sistema interno de normas, leis e regras, o qual determina o que é possível ou impossível nesse mundo etc. Esse sistema será chamado, seguindo Durst, o *sistema de realidade* do texto em questão.

---

<sup>13</sup> Cf., também, Iser (1994: 65ff).

<sup>14</sup> A. de Toro parece misturar níveis do texto, quando ele localiza o *leitor implícito* no nível da ação por um lado, porém pelo outro lhe atribui características do *leitor empírico* como, por exemplo, aquela da sua liberdade de escolha. Embora que Wünsch tenha razão quando designa o conceito do *leitor implícito* como não “muito claro” (“besonders klar”), ela também parece localizá-lo no nível da ação, por exemplo, onde “...um personagem de fato desempenha literalmente um papel de leitor...” (“...tatsächlich eine Figur ganz wörtlich eine Leserrolle erfüllt...”, *ibid.*). Todorov, por sua parte, deixa às vezes sua *hesitação* ter efeito além do fim do texto, o que é impossível, já que o *leitor implícito* é uma instância intra-textual, que consequentemente só pode existir dentro dos limites do texto.

Entende ele sob esse conceito “...a organização das leis válidas num mundo fictício.” (“...die Organisation der Gesetze, die innerhalb einer fiktiven Welt gelten.”, 2001: 81). Neste caso é, pelo menos por enquanto, sem importância alguma, se esse sistema de realidade imita ou não uma realidade extra-textual (*realidade I*), seja essa como for, ou se essa imitação é, de todo, possível. O problema da natureza mimética, não-mimética (Wünsch 1991) ou parcialmente mimética da *literatura fantástica* será investigado em um capítulo posterior. A coerência interna de um texto terá, por enquanto, de ser medida naquilo, até que ponto ele se atém ao sistema de normas e regras, sob o qual se apresentou.

Os conceitos de *fantástico* e *literatura fantástica* são, embora designem justamente o objeto central de investigação, de uma inexatidão tremenda. Durst (2001: 27ff) distingue duas variantes de definições, a saber; a *maximalista* e a *minimalista*, subdividindo a primeira ainda em *histórica* e *ahistórica*.<sup>15</sup> Esboça ele a definição *maximalista* da seguinte maneira:

Para os teóricos maximalistas a literatura fantástica compreende todos os textos narrativos, no mundo fictício dos quais as leis naturais são feridas. A diferença fundamental para a determinação minimalista consiste na dúvida acerca da facticidade intra-textual do sobrenatural não exercer um papel definatório. (id.: 27)<sup>16</sup>

A variante *ahistórica* dessa definição é aquela, que é concebida de forma mais ampla: inclui ela todos os textos em que se dão acontecimentos que são impossíveis segundo “conhecimento de hoje” (“heutigem Wissen”, id.: 28). Essa definição se encontra, entre

---

<sup>15</sup> É importante notar aqui, que os termos durstianos *maximalista* e *minimalista* e aqueles de Brittnacher (2000: 37f) somente têm o nome em comum, embora que Durst recorra a estes: enquanto em Durst estes termos representam duas definições diferentes, exclusivas do *fantástico*, em Brittnacher significam o grau do aparecimento do *sobrenatural* dentro da *literatura fantástica* e, com isto, seus efeitos sobre os personagens.

<sup>16</sup> “Für maximalistische Theoretiker umfaßt die phantastische Literatur alle erzählerischen Texte, in deren fiktiver Welt die Naturgesetze verletzt werden. Der grundsätzliche Unterschied zur minimalistischen Bestimmung besteht darin, daß ein Zweifel an der binnenfiktionalen Tatsächlichkeit des Übernatürlichen keine definitorische Rolle spielt.”

outros, em Lovecraft (1973), mas também em Jackson (2003). Como exemplo pode citar-se a definição de Adorno:

A arte fantástica [...] (apresenta) um não-existente como existente. As invenções são modificações de coisas empiricamente existentes. O efeito é da apresentação de um não-empírico como se fosse empírico. (in Durst, 2001: 28)<sup>17</sup>

Essa definição é muito problemática em dois sentidos: por um lado pela subsunção sob o conceito de *literatura fantástica* de tudo que seja *sobrenatural/impossível* – e pela consequente dêslimitação do conceito – e pelo outro lado por adotar como base definidora um fator extra-literário, o *conhecimento de hoje* que, além disso, ainda está submetido a mudanças sincrônicas e diacrônicas. Do primeiro aspecto resulta, que textos tão diversos como lendas de santos, contos de fadas, o romance cavalheiresco da idade média, *Hamlet* (1600) (afinal aparece um fantasma), o *Simplicissimus* (1668), *The Turn of the Screw* (1898) de Henry James ou “Le Horla” de Maupassant (1887), até os textos de Kafka, Borges, Pynchon e Carpentier teriam que ser designados de *fantásticos*. Até a Bíblia teria que ser caracterizada de *fantástica*, afinal se divide nela o mar, mortos são ressuscitados, demônios expulsos etc. Pois muito do que acontece nesses textos tem de ser, segundo o *conhecimento de hoje*, encarado como impossível.

No entanto, essa definição incorre em outro problema, não menos grave: pela fixação definitiva em um conceito extra-literário e difuso de *realidade I* a *literatura fantástica* é entregue – o que Todorov combatia com toda a razão – na dependência do leitor empírico, pois como definir o *hoje*, e de quem é, afinal, esse *conhecimento* do que se trata aqui? Com isto o *fantástico* se definiria como diacronicamente mutável, o que quer dizer, que um texto que hoje é *fantástico*, amanhã não o seria necessariamente. E o *fantástico* seria entregue à capacidade de fé do leitor empírico também na sincronicidade: para o leitor A, que não acredita em seres extraterrestres, “Le Horla” seria *fantástico*; para o leitor B que acredita, seria realístico, ou pelo menos possível. Da mesma forma é fácil encontrar bons exemplos para a

---

<sup>17</sup> “Phantastische Kunst [...] (stellt) ein Nichtseiendes als Seiend vor. Die Erfindungen sind Modifikationen von empirisch Vorhandenem. Der Effekt ist die Präsentation eines Nichtempirischen, als wäre es empirisch.”

transformação diacrônica do *fantástico*: a boneca automática Olympia em “O Homem de Areia” (“Der Sandmann”; 1817) de Hoffmann constitui com certeza para o conhecimento da época algo impossível; no entanto, hoje em dia poderia se supor com facilidade um engenheiro japonês finório capaz de construir um robô desses. Esse conto, portanto teria que ser classificado como *fantástico* no século 19 e como *não-fantástico* no início do século 21. Desta maneira esta variante de definição se mostra cientificamente inútil: levanta mais perguntas do que ela é capaz de responder e não permite uma definição do *fantástico* clara.

Embora a definição *histórica-maximalística* seja capaz de amenizar algumas das contradições mais graves da variante *ahistórica*, mesmo assim padece dos mesmos problemas. Segundo Durst (2001: 29f), ela prevê a intrusão de um sobrenatural “na realidade (mais ou menos) contemporânea”.<sup>18</sup> Como representantes dessa definição ele cita Caillois, Castex, e Vax (ibid.) e, para a América Latina poderia se mencionar também Bravo (1987). Nesse caso, a crítica de Durst se inicia, previsivelmente, naquilo, que tanto o sobrenatural, quanto a “realidade (mais ou menos) contemporânea” constituem “critérios externos à ficção” (“fiktionsexterne Kriterien”, ibidem) e, portanto, tem que ser considerados inadequados como características constitutivas. Também aqui se observa a junção de textos díspares. Um bom exemplo disso constituem os fantasmas em *The Turn of the Screw* de James e “The Canterbury Ghost” de Wilde; em ambos os textos, escritos quase ao mesmo tempo, se apresenta uma *realidade contemporânea*, e, em ambos, se dá a intrusão do sobrenatural – quer dizer do fantasma. Sob essa definição, portanto, ambos os textos teriam que ser encarados como *fantásticos*.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> “in die (mehr oder weniger) zeitgenössische Wirklichkeit”

<sup>19</sup> Em “The Canterbury Ghost” (1887) um fantasma inglês ‘tradicional’ é atormentado de diversas maneiras por uma família norte-americana ‘moderna’, que comprou o ‘seu’ castelo. Desde que o fantasma muitas vezes assume aqui a função da instância focalizadora, não se pode questionar sua existência dentro do sistema de realidade. Ao contrário disto, a existência dos dois fantasmas (?) em *The Turn of the Screw* permanece questionável de ponta a ponta: o texto persevera de forma consequente na perspectiva interna da governanta, resultando na dúvida sobre os aparecimentos dos seus dois predecessores mortos (?). A óbvia labilidade emocional da governanta nutre ainda mais esta dúvida.



Não se precisa de uma análise aprofundada, porém, para verificar que o status das aparições nos dois textos é fundamentalmente diferente: no texto de Wilde o fantasma é, sem qualquer dúvida, um fato intratextual, quer dizer do sistema de realidade, independente da questão se Wilde ou a sociedade vitoriana do fim do século 19 acreditaram em fantasmas ou não. Em vez de *literatura fantástica*, esse texto pode ser lido antes como uma sátira do *fantástico* – assim como também sobre o positivismo e a crença no progresso norte-americano. Aqui, a questão não é tanto se, e em que grau, a sociedade vitoriana do fim do século XIX acreditava em fantasmas, mas antes que a existência de fantasmas é excluída pelo *sistema da realidade* apresentado no texto.

Segue nitidamente que também a variante *histórica* tem que ser caracterizada como inadequada e que, portanto, pode concordar-se com Durst, quando chega a seguinte conclusão:

[o maximalismo ahistórico] é inaceitável como determinação científica da literatura fantástica, desde que resulta necessariamente em conceituações inoperáveis. Contra o maximalismo histórico tem que se reparar, que ele também junta textos muito diferentes num gênero e se abnega de qualquer diferenciação dentro deste grupo. (Durst, 2001: 35)<sup>20</sup>

Resta então só a definição chamada *minimalista* por Durst. Essa segue o conceito todoroviano da *hésitation* em definir o *fantástico* na base de uma “dúvida na facticidade intraficcional do sobrenatural” (id.: 27): “a literatura fantástica se baseia no conflito não resolvido entre duas maneiras de explicação incompatíveis.” (id.: 37).<sup>21</sup> Não somente Durst, mas também uma série de outros teóricos, incluindo por exemplo Todorov (1970), Furtado (1980), Rodrigues (1988), Wunsch (1991), Lemos (1994), Broß (1996), Wörtche (1987), A. de Toro (1998) e Stockhammer (2000) favorecem essa definição. Trata-se,

---

<sup>20</sup> “[der ahistorische Maximalismus] ist als wissenschaftliche Bestimmung der phantastischen Literatur indiskutabel, da er zwangsläufig zu inoperablen Begrifflichkeiten führt. Gegen den historischen Maximalismus ist einzuwenden, daß auch er sehr unterschiedliche Texte zu einem Genre zusammenfasst und innerhalb dieser Gruppe auf jede weitere Differenzierung verzichtet.”

<sup>21</sup> “Zweifel(s) an der binnenfiktionalen Tatsächlichkeit des Übernatürlichen”, “Die phantastische Literatur basiert auf dem ungelösten Streit zweier inkompatibler Erklärungsweisen”

portanto, daqueles textos que Todorov reúne sob o *fantástico no sentido restrito*.

As vantagens dessa definição são evidentes: torna-se aqui à base definitiva da *literatura fantástica* uma qualidade do texto mesmo, e não a sua relação a uma categoria extra-literária – que, além disso, está ainda submetida a mudanças históricas, sociais e culturais. A pertença do texto individual ao fantástico independe, portanto, da concepção de realidade do leitor empírico, mas depende de características próprias, constitutivas ao texto. Com isto torna-se possível a diferenciação também de textos que nascem sob circunstâncias extra-literárias parecidas, como nos exemplos de James e Wilde, mencionados acima: “The Canterbury Ghost” não pode – apesar da aparência do fantasma – ser *fantástico*, desde que não existem “maneiras de explicação incompatíveis” (“inkompatiblen Erklärungsweisen”) – o fantasma faz *de facto* parte do *sistema de realidade* do texto – e desde que, conseqüentemente, não pode chegar a haver um “conflito não resolvido” (“ungelösten Streit”). O texto de James, no entanto, teria de ser enquadrado na *literatura fantástica*, já que por um lado o *sistema de realidade* do texto parece excluir a existência de fantasmas, mas pelo outro lado não se oferece uma explicação convincente pela sua aparência, conforme à realidade do texto.

Conseqüentemente, neste trabalho os conceitos de *fantástico* e *literatura fantástica*, por enquanto, devem designar textos, que podem ser chamados assim segundo a definição *minimalista*. Por enquanto, porque também essa definição ainda apresenta alguns aspectos bastante problemáticos – como, por exemplo, aqueles da *hésitation* e da instância que deve experimentar esta, da mediação narrativa, do contexto extra-literário – que devem ser discutidos e, se for necessário, aperfeiçoados ou até mudados no percurso deste trabalho.

### II.1.2 Temas, Estrutura ou Discurso?

A definição anterior, provisória do conceito *fantástico* permite agora a abertura de mais um campo problemático de alta importância para este trabalho – aquele, sobre o que o *fantástico* se constitui, sobre seus temas e motivos, sobre estruturas textuais ou até somente sobre a mediação narrativa, quer dizer, sobre o discurso.

Neste contexto, pode-se observar que a definição *maximalista* é acompanhada – quase por necessidade, já que se define sobre a invasão de um *sobrenatural* – por um catálogo de temas ou motivos. Consequentemente, não é de se estranhar, que Brittnacher, um dos seus representantes, só consiga imaginar uma solução para o problema da *literatura fantástica* pelo recurso a motivos:

A literatura estaria bem aconselhada em prescindir de derivações da teoria textual do conceito, e se contentar com um conceito do fantástico elementar, porém produtivo. Não há nem um gênero fantástico, nem estruturas fantásticas, mas tão-somente motivos fantásticos. (2000: 49)<sup>22</sup>

Todavia, esse raciocínio encontra as mesmas dificuldades já enumeradas acima para a definição *maximalista*, ou seja, a dependência de concepções de realidade extra-textuais, tanto quanto a mistura de textos fundamentalmente diferentes, e as dificuldades de delimitação que se seguem daí. Não foi sem razão, que Todorov (1970: 106f) resistiu aos catálogos de motivos em Vax e Penzoldt, ao que Wünsch adere:<sup>23</sup>

Portanto, a decisão, se um texto é fantástico ou não, não pode estar ligada somente à aparência de uma classe determinada de ‘motivos’/‘matérias’; e os catálogos de motivos, que foram coligidos, não possuem valor classificatório quando, por exemplo, uma história de fantasmas ou bruxas *antes* de um certo período, como em um texto do século 16 ou 17, não é fantástico, *depois* desse período, como em um texto acerca de 1800, porém sim. (1991: 9, grifo no original)<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> “Die Literatur ist gut beraten, auf texttheoretische Ableitungen des Begriffs zu verzichten, und sich mit einem elementaren, aber produktiven Phantastik-Begriff zu bescheiden. Es gibt weder eine phantastische Gattung, noch gibt es phantastische Strukturen, sondern lediglich phantastische Motive.”

<sup>23</sup> Cf. também A. de Toro (1998: 14): “Sicher wird man den Begriff nicht mit dem Rekurs auf thematische, sondern auf strukturelle bzw. diskursive Elemente abgrenzen können...” (“Decerto não se poderá delimitar o conceito sob recurso a elementos temáticos, mas sim de elementos estruturais, respectivamente discursivos...”)

<sup>24</sup> “Somit kann also auch die Entscheidung, ob ein Text fantastisch ist oder nicht, nicht allein vom Auftreten einer bestimmten Klasse von „Motiven“/ „Stoffen“ abhängig gemacht werden, und die Motivkataloge fantastischer Literatur, die man angelegt hat, haben keinen klassifikatorischen Wert, wenn z.B. eine Geister- oder Hexengeschichte vor einem bestimmten Zeitraum, etwa also in einem Text aus dem 16. oder 17.

O que importa nessa citação é a expressão “não somente” (“nicht allein”). Wunsch aceita, portanto, a existência de motivos, ou de matérias, que aparecem na *literatura fantástica* de forma privilegiada, mas não o seu caráter definitivo – aliás, de forma parecida a Todorov (1970) que, afinal, também elabora possíveis catálogos de temas nos *Les thèmes du je* und *Les thèmes du tu*. Isto, no entanto, acarreta para Wunsch duas conseqüências que mudam, mas também especificam a definição todoroviana: a primeira é a necessidade de uma “variável de historicidade” (“Historizitätsvariable”, 1991: 15), quer dizer que o caráter *fantástico* ou não de um certo motivo “... se baseia numa certa relação ao sistema de pensamento (supra-individual) da época...” (1991: 9).<sup>25</sup> Decerto essa posição se encontra também, embora de forma implícita, em Todorov. De maior importância é, nesse contexto, porém sua observação seguinte:

Podem existir [...] textos, nos quais aparecem esporadicamente elementos, episódios que, segundo a respectiva definição do ‘fantástico’, irrecusavelmente terão de ser classificados como ‘fantásticos’, enquanto o texto integral seja impossível de ser classificado como ‘fantástico’. (id.: 13)<sup>26</sup>

Segue, em conformidade com isto, a conseqüência que o *fantástico* não pode ser definido como gênero, e sim como estrutura:

...o ‘fantástico’ não pode ser definido de forma adequada no nível da tipologia do texto, mas tem que ser definido no nível das estruturas elementares: o ‘fantástico’ é de ser introduzido não como um *tipo textual*, mas como uma *estrutura* independente do tipo textual, que pode ser integrada como elemento em diferentes tipos textuais e médios. A classificação ‘literatura fantástica’ constitui então não um

---

Jahrhundert, nicht fantastisch ist, nach diesem Zeitraum, etwa also in einem Text um 1800, hingegen sehr wohl.”

<sup>25</sup> “...auf einer bestimmten Relation zum (überindividuellen) Denksystem der Epoche basiert...”

<sup>26</sup> “Es kann [...] Texte geben, in denen vereinzelt Elemente, etwa Episoden, auftreten, die nach der jeweiligen Definition des „Fantastischen“ unabweislich als „fantastisch“ klassifiziert werden müssen, während der Gesamttext unmöglich als „fantastisch“ klassifiziert werden kann.”

valor elementar, mas um derivado: designa textos, nos quais o fantástico é *dominante*. (ibid., grifo no original)<sup>27</sup>

Wünsch conclui disto, com referência a Lotman, que o *fantástico* tem que ser entendido necessariamente como um “evento” (“Ereignis”), como uma “travessia de limite” (“Grenzüberschreitung”) entre dois “espaços semânticos” (“semantischen Räumen”, id.: 14):

Um ‘além-’/‘sobrenatural’ deste caráter se pode manifestar em princípio somente de duas maneiras: como *acontecimento* ou como *ser* – algo acontece que, no fundo, não pode acontecer, ou alguém se torna perceptível quem, no fundo, não pode existir. Em ambos casos trata-se de um ‘evento’. [...] Pois se a manifestação de um ‘além-’/‘sobrenatural’ em todos os casos representa um ‘evento’, então o fantástico *sempre* constitui uma estrutura narrativa e não pode existir além [de uma estrutura narrativa]. (id.: 15-6, grifo no original)<sup>28</sup>

A primeira consequência desta argumentação bastante convincente é, e nisto Wünsch vai nitidamente além de Todorov, que a literatura fantástica não deve ser considerada um gênero, mas tão-somente como uma “espécie de texto” (“Textsorte”, id.: 11).<sup>29</sup> Pela sua exigência, de que o *fantástico* ocupe uma posição “dominante” no texto – mesmo que esse conceito seja difícil de manejar – dispensa

---

<sup>27</sup> “...das Fantastische kann nicht sinnvoll auf der texttypologischen Ebene, sondern es muß auf der Ebene elementarer Strukturen definiert werden: das „Fantastische“ ist nicht als Texttyp, sondern es ist als eine vom Texttyp unabhängige Struktur, die als Element in verschiedene Texttypen und Medien integriert werden kann, einzuführen. Die Klassenbildung „fantastische Literatur“ ist dann keine elementare, sondern eine abgeleitete Größe: sie bezeichnet die Texte, in denen das Fantastische *dominant* ist.”

<sup>28</sup> “Ein derartiges „Außer-“ / „Übernatürliches“ kann sich aber prinzipiell nur auf zwei Weisen manifestieren: als *Geschehen* oder als *Wesenheit* – etwas passiert, was eigentlich nicht passieren kann, oder jemand wird wahrnehmbar, den es eigentlich nicht geben kann. In beiden Fällen handelt es sich um ein „Ereignis“. [...] Wenn aber in jedem Falle die Manifestation eines „Außer-“ / „Übernatürlichen“ ein „Ereignis“ darstellt, dann konstituiert das Fantastische *immer* eine narrative Struktur und kann außerhalb einer solchen nicht existieren.”

<sup>29</sup> Bessière também nega o status de gênero à literatura fantástica, quando diz que o termo não significa “une qualité actuelle d’objets ou d’êtres existants, pas plus qu’il ne constitue une catégorie ou un genre littéraire, mais il suppose une logique narrative à la fois formelle et thématique qui, surprenante ou arbitraire pour le lecteur, reflète, sous l’apparent jeu de l’invention pure, les métamorphoses culturelles de la raison et de l’imaginaire communautaire». (1974 : 10)

uma discussão da teoria dos gêneros e dirige o olhar àquilo que é o cerne do *fantástico*, a saber, o evento. Por essa concepção do *fantástico* como estrutura, como um acontecimento no nível da *histoire*, e da sua avaliação à base de um “conceito de realidade” (“Realitätsbegriff”), torna-se possível diferenciar tanto diacronicamente – por exemplo, o acontecimento *bruxa* em um texto do século 16 ou um do século 19 – e sincronicamente – por exemplo, em culturas diferentes.

Todavia, a definição de Wünsch – e para mostrar isso só necessita se referir ao exemplo anterior de *The Turn of the Screw* e “The Canterbury Ghost” – não parece isenta de lacunas. Pois em ambos os textos se dá o mesmo evento – o fantasma – e obviamente não é possível falar aqui de um *saber cultural* diferente nem, portanto, de diferentes *conceitos de realidade*. Existe, portanto, aqui um caso, no qual o mesmo evento sob circunstâncias (quase) iguais se caracteriza ora *fantástico* (James), ora *não fantástico* (Wilde). A grande diferença entre os dois textos se encontra, porém, naquilo em como o acontecimento é representado dentro do texto e, portanto, em relação ao *sistema de realidade*: o narrador heterodiegético, em “The Canterbury Ghost”, apresenta o fantasma como fato, pois não questiona nem sua existência, nem a possibilidade da sua existência. Em contrapartida, no conto de James, tanto o narrador homodiegético da narrativa de moldura quanto a governanta que é, ao mesmo tempo, protagonista e narradora da narrativa interna, estão por um lado incertos sobre a existência de fantasmas e pelo outro lado certos, de que estes não têm (nessa realidade) o direito de existir.

Fica evidente, portanto, que a definição de Wünsch é estreita demais: não é possível definir o *fantástico* como acontecimento somente no nível da ação. Há de ter algo a mais, e isto se encontra na mediação narrativa, no *discurso fantástico*. É conseqüente, então, quando A. de Toro censura a divisão entre “conteúdo” e “forma” (“Inhalt” e “Form”) em Wünsch como incompreensível, “...porque ambos os níveis se exigem reciprocamente, de maneira que um tema permite interpretações diferentes e também divergentes, quando apresentado de forma diferente.” (1998: 27).<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> “weil sich beide Ebenen gegenseitig bedingen, so daß ein Thema unterschiedliche, auch abweichende Interpretationen zulässt, wenn es auf unterschiedliche Weise vermittelt wird.”

Provisoriamente, pode constatar-se então, que o *fantástico* de fato tem de ser encarado como um evento e, portanto, como uma estrutura. Disto resulta, seguindo Wünsch, que o *fantástico* não representa um gênero. Embora que o evento seja necessário, não é, em si, suficiente. Antes, tem que ser apresentado no nível da mediação narrativa como *fantástico*. Até que poderia se formular aqui a hipótese de que nenhum acontecimento é, em si, *fantástico*, mas somente torna-se aquilo pela mediação narrativa. Porém, para demonstrar isto é antes necessário elucidar a relação entre a realidade I e a realidade II, pois

Se literatura fantástica se baseia em estruturas narrativas, nas quais se trata de ultrapassar ou ferir um limite topográfico ou normativo (Lotman: 1973), então estas estruturas são feitas a partir de uma determinada visão de mundo, variável no sentido histórico-cultural, e portanto de natureza mimética. Aquilo que constitui a norma, o limite, ou ferimento [destes] é, todavia, diferente de cultura em cultura, de época em época. (A. de Toro, 1998: 15)<sup>31</sup>

Em outras palavras, primeiro é necessário verificar, como uma realidade I se torna uma realidade II, para poder discutir, a partir daí, como a representação de uma realidade II possa se tornar *fantástica*.

## II.2. Realidades I e Realidades II

### II.2.1 Mundo Real e Mimese

Na prática, os problemas da investigação do *fantástico* são, todavia, de uma profundidade muito maior do que somente a questão pela natureza do *fantástico*. Broß (1996: 37) observa com justeza uma tendência da crítica de passar por cima de questões fundamentais:

...onde [...] o interesse dos autores, muitas vezes, se concentrava de forma unilateral no conflito, e as duas esferas, a irreal-maravilhosa e

---

<sup>31</sup>“Wenn fantastische Literatur auf narrativen Strukturen fußt, in denen es darum geht, eine topographische oder normative Grenze zu überschreiten bzw. zu verletzen (Lotman: 1973), so sind diese Strukturen nach einem bestimmten historisch-kulturell variablen Weltbild geschaffen, und damit mimetischer Natur. Was als Norm oder als Grenze bzw. als Verletzung angesehen wird, ist freilich von Kultur zu Kultur, von Epoche zu Epoche verschieden.”

particularmente a real-cotidiana, não pareciam valer a pena de uma observação aguda por serem [vistas como] definitivamente bastante consolidadas: o mundo ‘próprio’, real foi, como bastante conhecido, muitas vezes, pressuposto de forma acrítica às análises..<sup>32</sup>

Pois de qual outra forma deveria entender-se a exigência de Todorov que o leitor deveria “...considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes...” (1970: 37)? Somente da maneira que o texto tem de representar a realidade extra-literária do leitor. Com isto, porém, Todorov se entrega de novo à dependência do leitor empírico, sem sequer falar da questão se é possível ou não representar uma realidade I de forma objetiva. Observa, pois Durst, de forma oportuna, embora irônica:

Uma superstição secreta perpassa a história da teoria do fantástico, segundo a qual está permitida a um certo tipo de literatura (a saber, à não-fantástica, ou não-maravilhosa), representar uma realidade objetiva por métodos objetivos de uma maneira perfeita.<sup>33</sup>

As tentativas de solucionar este problema resultam, por causa das abordagens teóricas e epistemológicas diferentes, também em propostas de solução bastante distintas. Broß evita o problema, que ele mesmo localizou, de uma maneira tão elegante como engenhosa; segundo ele, textos *fantásticos* recorrem

... a um comportamento ou predisposição característico a uma situação (de recepção) pós-moderna: é essa a inclinação cada vez mais nítida do homem/leitor pós-moderno, de ser capaz de admitir, respectivamente de *agüentar* opiniões e concepções antagônicas sem a necessidade de

---

<sup>32</sup> “...wobei [...] sich das Interesse der Autoren häufig einseitig auf den Konflikt konzentrierte und die beiden Sphären, die irreal-wunderbare, insbesondere aber die real-alltägliche, als definitorisch genügend abgesicherte der genauen Betrachtung nicht mehr wert zu sein schienen: Die „eigene“, die reale Welt wurde als hinreichend bekannte den Analysen oft unkritisch vorausgesetzt.”

<sup>33</sup> “Ein geheimer Aberglaube zieht sich durch die Theoriegeschichte des Phantastischen, wonach es einer bestimmten Art von Literatur (nämlich der nicht-phantastischen bzw. nicht-wunderbaren) vergönnt sei, eine objektive Wirklichkeit durch objektive Verfahren in vollkommener Weise abzubilden.”



resolver esta situação equívoca a favor de uma posição hegemonal de uma destas opiniões. (1996: 143, grifo no original).<sup>34</sup>

Quer isto dizer que ao texto *fantástico* está inscrito uma determinada postura de recepção, que o leitor empírico repete:

O texto fantástico ‘joga’ com a *necessidade de esclarecimento* do homem moderno. ‘Sabe’ do desejo deste de *superação* de uma situação confusa, equívoca, do *estado de suspensão* de geralmente dois variantes de solução que estão em estado de concorrência. [...] Esse desejo não é satisfeito. [...] Desta maneira (o leitor) chega a conhecer o axioma da pós-modernidade, do [...] reconhecimento e da promoção dos jogos heterogêneos da linguagem na sua autonomia e irredutibilidade. (1996: 121, grifo no original)<sup>35</sup>

Resulta disto, no leitor empírico, a

passagem para uma postura básica, que se despediu das ‘... aspirações totalitárias do conhecimento...’ (Welsch). A literatura fantástica e, respectivamente, sua leitura pode assim ser definida como uma forma de crítica pós-moderna – que se tornou prática – do estilo de superação que caracteriza a modernidade. (ibidem)<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> “...auf eine die postmoderne (Rezeptions-)Situation kennzeichnende Verhaltenseinstellung oder Prädisposition: Es ist dies die zunehmend an Kontur gewinnende Neigung des postmodernen Menschen / Lesers, widerstreitende Ansichten und Auffassungen gelten zu lassen bzw. *aushalten* zu können, ohne diesen uneindeutigen Zustand zugunsten der Hegemonialstellung einer dieser Ansichten auflösen zu müssen.”

<sup>35</sup> “Der phantastische Text ‚spielt‘ mit dem *Klärungsbedürfnis* des modernen Menschen. Er ‚weiß‘ um dessen Wunsch nach *Überwindung* eines unklaren, uneindeutigen Zustands, des *Schwebezustands* meist zweier miteinander konkurrierender Auflösungsvarianten. [...] Diesem Wunsch wird nicht entsprochen. [...] (Der Leser) macht auf diese Weise Bekanntschaft mit dem Axiom der Postmoderne, der [...] Anerkennung und Beförderung der heterogenen Sprachspiele in ihrer Autonomie und Irreduzibilität. ”

<sup>36</sup> “Übergang zu einer Grundeinstellung, die sich von den, ... neuzeitlichen Totalitätsaspirationen des Wissens...’ (Welsch) verabschiedet hat. Phantastische Literatur bzw. deren Lektüre läßt sich demnach als eine Form praktisch gewordener postmoderner Kritik an dem die Moderne kennzeichnenden Stil der Überholung definieren..”

Implicitamente, Broß postula que o problema da representação da realidade, ou da “esfera real-cotidiana” (“real-alltäglichen Sphäre”, id.: 37) se desvanece no momento que o leitor assume uma postura de recepção pós-moderna adequada ao texto *fantástico*. Embora isso não seja o momento adequado de aprofundar, pormenorizadamente, o valor dos argumentos broßianos acerca da relação entre o *fantástico* e a pós-modernidade,<sup>37</sup> constata-se a aparente insinuação daquela condição, temida e categoricamente excluída por Todorov: a saber, o recurso ao leitor empírico, quer dizer a uma instância extra-textual, para a definição da *literatura fantástica*. Pois mesmo se a hesitação, como característica constitutiva, estiver inscrita ao texto, é também ao mesmo tempo “...uma postura de recepção, na qual a idéia de pluralidade – definidora para o pós-modernismo – encontra sua realização prática...” (idem: 135).<sup>38</sup> E, com isto, uma “postura” (“Haltung”), que de forma alguma pode ser posta como obrigatória: “Quem vai decidir como o leitor tem que entender, e quem deve vigiar seu ato de leitura? Um questionamento deste tipo foge de qualquer observabilidade científica...” (A. de Toro, 2000: 16).<sup>39</sup>

Decerto não se pode acusar Wunsch de “...inserção insuficiente [...] no contexto histórico...” (1996: 5),<sup>40</sup> que, segundo Broß, “trabalhos anteriores” (“frühere Arbeiten”) demonstrem. Ela desenvolve um complexo conjunto de terminologia estruturalista para descrever os conceitos extra-literários de realidade, o qual então lhe permitiria a distinção intra-textual entre *fantástico* e *não-fantástico*. No cerne dessa terminologia se encontra o *conceito de realidade* (“Realitätsbegriff”):

*Conceito de realidade* de uma (grupo na) época/cultura deve ser chamado um conjunto parcial do conhecimento cultural, que inclui a totalidade de todas as suposições de leis acerca da ‘realidade’ feitas consciente ou inconscientemente, de forma explícita ou implícita, fundamentadas de maneira intuitiva ou teórica, em forma científica ou não-científica – sejam

---

<sup>37</sup> Não obstante as lacunas definitórias não deve se negar, que Broß faz muitas observações valiosas acerca da relação entre o *fantástico* e a pós-modernidade. Estas serão discutidas num capítulo posterior.

<sup>38</sup> “...eine Rezeptionshaltung, in welcher der die Postmoderne bestimmende Pluralitätsgedanke seine praktische Umsetzung findet ...”

<sup>39</sup> “Wer will darüber befinden, wie der Leser zu verstehen hat und wer soll seinen Lektüreakt bewachen? Eine solche Fragestellung entzieht sich jeglicher wissenschaftlicher Überprüfbarkeit...”

<sup>40</sup> “...unzureichender Einbindung [...] in den historischen Kontext ...”

essas leis somente ‘suposições de regularidades’ estatísticas ou suposições do tipo ‘leis’ nomológicas, independentemente se elas dizem respeito a experiências cotidianas ou fenômenos ontológico-fundamentais ou teológicos, independentemente se se trata de áreas de matérias físicas ou biológicas ou sociológicas ou psicológicas etc. (1991: 19, grifo no original)<sup>41</sup>

Esse conceito está submetido, segundo ela, a mudanças tanto sincrônicas como diacrônicas, e constitui, portanto, uma “variável de historicidade” (“Historizitätsvariable”; id.: 18). O conceito depende, como mostra a citação acima, do término de um “saber cultural” (“kulturellen Wissens”), que se define da seguinte maneira:

O ‘saber cultural’ seja portanto o conjunto integral de todas as afirmações tidas como verdadeiras por uma época; cada uma destas afirmações representa um ‘elemento do saber’, independentemente de se a época (respectivamente nós) agrega essa afirmação ao ‘saber’ ou à ‘fé’; independentemente dela ser realmente verdadeira ou não. [...] importante no meu contexto é que a esse saber também pertence o saber (verídico ou falso) acerca do saber (tido como verídico ou falso) de outros grupos, épocas e culturas.. (ibid., grifo no original)<sup>42</sup>

Com base nesse conceito de realidade, o qual por sua vez se subdivide em “postulados básicos” (“Basispostulate”; id.: 19 e sgs.) inseridos numa estrutura hierárquica sobre a realidade I, os textos literários podem ser divididos em duas categorias:

---

<sup>41</sup> “„Realitätsbegriff“ einer (Gruppe in der) Epoche/Kultur soll nun eine Teilmenge des kulturellen Wissens heißen, die die Gesamtheit aller Gesetzmäßigkeitsannahmen über die „Realität“ umfaßt, die bewußt oder nicht bewußt, explizit oder implizit, intuitiv oder theoretisch begründet, in wissenschaftlicher oder nicht-wissenschaftlicher Form gemacht werden, seien diese Gesetzmäßigkeiten bloß statistische „Regulartitätsannahmen“ oder Annahmen vom Typ nomologischer „Gesetze“, gleichgültig, ob sie Alltagserfahrungen oder fundamentale ontologische oder theologische Phänomene betreffen, gleichgültig, ob es sich um physikalische oder biologische oder soziologische oder psychologische usw. Gegenstandsbereiche handelt.”

<sup>42</sup> “Das „kulturelle Wissen“ sei demnach die Gesamtmenge aller von einer Epoche für wahr gehaltenen Aussagen; jede solche Aussage ist ein „Wissenselement“, gleichgültig, ob die Epoche (bzw. wir) diese Aussage dem „Wissen“ oder dem „Glauben“ zuordnen; gleichgültig, ob sie tatsächlich wahr ist oder nicht. [...] wichtig in meinem Zusammenhang ist, daß zu diesem Wissen auch das (wahre oder falsche) Wissen über das (für wahr oder falsch gehaltene) Wissen anderer Gruppen, Epochen, Kulturen gehört”

... uma literatura que não infringe o conceito de realidade de sua época, uma [literatura] ‘compatível com a realidade’, e uma outra, que infringe o conceito no momento válido, uma ‘não-compatível com a realidade’... (id.: 23 e sg.)<sup>43</sup>

É aqui, porém, que a teoria de Wünsch demonstra a primeira dificuldade, já que ela não discute, de qual maneira esse conceito de realidade extra-textual se transforma numa realidade fictícia. A razão por isso se encontra na circunstância já mencionada de definir o *fantástico* como “evento” (“Ereignis”; id.: 15), que conseqüentemente só deverá ser procurado no “nível dos acontecimentos” (“Ereignisebene”):

O fantástico (e porventura seus parentes) deveria, se possível, já que é um fenômeno do nível dos acontecimentos, somente ser definido neste mesmo nível, sem carregá-lo com complicações adicionais por outros níveis textuais, como por exemplo problemas de representação da língua (id.: 23)<sup>44</sup>

Wünsch exclui, portanto, o nível da descrição da sua investigação, abrindo desta forma espaço, no entanto, para a impressão que ela não vê “...nenhuma necessidade de diferenciar entre realidade extra-ficcional e realidade intra-ficcional...”<sup>45</sup> (Durst, 2001: 60). De forma análoga A. de Toro critica “...a divisão hermenêutica entre ‘conteúdo’ e ‘forma’...” como “...absurdo...” (“...die hermeneutische Trennung zwischen ‚Inhalt‘ und ‚Form‘...”; “...unsinnig...”),

---

<sup>43</sup> “...eine Literatur, die gegen den Realitätsbegriff ihrer Epoche nicht verstößt, eine „realitätskompatible“, und eine solche, die gegen den je geltenden Realitätsbegriff verstößt, eine „nicht-realitätskompatible“...”

<sup>44</sup> “Das Fantastische (und eventuell seine Verwandten) sollte aber nach Möglichkeit, da es nun schon ein Phänomen der Ereignisebene ist, allein auf dieser Ebene definiert werden, ohne es mit zusätzlichen Komplikationen durch andere Textebenen, z.B. sprachliche Darstellungsprobleme, zu belasten..”

<sup>45</sup> “...überhaupt keine Notwendigkeit, zwischen fiktionsexterner *Wirklichkeit* und fiktionsterner *Realität* zu differenzieren...”

porque ambos os níveis se exigem reciprocamente, de maneira que um tema permite interpretações diferentes e também divergentes, quando apresentado de forma diferente.... (ibid.)<sup>46</sup>

Que Wunsch no fundo está consciente dessa dificuldade se mostra na seguinte citação, que, porventura, pode ser entendida como uma tentativa de atenuá-la:

O fantástico é, portanto, sempre um fenômeno no nível da ‘histoire’, e nem sequer a fala dos personagens no texto, mas tão-somente um evento pode tornar o texto fantástico. Onde os acontecimentos em si não tem nada de fantástico e um fantástico somente se encontra na fala dos personagens, o texto tem que ser conseqüentemente chamado não-fantástico, *a não ser* que essa fala dos personagens em si constitua o texto (ou sua maior parte), como por exemplo, na situação narrativa da primeira pessoa ou na criação de uma moldura não-narrativa, que constrói a situação narrativa para a ‘história propriamente dita’. (1991: 16, grifo nosso)<sup>47</sup>

Com isto, porém, Wunsch se complica, desde que, segundo Todorov (1970: 87), é justamente a situação narrativa homodiegética a postura narrativa mais adequada à *literatura fantástica*. Segue-se que, segundo Wunsch, a regra teria que ser a exceção. Mas não só isto: Wunsch contradiz aqui a sua própria teoria, já que ela define afinal mais tarde uma instância intra-textual, o “classificador da incompatibilidade com a realidade” (“Klassifikator der Realitätsinkompatibilität”), no qual

... estão representados os elementos de saber do conceito da realidade, cujo ferimento o texto representa. Essa instância reage

---

<sup>46</sup> “weil sich beide Ebenen gegenseitig bedingen, so daß ein Thema unterschiedliche, auch abweichende Interpretationen zuläßt, wenn es auf unterschiedliche Weise vermittelt wird.”

<sup>47</sup> “Das Fantastische ist somit immer ein Phänomen auf der Ebene der „histoire“, und nicht einmal die Figurenrede im Text, sondern nur ein Ereignis kann den Text zu einem fantastischen machen. Wo die Ereignisse selbst nichts Fantastisches haben und Fantastisches nur in der Rede von Figuren vorkommt, muß der Text also konsequenterweise als nicht-fantastisch bezeichnet werden, *es sei denn*, daß diese Figurenrede selbst den (Hauptteil vom) Text ausmacht, wie etwa bei der Ich-Erzählsituation oder bei der Schaffung eines selbst nicht-narrativen Rahmens, der die Erzählsituation für die „eigentliche Geschichte“ abgibt.”

consequentemente com descrença, admiração etc. ao evento fantástico. (1991: 36)<sup>48</sup>

Essa instância, definida como um ou alguns personagens – mesmo que não sejam necessariamente individuais –, constitui neste caso necessariamente a instância mediadora do *fantástico* – pois é justamente ela que constata a “incompatibilidade com a realidade” – e com isso um “critério diferenciador de gêneros” (“gattungsdifferenzierendes Kriterium”; A. de Toro 2000: 27). A necessidade de ter em mente sempre a questão da postura narrativa e da perspectiva na definição do *fantástico*, que segue dessa discussão, deve ser somente mencionada aqui, já que essa questão – por causa da sua complexidade – só se discutirá num capítulo posterior.

Mesmo assim, o conceito de realidade de Wünsch representa, não obstante numerosas críticas (Brittnacher 2000; Durst 2001), um passo importante para a diferenciação das realidades extra-literárias que prefiguram o sistema de realidade (II) do texto *fantástico*.<sup>49</sup> A crítica de Brittnacher (2000: 44), “...sobre a pertença de uma obra à literatura fantástica não decidem, por consequência, aspectos internos à literatura, mas as proporções de maioria na resposta à questão direta de gosto pessoal...”<sup>50</sup> não é somente pouco construtivo, mas também nem acerta no problema. Pois justamente não é a realidade (I) que determina se o texto pertence ao tipo de texto o *fantástico*, mas sim uma poética, que transforma – “fundando sentido” (“sinnstiftend”, Penning 1980: 37) de uma forma determinada – uma determinada versão de realidade. Porém, é exatamente o fato, de que Brittnacher pode desentender Wünsch dessa forma, que aponta para a falta da discussão de uma questão importante em Wünsch: a saber, aquela que descreve como os conceitos de realidade que prefiguram o respectivo texto *fantástico* se transformam em sistemas de realidade (II).

---

<sup>48</sup> “die Wissenselemente des Realitätsbegriffs repräsentiert werden, deren Verletzung im Text dargestellt wird. Diese Instanz reagiert dementsprechend mit Unglauben, Verwunderung usw. auf das fantastische Ereignis”

<sup>49</sup> Cf. também A. de Toro (1998: 61, nota 23).

<sup>50</sup> “... über die Zugehörigkeit eines Werkes zur phantastischen Literatur entscheiden folglich keine innerliterarischen Aspekte, sondern die Mehrheitsverhältnisse bei der Beantwortung der Gretchenfrage...”

Uma crítica mais pormenorizada do conceito de realidade wünschiana se encontra em Durst (2001). Observa este que em Wünsch “... somente o saber cultural – e com isso o conceito de realidade – dos grupos ora culturalmente dominantes.”<sup>51</sup> tenha relevância, e continua: “Estes grupos são para Wünsch, como se torna nítido em muitos trechos, os ‘cultos’.” (id.: 67).<sup>52</sup> Em seguida, recorre a resultados de inquéritos que comprovam a difusão de conceitos de realidade divergentes – quer dizer “superstição” (“Aberglaube”) – também no grupo dos “cultos” (“Gebildeten”). Com isso, pois, assim o veredicto de Durst, é “Também a idéia de um consenso intersubjetivo [...] obviamente ilusório.” (id.: 68).<sup>53</sup>

No fundo, Durst afirma, portanto, que é quase impossível reconstruir para qualquer texto literário aquele conceito de realidade que o prefigura e que, mesmo a tentativa, exige um esforço de pesquisa demasiado:

Conseqüente seriam por isto estudos extensos nas ciências naturais, até talvez experimentos, e isto para qualquer texto, cuja base nas ciências naturais nos pareça suspeito. (id.: 78)<sup>54</sup>

Embora essa observação seja fundamentalmente correta, Durst aqui passa por cima de alguns aspectos. Pois afinal não é o caso, como se esse *conceito de realidade* devia ou até podia ser tomado como absoluto. Encontrará seus limites por necessidade, principalmente em complexas sociedades modernas, nas quais *conceitos de realidade* (às vezes muito) diferentes estão em concorrência e se misturam. O máximo que pode ser censurado em Wünsch, então, é que ela ponha seu *conceito de realidade* absoluto demais, mas não o fato de ela projetá-lo. Naturalmente, terá que ser pensado, neste contexto, sempre, que esse *conceito de realidade* só pode representar uma aproximação à prefiguração conceitual de realidade, e que ele,

---

<sup>51</sup> “... nur das kulturelle Wissen und damit der Wirklichkeitsbegriff der jeweils kulturell vorherrschenden Gruppe(n).”

<sup>52</sup> “Diese Gruppen sind für Wünsch, wie an vielen Stellen deutlich wird, die ‚Gebildeten’.”

<sup>53</sup> “Auch die Vorstellung eines intersubjektiven Konsens [...] offensichtlich illusorisch.”

<sup>54</sup> “Konsequent wären deshalb umfangreiche naturwissenschaftliche Studien, womöglich sogar Experimente, und zwar zu jedem Text, dessen naturwissenschaftliche Grundlage uns verdächtig erscheint.”

portanto, só pode ser aplicado sob reserva. No caso de considerar essa aproximação cientificamente inadequada, no entanto, só parece restar a desistência de encaixar o texto no contexto extra-textual.

Pois esse é exatamente o caminho que Durst segue. Na sua abordagem estruturalista, que se apóia nos formalistas russos, ele define a literatura como “sistema de leis próprios” (“eigengesetzliches System”, id.: 79), e se sente assim em condições de reduzir sua investigação completamente à realidade intra-textual e ignorar simplesmente sua referencialidade à uma realidade (I). Isto acarreta, naturalmente, a vantagem, de sua teoria alcançar uma clareza e consequência interna, que dificilmente se encontra entre os outros teóricos do *fantástico*. Mas para alcançar isto, é forçado de entrar numa postura argumentativa de certo modo torta:

A realidade extra-ficcional é desqualificada como valor literário. Não contando com o fato, de que a idéia de uma realidade absoluta hoje em dia não é mais defensível, deve-se encarar com muitas dúvidas a capacidade muitas vezes alegada da literatura de representação autêntica da realidade, pois a impressão de realidade do texto realista se explica tão-somente como o resultado de um procedimento artístico, o qual está ainda submetido à pressão evolucionária. (id.: 69)<sup>55</sup>

Estes argumentos são questionáveis porque – embora sejam, no todo, certos – questionam o que desta forma nem está em discussão. O que Durst deveria ter discutido aqui era justamente aquilo, que ele menciona mais de passagem na última frase, a saber: a questão de como podem concepções de realidade se transformar, sob a influência de convenções literárias, em realidades (II). Essa estrutura de argumentação se torna ainda mais nítida na citação seguinte:

Uma literatura da realidade, como ainda constitui um pressuposto teórico no modelo de Todorov, é impensável, pois por causa de sua dependência de procedimentos [literários], o mundo narrado *nunca* é ‘a nossa’ e nunca está mais perto da realidade como ele está também num

---

<sup>55</sup> “Die fiktionsexterne Wirklichkeit ist als literarische Größe disqualifiziert. Davon abgesehen, daß die Vorstellung einer absoluten Wirklichkeit heutzutage nicht mehr haltbar ist, muß der oft behaupteten Fähigkeit der Literatur zu authentischer Wirklichkeitsdarstellung mit erheblichen Zweifeln begegnet werden, denn der Wirklichkeitseindruck des realistischen Textes erklärt sich lediglich als Ergebnis eines künstlerischen Verfahrens, das zudem einem evolutionärem Druck unterliegt.”



conto de fadas. Consequentemente, não pode ser atribuído a *Madame Bovary* um valor de realidade mais alto do que a um conto de fadas dos irmãos Grimm. (id.: 75, grifo no original)<sup>56</sup>

Não há, obviamente, o que opor a essa crítica de Todorov. Só que não é bem assim, como se essa posição, seja qual tenha sido a sua origem, ainda tenha atualmente defensores sérios. A problemática dessa argumentação aparece, no entanto, nos termos “mais perto da realidade” (“näher an der Wirklichkeit”) e “valor de realidade” (“Wirklichkeitswert”). Pois o que é um “valor de realidade”? Textos literários, afinal, não são “reais”. Mas eles têm algo a ver com a realidade: é, pois, com certeza difícil de negar, que um leitor francês do século 19 se teria sentido lembrado da *sua* realidade (I) quando lia *Madame Bovary*, o que no caso dos contos de fadas dos Grimm dificilmente teria acontecido. Da mesma forma, é inegável que um leitor qualquer da primeira obra ia associar, de alguma maneira, esta com a *sua*, construída *França do século 19* – o conto de fadas porém não. Aí também não resolve referir-se, de passagem, à relação texto / realidade (I):

Não se pretende afirmar com estas indicações que o mundo extraliterário não tenha correlações com a literatura. Uma noção como esta seria indefensável, sobretudo que a literatura está ligada à esfera extraliterária já por causa do material lingüístico. Isto, no entanto, não suprime a particularidade do sistema, e a obra artística se prova não a reprodução da realidade, mas sua destruição. (id.: 86)<sup>57</sup>

Antes, parece mais acertado referir-se aqui ao *círculo da mimese* de Ricoeur (apud Erll 2004: 122). Segundo este existe entre a realidade I e o

---

<sup>56</sup> “Eine Literatur der Wirklichkeit, wie sie in Todorovs Modell noch eine theoretische Voraussetzung bildet, ist undenkbar, denn aufgrund ihrer Verfahrensbedingtheit ist die erzählte Welt *niemals* ‚die unsere‘ und niemals näher an der Wirklichkeit als sie es auch in einem Märchen ist. Konsequenterweise kann *Madame Bovary* kein höherer Wirklichkeitswert zugewiesen werden als einem Grimmschen Märchen.”

<sup>57</sup> “Mit diesen Hinweisen soll nicht behauptet werden, daß die außerliterarische Welt nicht mit der Literatur korreliere. Eine solche Vorstellung wäre unhaltbar, zumal die Literatur schon aufgrund des sprachlichen Materials mit dem fiktionsexternen Bereich verknüpft ist. Dies hebt aber die Eigenartigkeit des Systems nicht auf, und das Kunstwerk erweist sich nicht als Abbildung der Wirklichkeit, sondern ihre Vernichtung.”

texto uma rede de relações complexa e recíproca, que consiste em o texto ser prefigurado pelo texto cultural total.<sup>58</sup> Os discursos que constituem o texto cultural total são, no entanto, expressão dos modelos momentâneos de realidade. Nisso Ricoeur propõe um conceito de mimese em três graus: o conceito da *mimese I* – também a *préfiguration* – descreve o „...saber pré-narrativo, que pessoas têm da ordem simbólica do mundo...“<sup>59</sup> (Neumann, 2003: 68). Não se trata aqui, portanto, da realidade como tal, mas justamente de um modelo de realidade individual e coletivamente pré-inscrito, o qual é, evidentemente, variável no sentido sincrônico e diacrônico. Essa prefiguração demonstra, pois, como homens e comunidades semantizam e se apropriam do mundo ao seu redor, e constitui conseqüentemente uma expressão das noções, das convicções e das interpretações da realidade que encontram sua manifestação no texto cultural. Essa prefiguração não é opcional, portanto, como diz A. de Toro:

...até mundos estranhos e seres estranhos são – como, por exemplo, na *ficção científica* – concebidos segundo a nossa visão do mundo. Com isto eu quero dizer, que esses seres e coisas não podem ser imaginadas sem que sejam reduzíveis ao existente, respectivamente ao imaginável. Por isto, os eventos da literatura fantástica irrompem no nosso ‘mundo cotidiano’ – indiferentemente da maneira o quanto estejam diferentes do quadro do nosso mundo familiar. Só podem ser definidos no contexto, como ‘sobrenatural’ num mundo natural. (1998: 26),<sup>60</sup>

e continua elaborando em respeito ao “o cerne do fantástico” (“Kern der Fantastik”):

---

<sup>58</sup> Portanto uma posição semelhante àquela de Schröder que, segundo Durst (2001: 62) ancora “...a compreensão da realidade no discurso cultural geral, que determina os limites do ‘possível’...” (“...das Wirklichkeitsverständnis im allgemeinen kulturellen Diskurs, der die Grenzen des ‘Möglichen’ bestimme...”).

<sup>59</sup> “...prä-narrative Wissen, das Personen von der symbolischen Ordnung der Welt haben...”

<sup>60</sup> “.....auch fremde Welten und fremde Wesen – in der *Science Fiction* etwa – sind nach unserem Weltbild konzipiert. Damit meine ich, daß diese Wesen und Gegenstände nicht erdacht werden können, ohne daß sie auf das Existierende bzw. auf das Vorstellbare zurückführbar wären. Daher brechen die Ereignisse der fantastischen Literatur, gleichgültig auf welche Weise sie aus dem Rahmen unserer vertrauten Welt fallen mögen, in unsere „Alltagswelt“ ein. Sie lassen sich nur im Kontext als ‚übernatürlich‘ in einer natürlichen Welt definieren.”

Nós estamos nos deparando com um paradoxo, contanto que elementos de ação fantásticos estão sendo postos defronte de uma representação da realidade ilusionística, respectivamente mimética, contradizendo a lógica da probabilidade ancorada no sistema cultural. O tipo textual ‘literatura fantástica’ é, pois, mimético sim, mas não se trata de uma mimese completa, desde que o mundo cotidiano com a sua estrutura de normas é posta em questão. (ibid.)<sup>61</sup>

O que importa no momento nessa posição de Toro são os conceitos do *imaginável* e da *mimese*.<sup>62</sup> Porém aqui é mister diferenciar com exatidão: embora o texto literário seja prefigurado pelo contexto cultural geral, e portanto só seja capaz de representar aquilo que é imaginável dentro desse, ainda não constitui, por causa disso, uma imitação da realidade, e de modo algum sua cópia. Mas é exatamente isto a que Durst se nega. Com isto, de Toro já chegou, pois ao segundo grau do esquema ricoeuriano, a saber, a *configuration (mimese II)*. Os atos “transposição poética” (“poetischer Transposition”, Ricoeur apud Neumann 2003: 68), dos quais nasce o texto literário como tal, transpõem e sintetizam elementos da prefiguração pelo emprego de procedimentos literários de seleção e combinação, e constituem assim o “reino do como se” (“Reich des als ob”, ibid.). Com isto, a *mimese II* serve de medianeira entre a prefiguração contextual e a recepção, chamada *mimese III (refiguration)* por Ricoeur:

A configuração textual desempenha portanto uma função medianeira, que põe em relação o saber pré-narrativo, que pessoas têm da ordem

---

<sup>61</sup> “Wir haben es mit einer Paradoxie zu tun, insofern fantastische Handlungselemente einer illusionistischen, respektive mimetischen Wirklichkeitsdarstellung gegenübergestellt werden, die der im Kultursystem verankerten Wahrscheinlichkeitslogik widerspricht. Die Textsorte ‚fantastische Literatur‘ ist daher sehr wohl mimetisch, aber es handelt sich um eine nicht vollständige Mimesis, da die Alltagswelt mit ihrem Normengefüge in Frage gestellt wird.”

<sup>62</sup> Se deve acrescentar aqui, porém, que a crítica de Toro (1998: 25), que Wünsch considere a literatura fantástica como “não-mimético” (“nicht-mimetisch”, 1991: 17) em princípio, não diz tudo. Pois Wünsch somente rejeita o conceito *mimético*, desde que este é, na sua opinião, *historicamente variável* e portanto inadequado para a representação de realidade na *literatura fantástica*, e introduz para substituí-lo o par de conceitos *compatível com a realidade/incompatível com a realidade*. Isto significa que Wünsch também não nega a dependência do *sistema de realidade* da *literatura fantástica* de um conceito de realidade (I).

simbólica do mundo (mimese I) com as atribuições de sentido realizados dentro do processo de recepção (mimese III). (Neumann, 2003: 68)<sup>63</sup>

O esquema ricoeuriano acarreta, entretanto, algumas conseqüências aparentemente paradoxais: um texto literário pode, por exemplo, vir a ser sua própria prefiguração, já que entra pela refiguração no texto cultural geral e, conseqüentemente, também influencia qualquer nova recepção, de forma consciente ou não. Demonstra-se isto de forma nítida no exemplo *Madame Bovary*, citado acima; a noção que hoje se tem da França do século 19 é, pelo menos por uma certa parte – além de textos históricos e pragmáticos – definida pela leitura de textos literários, além de tudo canônicos, o que *Madame Bovary* afinal é. Com isto, no entanto, a recepção desse texto confirmará noções e memórias, que afinal foram produzidos (também) por ele mesmo. Somente este aspecto já demonstra, pois, que o texto literário em primeiro lugar cria seu próprio mundo:

A configuração literária [...] não é uma representação mimética de realidade extra-textual mas, inteiramente ao contrário, uma maneira produtiva, e isso quer dizer poética [...] de criação de mundo. (id.: 69, grifo no original)<sup>64</sup>

Decerto isto poderia ser entendido como se realidade(s) e o texto literário (e sua realidade II) não tivessem nada a ver um com o outro, um equívoco ao qual Durst está obviamente sujeito. Mas o texto nem é possível sem modelos de realidade I, pois são somente estes que constituem a base da *mimese I*, a sua prefiguração. É bom lembrarmos, neste contexto, da posição de Toro (1998: 26), que afinal só o imaginável pode ser representável. O problema aqui parece ser de uma outra ordem, a saber, que o texto literário pretende ser capaz de representar uma realidade I, quer dizer que ele tenta vender ao leitor sua prefiguração – a *mimese I* – como realidade I. Oculta, entretanto, que sua configuração já

---

<sup>63</sup> “Die textuelle Konfiguration erfüllt demnach eine vermittelnde Funktion, die das prä-narrative Wissen, das Personen von der symbolischen Ordnung der Welt haben (Mimesis I), zu den im Rahmen des Rezeptionsprozesses vorgenommenen Bedeutungszuschreibungen in Beziehung setzt (Mimesis III).”

<sup>64</sup> “Die literarische Konfiguration ist [...] nicht mimetisches Abbild extra-textueller Realität, sondern ganz im Gegenteil eine produktive und das heißt *poietische* [...] Weise der Welterzeugung.”

constitui uma meta-mimese, quer dizer uma mimese de segundo grau, pois esta já é uma representação de uma representação anterior.

Evidentemente é isto que Genette designa no seu conceito da *mimese-ilusão* (apud Basseler 2005: 123 e sg.). Isto quer dizer, que um texto fictício, empregando recursos especificamente literários, encena – ou pode encenar – de forma ilusionística uma mimese de realidade I. A base dessa encenação não seria, por conseqüência, a realidade, mas já noções de realidade I:

... a totalidade dos discursos intersubjetivos, dentro dos quais o texto se movimenta, portanto paradigmas filosófico-teológicos, fenômenos sociais, consciência coletiva, convenções literárias (não somente campos semânticos mas também fenômenos formais), convenções de linguagem, capacidade de referencialidade de textos etc. (Schröder apud Durst 2001: 62)<sup>65</sup>

Não se trata, pois, neste contexto da questão complexa, se realidade I é ou não compreensível, ou se ela de todo existe além de discursos. Trata-se, antes, da existência de uma ligação entre o sistema de realidade II do texto literário e dos modelos de realidade I contemporâneos à sua gênese. Esta ligação se constitui no texto cultural, que prefigura o texto literário individual e, portanto, também seu sistema de realidade II. Isto quer dizer que o entendimento do sistema de realidade II do texto em questão, e com isto o descobrimento das regras e normas, que servem de base a esse sistema de realidade, não é possível sem o recurso ao contexto cultural e aos modelos de realidade I expressas nele. É necessário observar nisto vários aspectos, porém: O *texto fantástico* faz parte, tanto quanto todos os outros textos literários, de um texto cultural consolidado histórica e culturalmente; ele faz parte, conseqüentemente, de uma rede complexa de referências intertextuais, que se refere – ou pode se referir – ao lado do modelo de realidade I que serve como base a esse texto cultural específico, também a outros textos culturais, como por exemplo, outros textos literários; o *texto fantástico* encena seu sistema de realidade II tomando como pano de fundo esse texto cultural e apresentando sua mimese de maneira ilusionística; aspectos – como, por exemplo, convenções,

---

<sup>65</sup> “...die Gesamtheit der intersubjektiven Diskurse, in denen sich ein Text bewegt, also philosophisch-theologische Paradigmen, soziale Phänomene, Kollektivbewußtsein, literarische Konventionen (nicht nur semantische Felder, sondern auch formale Phänomene), sprachliche Konventionen, Referenzfähigkeit von Texten etc.”

referências arquitextuais etc. – que são próprios ao tipo de texto literatura, e que podem aparecer na configuração do texto.

Evidentemente esses aspectos não são, de forma alguma, específicos à *literatura fantástica*, mas dizem respeito a qualquer tipo de texto literário. Em relação à *literatura fantástica* alcançam, porém, uma significância especial, desde que neste o sistema de realidade II – pelo seu questionamento – e com isto também seu pré-texto se colocam no centro das indagações. Além disto, é sempre necessário levar em conta, como já foi mencionado acima, que uma representação completa do pré-texto é quase impossível. Isto quer dizer que, embora imprescindível, essa tem que ser usada com cuidado, também porque, como Durst (2001: 62) diz com razão, “...as relações de possível-impossível no âmbito da literatura [são] diferentes daquelas nas outras áreas parciais do discurso cultural.”<sup>66</sup>

## II.2.2 Dois mundos e uma hesitação

Já que a relação entre as realidades I e II está esclarecida pelo menos teoricamente de forma razoável, se torna agora necessário discutir o sistema de realidade intra-textual. Nisto desenham-se duas áreas de problemas: a *teoria dos dois mundos* e a questão da *hesitação*.

Desde Vax, é possível observar uma concordância básica entre (quase) todas as teorias do *fantástico*: é aquela que divide a realidade intra-textual de forma binária em dois mundos distintos. O *fantástico* se define, portanto, como um conflito de dois mundos ou ordens incompatíveis. Assim Caillois diz, por exemplo:

No fantástico, porém, o sobrenatural se manifesta como uma fenda no contexto universal. O milagre se torna ali uma agressão proibida de efeito ameaçador e que quebra a segurança de um mundo, no qual as leis foram até lá encarados como universais e imóveis. É o impossível, que aparece inesperado num mundo, do qual o impossível foi banido per definitionem. (1974: 46)<sup>67</sup>

---

<sup>66</sup> “...die Verhältnisse des Möglich-Unmöglichen innerhalb der Literatur... [sind]...andere als in den übrigen Teilbereichen des kulturellen Diskurses”.

<sup>67</sup> “Im Phantastischen aber offenbart sich das Übernatürliche wie ein Riss in dem universellen Zusammenhang. Das Wunder wird dort zu einer verbotenen Aggression, die bedrohlich wirkt, und die Sicherheit einer Welt zerbricht, in der man bis dahin die Gesetze

Ou também Castex: “Le fantastique...se caractérisé...par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle.” (apud Todorov, 1970: 30). E mais tarde se encontra uma definição semelhante em Rottensteiner:

... de alguma forma aparecem as duas ordens de mundo, seja de qual forma se defina realidade e sobrenatural, se são concebidos como uma oposição real ou uma no nível do texto ... (1987: 15)<sup>68</sup>

Rottensteiner ainda fala sobre a “...oscilação entre este e aquele mundo...” (“...Oszillieren zwischen dieser und jener Welt...”, id.: 18). E finalmente poderia se citar também Penning, que fala de um “conflito de ordens como estrutura básica” (“Ordnungskonflikt als Grundstruktur”, 1980: 35) e a partir daí supõe,

... que o fantástico é o conflito de duas ordens, ou lógicas, incompatíveis do ponto de vista da racionalidade, a saber uma empírica e uma espiritual, onde a tensão de saber percorre a obra inteira, se uma ordem é capaz de dominar a outra e finalmente absorvê-la em si.” (id.: 35-36)<sup>69</sup>

Dessas posições segue pois um sistema delimitado nitidamente de forma dualista, no qual dois mundos, ou ordens, têm que entrar necessariamente em conflito, justamente por eles se excluírem. Recebe a primeira então os *epíteta real, natural e racional*, enquanto a outra em geral se caracteriza pelos termos *sobrenatural e impossível*.

Todorov também segue essa divisão dualista, quando caracteriza o mundo descrito da seguinte maneira:

...il faut que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes et à hésiter entre

---

für allgütig und unverrückbar gehalten hat. Es ist das Unmögliche, das unerwartet in einer Welt auftaucht, aus der das Unmögliche per definitionem verbannt worden ist.”

<sup>68</sup> “...in irgendeiner Form treten die zwei Weltordnungen auf, wie immer man auch Realität und Übernatürliches definiert, ob man sie als realen Gegensatz oder einen auf der Ebene des Textes auffasst...”

<sup>69</sup> “...daß das Phantastische der Konflikt zweier vom Standpunkt der Rationalität aus unvereinbarer Ordnungen bzw. Logiken ist, nämlich einer empirischen und einer spirituellen, wobei die Spannung zu wissen, ob die eine Ordnung über die andere dominiert und letztlich in sich aufnehmen kann, das ganze Werk durchzieht.”

une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués. (1970: 37)

Do entrechoque desses dois mundos que se excluem mutuamente, se desenvolve então aquilo que se chama *conflito*, ou também *fenda na realidade*, ou também o *escândalo*. Este é tido então como a condição prévia do *fantástico*. Por consequência, Broß (1996: 37) tem razão quando diz:

...é visto até o momento atual como constituinte do fantástico: o confronto de um mundo descrito de forma real e familiar, empiricamente conferível, com um que dá a impressão de irrealidade e estranheza.<sup>70</sup>

É acima disto, que Todorov desenvolve seu conceito da *hésitation*, que representa a reação do leitor ao *conflito* e que constitui, para Todorov, uma das duas condições *sine qua non* do *fantástico* (1970: 38).<sup>71</sup> Todorov insiste que o *fantástico* tem que ser independente do leitor individual e empírico, postulando, por isto, o *leitor fictício* ou *intencionado* como sujeito da *hésitation* (id.: 37). Que ele às vezes não diferencie, de maneira suficiente, o *leitor implícito* do *empírico* pode até servir como crítica do seu emprego parcialmente inconsequente do termo *leitor*, mas não da conclusão da sua teoria.<sup>72</sup>

É somente nos últimos tempos, que se manifesta crítica à *teoria dos dois mundos*: Brittnacher (2000: 44) a considera “problemática” (“problematisch”), todavia sem discuti-la. Também falta um outro modelo que pudesse substituir a *teoria dos dois mundos*. Uma crítica mais detalhada se encontra em Lachmann (2002, 2004), que localiza nesta teoria uma simplificação indevida:

---

<sup>70</sup> “...bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt als Konstituens der Phantastik betrachtet wird: die Konfrontation einer als real und vertraut dargestellten, empirisch nachprüfaren mit einer irreal und fremd anmutenden Welt. ”

<sup>71</sup> Aqui é necessário rebater A. de Toro (1998: 16-7) que não vê a *hesitação* do leitor implícito como princípio *sine qua non* em Todorov.

<sup>72</sup> Cf. também A. de Toro (1998: 16) e Brittnacher (2000: 47-8).



As teorias e reflexões poetológicas acerca do fantástico baseadas na hesitação operam sem exceções com conceitos binários, que ocultam o tertium. (2004: 49)<sup>73</sup>

Pois a teoria do *fantástico* até agora nem pode agir diferente, a não se calar sobre o *tertium*, já que ela prescreve o *texto fantástico* – pela divisão binária do mundo fictício nas categorias rígidas *natural/sobrenatural* e *real/irreal*, respectivamente – como tal texto que apela ao leitor de “... procurar indícios que permitem a explicação inequívoca...” (Broß 1996: 143):<sup>74</sup>

O texto fantástico ‘brinca’ com a necessidade de esclarecer do homem moderno. ‘Sabe’ do desejo deste pela superação de um estado ambíguo, do estado em suspensão de geralmente duas variantes de solução concorrentes. (id.: 121, grifo no original)<sup>75</sup>

Nisto não se repara, porém, que é exatamente este “estado de suspensão”, que constitui a essência do *fantástico* e com isto, do mundo *fantástico*. Essa posição já se esboça em Lachmann (2004: 49-50), quando diz:

No fantástico construído de forma dualística, o fantasma que se forma do entrelaço dos significados contrários – realidade / irrealidade – constitui-se como um tipo de >híbrido da realidade<, que inclui o tertium de um limite permeável, aos dois lados do qual se estendem as duas zonas incompatíveis.<sup>76</sup>

Deve propor-se aqui, portanto, uma modificação da determinação teórica do mundo *fantástico*, a luz de sua hibridez. Nisto

---

<sup>73</sup> “Die unschlüssigkeitsbezogenen Theorien und poetologischen Reflexionen zum Phantastischen operieren ausnahmslos mit binären Konzepten, die das Tertium verschweigen.”

<sup>74</sup> “...nach Hinweisen zu fahnden, die die eindeutige Erklärung erlauben...”

<sup>75</sup> “Der phantastische Text ‚spielt‘ mit dem Klärungsbedürfnis des modernen Menschen. Er ‚weiß‘ um dessen Wunsch nach Überwindung eines unklaren, uneindeutigen Zustands, des Schwebezustands meist zweier miteinander konkurrierender Auflösungsvarianten.”

<sup>76</sup> “Das in der dualistisch konstruierten Phantastik aus dem Zusammenstoß der konträren Signifikate – Irrealität/Realität – entstehende Phantasma erscheint als eine Art >Wirklichkeitshybride<, die das Tertium einer (durchlässigen) Grenze einschließt, zu deren beiden Seiten sich die (ontologisch) inkompatiblen Zonen erstrecken.”

é de se esperar que o mundo *fantástico* não se determine mais a partir de um sistema dualista, mas sim triádico.

### II.3 O mundo incerto

A teoria tradicional do *fantástico* distingue, portanto, sempre entre dois mundos, que serão chamados aqui, por razões de simplicidade, um mundo *realístico* e um *maravilhoso*. Atribui-se-lhes nisto uma diferença ontológica, desde que um representa aquilo que *existe realmente*, enquanto o outro retrata, enfim, o *impossível*, o *sobrenatural*.

Todavia, Durst fez, neste contexto, a observação importante de que essa diferença ontológica não é sustentável dessa forma. Mesmo que as definições de Durst pareçam até tautológicas, isto só acontece porque ele parte de um pressuposto errado – da irrelevância da *realidade I* para o sistema de *realidade II*. Sua definição para *realístico* e *maravilhoso*, respectivamente, é o seguinte:

Denominar-se-á em seguida aquele texto realístico, que esconde a maravilhosidade imanente dos seus procedimentos. Os limites do realismo só podem ser precisados consequentemente por definição negativa: o realístico é sinônimo com o não-maravilhoso. [...] o maravilhoso [é] sempre um descobrir parodístico de procedimentos artísticos... (2001:97)<sup>77</sup>

Mesmo que isto não seja absolutamente exato desta forma, há algo de certo nisto: pois, por um lado, a *realidade I* não é representável, quando muito, é possível a encenação ilusionística da sua mimese – como já discutido; e, por outro lado, somente o imaginável é também representável. Segue daí, que tanto uma realidade puramente *realística*, quanto uma puramente *maravilhosa* se torna impossível. Quer dizer, que uma literatura *realística* simula uma representação da *realidade I* e mesmo assim é parcialmente *maravilhosa*, e a literatura *maravilhosa*, por necessidade, tem que admitir aspectos *realistísticos*

---

<sup>77</sup> “Als realistisch sei fürderhin ein Text bezeichnet, der die immanente Wunderbarkeit seiner Verfahren verbirgt. Die Grenzen des Realismus sind folglich nur per Negativdefinition zu präzisieren: Das Realistische ist synonym mit dem Nicht-Wunderbaren. [...] das Wunderbare [ist] stets eine parodistische Bloßlegung künstlerischer Verfahren...”

se ela pretende ser intersubjetivamente inteligível. Isto tem que significar, pois, que *realístico* e *maravilhoso* não constituem dois modos de representação categoricamente irreconciliáveis, mas antes dois pontos extremos de uma escala.

Com isto, porém a *teoria dos dois mundos* se torna obsoleta. Pois onde se encontram afinal as diferenças entre o sistema de realidade *realístico* e *maravilhoso*? No fundo, somente na questão da encenação da mimese, quer dizer, em apontar a um sistema referencial extra-literário. Tirando essa referência a uma realidade extra-textual, ambos os sistemas são iguais: ambos se baseiam num sistema monista de regras e normas. Quer isto dizer que qualquer evento pode e vai ser explicado pelas regras e normas próprias ao mundo fictício.

Para o *maravilhoso*, esta circunstância pode ser ilustrada muito bem com *The Hobbit* de Tolkien quando, por exemplo, o narrador desenvolve no início do romance por assim dizer uma ‘antropologia’ do Hobbit, ou quando explica, dirigindo-se diretamente ao leitor:

...for trolls, as you probably know, must be underground before dawn, or they go back to the stuff of the mountains they are made of, and never move again. That is what had happened to Bert and Tom and William. (Tolkien, 1982: 52, grifo meu)

Aqui se explicam elementos constitutivos *inequívocos* do mundo fictício. Estas estruturas de explicação são naturalmente necessárias porque se referem a informações acerca do mundo fictício que, ou não fazem parte do texto cultural geral do leitor empírico, ou mudam este de tal forma que se tornam ininteligíveis, sem informações adicionais. Ao contrário disto, o texto *realístico* precisa explicar só muito pouco, já que se refere constantemente a um fundo comum de texto cultural com o leitor. Isto quer dizer, portanto, que o discurso *realístico* e o *maravilhoso* se distinguem principalmente pelo grau da sua referência mimética ao texto cultural geral. É importante observar, no entanto, que ambos, ao contrário do *fantástico*, partem de *uma* realidade lógica, causal e, por consequência, também explicável em si.

Quer isto dizer que tanto o texto *realístico*, como o *maravilhoso*, representam, em última instância, um mundo de *certeza em relação ao sistema de realidade*: mesmo que no decorrer da narrativa se introduzam elementos ou aconteçam eventos que, desta forma, parecem impossíveis, até o fim do texto se comprova seu direito de

existência dentro do *sistema de realidade*. Neste caso, teria que se falar de uma *incerteza em relação ao sistema de realidade* pelo lado do leitor, do narrador ou da personagem que vive a experiência, que pode ser reconduzida a um horizonte cognitivo inadequado ao mundo (fictício). Logo que este deficit cognitivo é remediado – pelo menos no caso do leitor – o mundo descrito se mostra ser o que é: um lugar em si lógico e consequente. Por isto, o conceito todoroviano do *estranho* já não é mais preciso: afinal, este designa aqueles textos como, por exemplo, o romance policial que, embora demonstrem a aparência da *incerteza em relação ao sistema de realidade*, são reconduzidos a um sistema de realidade *realístico*.

Em oposição a isto, o *fantástico* representa um mundo bem mais complicado pois não é bem assim como se a intrusão do *evento fantástico* negasse de todo o sistema de regras e normas do *sistema de realidade realístico*. Antes, põe em questão sua universalidade exclusiva. No exemplo de “La Vénus d’Ille” (1837), isto pode ser demonstrado com clareza: a possibilidade que a estátua seja capaz de se mover afinal não significa, ainda, que neste mundo todas as estátuas possam fazer isto. E já que não se oferece explicação de norma alguma, como no exemplo de Tolkien acima, o *sistema de realidade* subjacente também não é alterado com autoridade. Ou, dito de forma diferente: o texto não emite sinais (inequívocos) ao leitor que ele devia mudar sua concepção do *sistema de realidade*. O *escândalo* verdadeiro não consiste, portanto, na possibilidade que a estátua possa ter se movido; antes, consiste em que ela possa ter se comportado de uma forma *diferente* das outras estátuas deste mundo. E isto quer dizer que o texto está jogando com a possibilidade do impossível desta realidade. Ou, para formular isto de uma forma mais amena ao leitor: o *fantástico* insinua a possibilidade da coexistência do impossível com o possível. Lachmann (2004: 52) deve ser entendida provavelmente neste sentido, quando diz que “...o experimento cerebral no jogo com o impossível (*impossibile, adynaton*)...” determina “...as escapadas fantásticas...”.<sup>78</sup>

Tanto o *realístico* como o *maravilhoso* são inequívocos, acessíveis à *ratio*. Podem ordenar o mundo fictício de formas e maneiras diferentes e submetê-lo a diferentes conjuntos de leis, que podem se

---

<sup>78</sup> “...das Gedankenexperiment im Spiel mit dem Unmöglichen (*impossibile, adynaton*)...” determina “...die phantastischen Eskapaden...”.

excluir mutuamente, mas, em si mesmos, são finalmente inequívocos no sentido do sistema de normas e regras em que se baseiam. E mesmo suas formas mistas seguem esta regra como, por exemplo, em *Dracula* (1897) de Bram Stoker ou *The Picture of Dorian Gray* (1890) de Oscar Wilde: a adição do elemento *maravilhoso vampiro* ou *pintura*, respectivamente, só produz uma *incerteza em relação ao sistema de realidade* até o momento em que o leitor se conscientiza que este elemento de fato faz parte do *sistema de realidade* descrito. Com isto, perde seu potencial *fantástico*.

O *fantástico* tem, no entanto, como Jackson (2003: 21) reconhece com razão, um caráter oximorônico: não se movimenta somente no eixo *possível/impossível* – portanto no eixo *realístico/maravilhoso* – mas também, e principalmente, no eixo *contraditório/não-contraditório*:

Contradictions surface and are held antinomically in the fantastic text, as reason is made to confront all that it traditionally refuses to encounter. The structure of fantastic narrative is one founded upon contradiction. [...] What emerges as the basic trope of fantasy is the oxymoron, a figure of speech which holds together contradictions and sustains them in an impossible unity, without progressing towards synthesis.<sup>79</sup>

Lachmann aprofunda essa observação do status oximorônico do *fantástico*, quando introduz o conceito do *tertium*:

O oximoron é elemento de um *lusus verborum* que incita um jogo de pensamento no qual um *tertium* tem que ser pensado, que permite a oscilação do movimento de ambivalência, mas mesmo assim não estraga o ponto principal do jogo. Os extremos ou antônimos cruzados no oximoron (quente/frio, miragem/imagem verdadeira, irreal/ real) não somente se espelham, mas também participam um do outro. [...]. O sentido >resvalante< que se cria entre os dois inclui a dúvida, a qual se deve ao status de híbrido do fantasma entre realidade e irrealidade. O fantasma possui desta forma, quer dizer, visto de forma retórica, uma estrutura oximorônica. (2002: 51, grifo no original)<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> Cf. também Schröder (apud Durst: 55), que observa “características oximorônicas” (“oxymoronhafte Züge”) no “assim chamado fantástico todoroviano” (“sogenannten Todorovschen Phantastik”).

<sup>80</sup> “Das Oxymoron ist Element eines *lusus verborum*, der ein Gedankenspiel antreibt, in dem ein Tertium gedacht werden muß, das die Ambivalenzbewegung auspendeln läßt und dennoch die Pointe des Spiels nicht verspielt. Die im Oxymoron verschränkten Extreme oder Antonyme (heiß/kalt, Trugbild/Echtbild, irreal/real) spiegeln einander

A consequência deste “semantischen Oxymorons” (“oximoron semântico”, id.: 50) é, no entanto, totalmente diferente daquilo que a teoria supõe até agora; às possibilidades de solução binárias tradicionalmente supostas – quer dizer, o sistema de realidade é ou *realístico* ou *maravilhoso* – junta-se aqui uma terceira possibilidade: que este mundo podia ser contraditório em si. E isto parece exatamente representar o *tertium* reclamado por Lachmann (id.: 49).

O *fantástico* se caracteriza, portanto, pelo oximoron que de maneira lúdica se tornou *evento*, pela ideia da possibilidade do impossível dentro do possível, do desconhecido dentro do conhecido, do sobrenatural dentro do natural. Com isto se esclarece também a diferença fundamental entre os sistemas de realidade *realístico* e *maravilhoso* de um lado, e do *fantástico* do outro lado: os primeiros partem de *uma* realidade, monista e fechada em si que logo pode ser explicada de uma maneira lógica, causal e racional, à base do seu sistema de normas e regras. Ao contrário disto, no entanto, o *fantástico* sugere a possibilidade de uma realidade que é contraditória em si. Com isto se torna necessário discordar de Lachmann, quando diz:

O fantasma, que não consegue se arranjar com a razão, mesmo quando as vezes lhe assiste com racionalizações, nunca deixa a razão aparecer como coexistente, mas sempre somente como a tentativa fracassada da exclusão do inexplicável. O fantasma usurpa, em apresentar ditatorialmente o não-visto, o não-pensado, o não-representável e o indizível, o lugar que o domínio racional da realidade ocupa. (2004: 52-3)<sup>81</sup>

Pois o *fantástico* não deixa, segundo a definição proposta neste trabalho, a razão “...aparecer [...] como a tentativa fracassada da exclusão do inexplicável...” (“...als scheiternden Versuch der Ausgrenzung des Unerklärlichen erscheinen...”), mas antes põe a

---

nicht nur, sondern sie partizipieren auch aneinander. [...] Der >gleitende< Sinn, der zwischen beiden entsteht, schließt den Zweifel ein, der dem Zwitterstatus des Phantasmas zwischen Realität und Irrealität gilt. Das Phantasma hat so, das heißt rhetorisch gesehen, eine oxymorale Struktur.”

<sup>81</sup> “Das Phantasma, das sich mit der Vernunft nicht arrangieren kann, selbst wenn es ihr gelegentlich mit Rationalisierungen zuarbeitet, läßt die Vernunft nie als koexistent, sondern immer nur als scheiternden Versuch der Ausgrenzung des Unerklärlichen erscheinen. Das Phantasma usurpiert den Platz, den die vernünftige Bewältigung der Wirklichkeit innehat, indem es das Ungesehene, Ungedachte, Undarstellbare und Unsagbare diktatorisch vorführt.”

questão da sua capacidade de “dominar” a realidade, e não dá resposta *nenhuma*. O *fantástico* não exhibe nada de maneira “ditatorial”, pois só questiona. O que acontece, quando essa possibilidade do caráter contraditório da realidade se torna certa, quer dizer, quando o texto realmente apresenta “...ditatorialmente o não-visto, o não-pensado, o não-representável e o indizível...”, se mostra num outro tipo de texto que se discutirá mais tarde e que aqui, provisoriamente, deve ser chamado *kafkaesco*.

Com isto o *fantástico* ocupa dentro da narrativística uma posição especial, já que constitui um tipo de texto que põe em questão seu próprio *sistema de realidade*. Uma consequência surpreendente disto é que a *hesitação* todoroviana se torna secundária como característica constitutiva, já que se torna uma reação intra-textual à *incerteza em relação ao sistema de realidade*. A característica constitutiva do *fantástico* é agora antes o questionamento do *sistema de realidade* e da sua validade, portanto, precisamente a *incerteza em relação ao sistema de realidade*. O *fantástico* é pois aquele tipo de texto, que põe em questão o *sistema de realidade* sob o qual se apresentou e que não dá solução a este estado até o fim do texto.

Este sistema de realidade, todavia, sob o qual o *fantástico* se apresenta – e com isto o círculo para o “...monde qui est bien lê nôtre...” de Todorov (1970: 29) se fecha – tem que ser, por necessidade, o mais *realístico* possível, quer dizer, uma encenação da mimese do atual texto cultural geral. Pois só se pode questionar aquilo que é conhecido, ou que aparece como tal. O *fantástico* precisa encenar, portanto, primeiro a ilusão mais convincente possível do modelo de *realidade I*, para poder então pôr esta em questão. Com isto, o lugar do *fantástico* em relação ao *realístico* e ao *maravilhoso* poderia se chamar, seguindo Jackson, de *paraxial*. Define ela o conceito de *paraxis*, que pede emprestado da ótica, como “...a telling notion in relation to the place, or space, of the fantastic, for it implies an inextricable link to the main body of the ‘real’, which it shades and threatens.” (2003: 19), para continuar:

This paraxial area could be taken to represent the spectral region of the fantastic, whose imaginary world is neither entirely ‘real’ (object), nor entirely ‘unreal’ (image), but is located somewhat indeterminately between the two. This paraxial positioning determines many of the structural and semantic features of fantastic narrative: its means of

establishing its ‘reality’ are initially mimetic (‘realistic’, presenting an ‘object’ world ‘objectively’) but then move into another mode which would seem to be marvellous (‘unrealistic’, representing apparent impossibilities), were it not for its initial grounding in the ‘real’. (id.: 19-20)

Seria necessário nisto, porém, de acrescentar ao conceito *between* os conceitos de *além* e *ao lado de*. O *fantástico* se encontra em relação ao *realístico* e ao *maravilhoso* então de fato nesta zona de penumbra, num espaço entremeio, que embora que seja sua representação é, ao mesmo tempo, também seu questionamento.

#### II.4 O discurso fantástico: instância narrativa e perspectiva

Se o *fantástico* se define, como foi proposto aqui, pelo levar em questão a realidade fictícia, pela *incerteza em relação ao sistema de realidade*, então uma coisa fica bem clara: há de ter, por consequência, alguma instância que põe em questão esta realidade, que está incerta sobre seu *status*. Não se trata, meramente, daquele enfadonho tema da alternativa entre o *leitor implícito* e o *empírico* mas, antes de tudo, da instância mediadora, portanto, do narrador e, afinal de contas, do discurso. Pois ler e reconhecer não pode ser imaginado sem um representar anterior, como A. de Toro confirma de maneira nítida:

O fantástico só pode ser definido no âmbito da oposição ‘realidade vs. sobrenatural/maravilhoso/estranho’, sendo necessário também a existência no texto de uma instância de personagem, do texto e/ou da narração (implícito ou explícito) que constrói, formula ou percebe a oposição ‘realidade vs. Sobrenatural’...<sup>82</sup>

“Construir”, “formular” e “perceber” se acompanham, portanto, de mão em mão. É estranho observar, então, que a maioria dos teóricos do *fantástico*, só trata da instância narradora de forma superficial. Desta maneira, pode constatar-se mais uma “superstição secreta” (Durst 2001: 65) – de maneira análoga à pressuposição “acrítica” do mundo “próprio” (Broß 1996: 37) – da teoria do

---

<sup>82</sup> “Das Fantastische läßt sich nur im Rahmen der Opposition ‚Wirklichkeit vs. Übernatürliches/Wunderbares/Unheimliches‘ definieren, wobei im Text eine Figuren-, Text- und/oder Erzählinstanz (implizit/explicit) vorhanden sein muß, die die Opposition ‚Wirklichkeit vs. Übernatürliches‘ aufbaut, formuliert bzw. wahrnimmt...”.



*fantástico*; ou seja, aquela noção de que é possível representar a *realidade II* de forma objetiva, e que a instância narrativa faz isto, ou pelo menos tenta fazê-lo. E isto significa, em última instância, que se postula o narrador como fundamentalmente confiável.

Disto resultam, então, interpretações questionáveis como, por exemplo, aquela do conto “The Fall of the House of Usher” (1839) de Edgar Allan Poe por Todorov (1970: 52 e sgs.). Todorov chega aí a conclusão de que este conto não deve ser qualificado como *fantástico*, mas sim *estranho*, para negar em seguida o caráter *fantástico* à obra inteira – com algumas poucas exceções – de Poe. Citar-se-á em seguida sua interpretação, porque demonstra, em sua concisão, nitidamente, os problemas que aparecem pelo descuido da instância narradora:

L'étrange a ici deux sources. La première est constituée par des coïncidences (il y en a autant que dans une histoire de surnaturel expliqué). Ainsi pourraient apparaître surnaturelles la résurrection de la sœur et la chute de la maison après la morte de ses habitants; mais Poe n'a pas manqué d'expliquer rationnellement l'une et l'autre. De la maison, il écrit: «Peut-être l'œil d'un observateur minutieux aurait-il découvert un fissure à peine visible, qui, partant du toit de la façade, se frayait une route en zig-zag à travers le mur et allait se perdre dans les eaux funestes de l'étang» (p.90). Et de Lady Madeline: «Des crises fréquentes, quoique passagères, d'un caractère presque cataleptique en étaient les diagnostics très singuliers» (p.94). L'explication surnaturelle n'est donc que suggérée et il n'est pas nécessaire de l'accepter.

L'autre série d'éléments qui provoquent l'impression d'étrangeté n'est pas liée au fantastique mais à ce qu'on pourrait appeler une «expérience des limites», et qui caractérise l'ensemble de l'œuvre de Poe.

[...].

Ainsi donc le fantastique se trouve en définitive exclu de *la Maison Usher*. (id.: 53-54)

Poderia alegar-se em defesa de Todorov que, sendo esta interpretação curta como é, não se pode esperar aqui uma análise aprofundada, embora a última frase de fato constitua uma posição definitiva. O que dá na vista é, no entanto, que a interpretação de Todorov visa exclusivamente ao nível da ação: dois eventos, *naturais* ou *não* – a queda (física) do prédio e o reviver de Lady Madeline –, devem decidir sobre a pertença ao *fantástico*. Todorov não perde sequer uma palavra sobre a mediação do narrado, substitui o narrador

até de forma metonímica pelo autor. Mas é exatamente a questão a ser posta aqui, se o leitor pode realmente acreditar no narrador, se as ideias e opiniões deste correspondem aos fatos. Nem é muito construtivo despachar tudo que não se explica sob o conceito *expérience des limites*, já que é, afinal, dessas experiências de limites que o *fantástico*, até quase *per definitionem*, trata.

Além disto, é também precário, nesta interpretação, o que Todorov omite – em ambos os eventos: a influência do narrador sobre a percepção do leitor. Porque quando o narrador diz,

Perhaps the eye of a scrutinizing observer might have discovered a barely perceptible fissure, which, extending from the roof of the building in front, made its way down the wall in a zigzag direction, until it became lost in the sullen waters of the tarn.

Noticing these things, I rode over a short causeway to the house. (FU: 64),

então, isto, constitui em primeiro lugar uma auto caracterização do narrador, pois ele deve ser um bom observador já que notou a fenda. Com isto, no entanto, o interesse passa da fenda para o narrador e suas capacidades. Junto com a circunstância de que o narrador não se revela como muito competente no decorrer dos acontecimentos, e que o momento da narração acontece depois dos eventos, dever-se-ia pôr a questão sobre se o narrador não esteja fazendo crer a si mesmo, depois dos fatos, ter tido pressentimentos. Isto indica também a indeterminação estranha das palavras “might” e “perhaps”. O que se mostra de qualquer forma é, no entanto, que a discussão desse narrador é válida, senão até necessária.

Em relação ao segundo evento, as omissões de Todorov se tornam ainda mais visíveis. Pois quando o narrador diz sobre Lady Madeline, que “A settled apathy, a gradual wasting away of the person, and frequent although transient affections of a partially cataleptical character, were the unusual diagnosis.” (FU: 68), ele repete obviamente a fala de Roderick Usher, já que este é seu único interlocutor. Roderick, no entanto, é descrito várias vezes de uma maneira, pelo narrador, que permite atribuir-lhe uma perturbação mental.

Pode concluir-se, então, que os ‘fatos’ que servem a Todorov como base para o juízo não sejam tão claros. Especialmente, quando ainda se levam em consideração algumas características estranhas do narrador. Em primeiro lugar, ele antropomorfiza a casa já desde a

primeira vista – “the melancholy House of Usher”, “the bleak walls”, “the vacant eye-like windows” (FU: 62-3) – distanciando, desta maneira, a narrativa desde a primeira palavra de um relatório frio e ‘de fatos’, em favor de um discurso subjetivo e emocionalmente carregado. Mas ele nem pode narrar de outra maneira desde que, confessadamente, não tem certeza do que está vendo e experimentando; começando com a primeira frase, seu relato está impregnado de termos que conferem aos acontecimentos um caráter irreal e onírico: “...a sense of insufferable gloom pervaded my spirit...”, “...the shadowy fancies that crowded upon...”, “...my somewhat childish experiment...”, “Shaking off from my spirit what must have been a dream...” e “phantasmagoric” (FU: 62-65), só para citar alguns poucos exemplos. Por outro lado, ele tenta constantemente racionalizar estas impressões, o que o leva, às vezes, a dificuldades ainda maiores:

...with an utter depression of soul which I can compare to no earthly sensation more properly than to the after-dream of the reveller upon opium – the bitter lapse into everyday life – the hideous dropping off of the reveller upon opium – the bitter lapse into everyday life – the hideous dropping off of the veil. (FU: 62)

A estrutura elíptica do discurso já demonstra a incerteza do narrador, suas dúvidas sobre a capacidade dos seus sentidos em poder captar o visto. Como então pode estender-se tamanha confiança a esse narrador? O que garante que ele não esteja somente narrando os fatos conforme a verdade, mas, além disso, ainda os interprete de forma acertada? Demonstra-se pois, que é necessário na definição do *fantástico* pensar também na instância narradora.

De forma provisória, poder-se-ia se dizer que o narrador em “The Fall of the House of Usher” incorpore em si a *incerteza em relação ao sistema de realidade*. E com isto, se poderia argumentar, que o momento *fantástico* reside menos no nível dos acontecimentos mas, antes, no nível da mediação. Poderia se argumentar, até, que não existe a possibilidade – por causa da instância narradora não ser digna de confiança – de determinar o momento *fantástico* no nível dos acontecimentos.

É uma circunstância notável que, embora o conceito do *unreliable narrator*<sup>83</sup> desde sua introdução por Wayne Booth em 1961 “...se tornou uma parte fixa da teoria da narração e da ciência da interpretação...” (“...ein fester Bestandteil der Erzähltheorie und Interpretationslehre geworden...” Stanzel, apud Nünning 1998: 3), a teoria do *fantástico* se tenha persistentemente calado em relação a isto. Pois justamente no *fantástico*, no qual se trata afinal da realidade ou não-realidade de um evento intra-textual, a presença ou ausência de confiança no discurso do narrador deveria ser um momento de importância central.

Mediante o conceito do *unreliable narrator*, podem ser discutidos justamente, tais textos que até agora sempre trouxeram dores de cabeça para os teóricos do *fantástico*, como precisamente “The Fall of the House of Usher” ou, como exemplo ainda mais nítido, “The Tell-Tale Heart” do mesmo autor.

Neste contexto, a posição de Stockhammer (2000: 23) se mostra bastante interessante, quando censura as teorias da *literatura fantástica* que aparentemente mal conseguem prescindir “...da diferenciação ontológica entre o real e o irreal...”. Ao contrário disto, ele põe o *fantástico* em relação à retórica, na sua qualidade de uma “...disciplina, a qual trata principalmente do verossímil...”,<sup>84</sup> e não da verdade. Lachmann (2002, 2004) parte no seu conceito do *fantástico* também de conceitos retóricos, do *adynaton*, do *concetto*, do *impossibile* e do oximoron, percebendo o *fantástico* por assim dizer como uma realização semântica desses conceitos retóricos.

Se no caso do *fantástico* a questão é a credibilidade da representação, e não mais a representação do ontologicamente real, então, obviamente, a mediação – e a sua credibilidade – se tornam o questionamento central e constitutivo. Isto acarreta, no entanto, uma consequência bastante surpreendente: se no *fantástico* o incrível pode se tornar crível mediante a representação, então este procedimento pode também ser invertido, quer dizer, o crível pode se tornar, se a representação assim o quiser, o incrível. Isto significaria,

---

<sup>83</sup> Visto que não se encontrou uma tradução uniforme deste termo para o português, será mantido – já para evitar qualquer incerteza – o termo inglês *unreliable narrator* e seus derivados *unreliability*, *unreliable narration*, etc. (cf. também Nünning 1998: 11-12)

<sup>84</sup> “...auf die ontologische Unterscheidung von Wirklichem und Unwirklichem...“; “...Disziplin, der es vor allem um das Glaubwürdige zu tun ist...“.

no entanto, que – dependendo da sua representação – qualquer tema ou evento tem a capacidade de se tornar um *evento fantástico*. O que por sua vez constitui um argumento de peso para se despedir dos catálogos de temas na definição do *fantástico*: para o *evento fantástico* é absolutamente insignificante se for *sobrenatural* ou *impossível*, só precisa ser representado como tal. Desta maneira, este trabalho chega – embora por outros trilhos – ao mesmo resultado de Wörtche, que propõe que um “...evento qualquer [i.e. natural] pode ser interpretado como um *sobrenatural*...” (apud Durst 2001: 59),<sup>85</sup> no que Durst concorda. Também se torna assim possível entender melhor a observação de Bauer de que no *fantástico* “... a alteridade se evidencia como o fascínio mais importante...” (2000a: 13) e que justamente não a “...singularidade da criação fantástica [seja] estupendo, mas sua divergência da realidade habituada...” (ibidem).<sup>86</sup> Pois pela acentuação da importância central da perspectiva e da instância narradora o *outro* não se determina mais por limites ontológicos – quer dizer *natural* vs. *sobrenatural* – mas por limites cognitivos ou de experiência, a saber, aqueles da instância que presencia os eventos. Desta maneira, um evento absolutamente cotidiano pode facilmente se tornar *fantástico*, quando ultrapassa o horizonte de experiências desta instância; neste caso, será necessariamente percebido como *estranho*, como *ininteligível* e provocará a *incerteza acerca do sistema de realidade*.

Consequentemente é imprescindível introduzir ferramentas teóricas que permitam alcançar e interpretar a instância narradora em relação à sua credibilidade. Estas se encontram no conceito do *unreliable narrator*, o qual deve ser discutido, portanto, em seguida, de maneira mais pormenorizada – também sob a perspectiva de como pode ser compatibilizado com os conceitos elaborados acima: a possibilidade de a realidade ser contraditória em si e a *incerteza acerca do sistema de realidade*. Em relação à teoria do *unreliable narrator*, este trabalho se apoia principalmente na sua reconceituação por Nünning

---

<sup>85</sup> “...beliebiges [d.h. natürliches] Ereignis [...] als ein übernatürliches interpretiert werden darf...”.

<sup>86</sup> “...Alterität als wichtigstes Faszinosum herausgestellt...“; “...Sonderbarkeit der Phantastik-Schöpfung staunenswert [sei], sondern ihre Abweichung von der gewohnten Wirklichkeit...”.

(1998) “no âmbito de uma teoria cognitivo-narratológica” (“im Rahmen einer [...] kognitiv-narratologischen Theorie”, id.: 26).

Em primeiro lugar, Nünning se distancia do conceito do *implied author* (id.: 5 e sgs.) – que desde Booth representava um valor referencial –, já que este é “...notoriamente indefinido e indefinível...” (“...notorisch undefiniert und undefinierbar...”, id.: 16) e chega a seguinte definição básica:

Como *unreliable narrators*, há de se denominar tais instâncias narradoras, cuja perspectiva está em contradição com o sistema de valores e normas do texto em geral. Embora o recipiente tenha sempre que levar em conta a estrutura semântica geral do texto, para poder reconhecer uma instância narradora como *unreliable*, não há necessidade de um *implied author* para isto, pois é a obra em sua totalidade que serve como referência relevante, e não uma instância emissora antropomorfizada. (id.: 17-18)<sup>87</sup>

Constituí o ponto de partida nisto o reconhecimento,

...que no caso da *unreliable narration* não se trata de um fenômeno puramente imanente ao texto – seja este de caráter estrutural ou semântico –, mas antes de um fenômeno relacional ou interacional, no qual se devem levar em consideração igualmente as informações e estruturas do texto e o conhecimento de mundo e sistema de valores e normas trazidos ao texto pelo recipiente. (id.: 23)<sup>88</sup>

Isto quer dizer, portanto, que ele entende o *unreliable narrator* “...como uma projeção do leitor [...], que resolve desta maneira contradições dentro do texto e entre o mundo fictício e o seu próprio

---

<sup>87</sup> “Als *unreliable narrators* sind solche Erzählinstanzen zu bezeichnen, deren Perspektive im Widerspruch zum Werte- und Normensystem des Gesamttextes steht. In jedem Fall muß der Rezipient zwar die semantische Gesamtstruktur des Textes hinzuziehen, um eine Erzählinstanz als unzuverlässig erkennen zu können, eines *implied author* bedarf es dafür jedoch nicht, weil das Werkganze, und nicht eine anthropomorphisierte Senderinstanz, als relevante Bezugsgröße dient.”

<sup>88</sup> “...daß es sich bei *unreliable narration* nicht um ein rein textimmanentes – sei es strukturelles oder semantisches – Phänomen handelt, sondern um ein relationales bzw. interaktionales, bei dem die Informationen und Strukturen des Textes und das vom Rezipienten an den Text herangetragene Weltwissen und Werte- und Normensystem gleichermaßen zu berücksichtigen sind.”

modelo de realidade.” (id.: 5).<sup>89</sup> Deve ser realçado aqui, que a noção leitor não designa aqui o *leitor implícito* e sim o *empírico*, pois

A questão pois não é se cientistas da literatura se servem ou não de modelos culturais, de esquemas cognitivos ou de teorias psicológicas, quando discutem a credibilidade de narradores, mas o quanto eles estão conscientes das suas premissas teóricas e em que grau explicitam as categorias textuais e referências contextuais usadas. (id.: 31, grifo no original)<sup>90</sup>

O leitor reage, portanto, na recepção, a sinais e decide em seguida, consciente ou inconscientemente, se pode confiar no narrador ou não. Essa decisão se baseia em sinais textuais e contextuais (id.: 27 e sgs.). Entre os sinais textuais, encontram-se, por exemplo, contradições explícitas do narrador, divergências entre sua autocaracterização e a caracterização dele por outros, falta de credibilidade e partidarismo confessado ou condicionado pela situação (id.: 27).

Os sinais contextuais se diferenciam em si ainda em dois diferentes *frames of reference*, aqueles “... que se referem à realidade experimentada ou, respectivamente, ao modelo de realidade vigente numa sociedade.”, e cujos aspectos em comum consistem naquilo, “...que se baseiam na referência à realidade do texto, ou respectivamente na suposição de que o mundo do texto é compatível com o mundo real.” (id.: 29), e aqueles, que são “...especificamente literárias...” (ibidem) *frames*.<sup>91</sup> O primeiro *frame* inclui então o conhecimento geral do leitor, critérios morais e éticos e o respectivo modelo de realidade histórico (id.: 30), enquanto o segundo consiste

---

<sup>89</sup> “...als eine Projektion des Lesers [...], der Widersprüche innerhalb des Textes und zwischen der fiktiven Welt des Textes und seinem eigenen Wirklichkeitsmodell auf diese Weise auflöst.”

<sup>90</sup> “Die Frage lautet nämlich nicht, ob sich Literaturwissenschaftler kultureller Modelle, kognitiver Schemata oder psychologischer Theorien bedienen oder nicht, wenn sie über die Glaubwürdigkeit von Erzählern rasonieren, sondern wie bewußt sie sich ihrer theoretischen Prämissen sind und wie explizit sie die verwendeten textuellen Kategorien und kontextuellen Bezugsrahmen darlegen.”

<sup>91</sup> “...die sich auf die Erfahrungswirklichkeit bzw. das in einer Gesellschaft vorherrschende Wirklichkeitsmodell beziehen.“; “...daß sie auf dem Wirklichkeitsbezug des Textes beruhen bzw. auf der Annahme, daß die Textwelt mit der realen Welt kompatibel ist.“; “...spezifisch literarische...“.

em convenções literárias, moldes referenciais intertextuais e o sistema de valores e normas do respectivo texto, construído pelo leitor (id.: 31).

Também deve observar-se aqui, que a *unreliability* do narrador pode ser de natureza diversa. Em um primeiro momento se põe a questão sobre se o deficit observado é “...principalmente de natureza ético-moral ou cognitivo-epistemológica...” (“...primär ethisch-moralischer oder kognitiv-epistemologischer Natur...”, id.: 12). Correspondem a esta distinção mais ou menos as categorias da *falta de fidedignidade factual* ou *epistemológica* – quer dizer, a representação do narrador não condiz com os fatos – e da *falta de fidedignidade normativa* – na qual se duvida da propriedade da interpretação (apud Nünning 1998: 12-13). Esta distinção deveria, no entanto, ainda ser diferenciada no sentido de examinar se a instância narradora está desorientando o leitor propositalmente ou não. De qualquer forma, aqui se tornam nítidos dois aspectos, que sempre têm que ser pensadas no fenômeno *unreliable narrator*: por um lado, se deveria “...indicar em todos os casos individuais, de qual tipo...” (id.: 13) de *unreliability* se trata, e pelo outro lado é sempre de se considerar, “...que no contraste de *reliability* e *unreliability* não se trata de uma oposição binária, e sim de uma escalação gradual.” (ibid.).<sup>92</sup>

As vantagens da teoria do *unreliable narrator* são evidentes: em primeiro lugar, porque estende um instrumento que permite avaliar a *reliability* do narrador. O exemplo de “The Fall of the House of Usher” acima mostrou, afinal, como isto é necessário precisamente no caso do *fantástico*, pois como avaliar o evento, se nem o status da sua representação, tanto quanto o da instância narradora está resolvido? Por essa circunstância, como ainda no caso em questão, o interesse se desloca da ação para o caráter do narrador, este que afinal implicitamente se autocaracteriza – geralmente de maneira inconsciente – e se coloca, desta forma, em primeiro plano:

Menos importante do que a questão – que em última instância acaba em uma *representational fallacy* – sobre o que ‘realmente’ aconteceu no nível dos personagens, é a compreensão que todas as declarações de um *unreliable* narrador esclarecem a sua maneira de olhar subjetiva e avaliação muitas vezes distorcida. [...] O resultado geral do fenômeno

---

<sup>92</sup> “...jedem Einzelfall angegeben werden, um was für eine Art...”; “... daß es sich bei dem Gegensatz von *reliability* und *unreliability* nicht um eine binäre Opposition, sondern um eine graduelle Skalierung handelt.”



designado *unreliable narration* consiste, pois, em deslocar a atenção do recipiente do nível da ação para o falante [...] Não é a ação, que se encontra no centro, portanto, mas a perspectiva e divergência normativa do narrador. Em textos, nos quais a ação é mediada por um *unreliable narrator* é, muitas vezes, até bastante difícil determinar inequivocamente, se em declarações do narrador se trata de informações sobre ‘fatos’ do mundo fictício ou de autodesmascaramento involuntário do falante. (id.: 19-20, grifo meu)<sup>93</sup>

Pode se observar que, especialmente, a associação entre *fantástico* e *unreliable narrator* se torna um caso muito difícil e, às vezes, insolúvel, desde que o caráter questionável da instância narradora permite poucas ou nenhuma suposições acerca do mundo fictício. Por outro lado, existe exatamente nisto também uma possibilidade, pois como Nünning diz, o reconhecimento da *unreliable narration* pode possibilitar – pela observação dos sinais textuais mencionados acima – a extrapolação de uma “segunda história” (“zweite Geschichte”, *ibid.*).

Todavia, a aplicação desta teoria ao *fantástico* encontra um problema: Nünning se refere aqui a textos, cujo *sistema de realidade* se baseia numa encenação de *mimesis*, pois é somente desta maneira que o leitor (empírico) se torna capaz de “naturalizar” (“*naturalisieren*”, *id.*: 26) o texto. Demonstra-se isto também nos sinais contextuais, que se baseiam explicitamente “...na referência à realidade do texto [...] ou respectivamente na suposição, que o mundo do texto é compatível com o mundo real.” (*id.*: 29).<sup>94</sup> Isto quer dizer, no entanto, que se trata aqui exclusivamente de textos que não questionam seu próprio *sistema de realidade*. Por consequência, Nünning pode excluir o leitor

---

<sup>93</sup> “Weniger wichtig als die – letztlich auf eine representational fallacy hinauslaufende – Frage, was sich ‚wirklich‘ auf der Ebene der Figuren ereignet hat, ist die Einsicht, daß alle Äußerungen eines unglaubwürdigen Erzählers Aufschluß geben über dessen subjektiv gefärbte Sichtweise und oftmals verzerrte Einschätzung. [...] Das allgemeine Resultat des als *unreliable narration* bezeichneten Phänomens besteht somit darin, die Aufmerksamkeit des Rezipienten von der Ebene des Geschehens auf den Sprecher zu verlagern [...] Nicht die Handlung steht somit im Zentrum, sondern die Perspektive und die Normabweichung des Erzählers. In Texten, in denen das Geschehen von einem *unreliable narrator* vermittelt wird, ist es oftmals sogar recht schwierig, eindeutig festzustellen, ob es sich bei erzählerischen Äußerungen um Informationen über ‚Fakten‘ der fiktionalen Welt oder um unfreiwillige Selbstentlarvungen des Sprechers handelt.”

<sup>94</sup> “...auf dem Wirklichkeitsbezug des Textes [...] bzw. auf der Annahme, daß die Textwelt mit der realen Welt kompatibel ist.”

implícito da sua discussão, negando-lhe – embora sem uma argumentação pormenorizada – a capacidade de exercer a função de uma referência definitiva. Com isto, no entanto, aparece um problema, porque é exatamente seu sistema de realidade que a *literatura fantástica* põe em questão – como já argumentado –, e com isto então os sinais contextuais de Nünning, que o leitor empírico traz consigo, seriam somente aplicáveis de uma forma restrita.

Mas a preferência de Nünning pelo leitor empírico não é problemática somente em relação ao *fantástico*. A teoria encontra seus limites também em textos, cujos narradores são (ou podem ser) *unreliable* num sentido ético-moral. Uma comparação rápida de dois textos deste tipo, *Robinson Crusoe* (1719) de Defoe e *The Remains of the Day* (1993) de Ishiguro – ambos textos que partem da suposição “...que o mundo do texto é compatível com o mundo real...” – pode demonstrar como textos díspares se incluem na mesma categoria.

Ambos os textos demonstram provavelmente para o leitor moderno (ou para a maioria destes) um *unreliable narrator* no sentido moral-ético; no primeiro, por causa das atitudes eurocêtricas e racistas de Crusoe; no segundo, por causa da evasão do narrador Stevens de sua co-responsabilidade pelas tentativas de seu patrão de tornar os nacionalistas sociais aceitos na Inglaterra. Mas as semelhanças acabam por aqui: enquanto Ishiguro, pelo uso de uma série dos sinais textuais mencionados acima, já declara seu narrador intratextualmente como *unreliable*, esta situação não se encontra no romance de Defoe, pelo menos não no sentido moral e ético. Ao contrário, o personagem-narrador Crusoe corresponde moral e eticamente à visão do mundo subjacente ao texto. Embora (a maioria dos) os leitores modernos provavelmente se sintam alarmados pela convicção da superioridade da cultura europeia, demonstrada abertamente por Crusoe, tanto quanto pela imposição da sua língua, cultura e até religião a Sexta-feira – o que consequentemente resulta na perda da cultura deste – esta, com certeza, não era a reação do leitor contemporâneo da obra. Ao contrário, a conotação moral de Crusoe é, inequivocamente, positiva desde que ele estende a Sexta-feira a possibilidade de participar do progresso da civilização ocidental e, além disso, ainda salvar a sua própria alma.

Consequentemente, isso quer dizer que se trata aqui de dois tipos de *unreliability*. Stevens é *unreliable* tanto intratextualmente, quanto

na recepção extratextual e sempre continuará sendo isto, porque ele não se comporta de uma maneira suficiente às *suas próprias* normas morais-éticas. Para isto, é absolutamente irrelevante quais são as normas do leitor empírico. Crusoe, ao contrário, deve ser chamado de *reliable* no âmbito intratextual, pelo menos em relação às suas normas morais-éticas. Na recepção, porém, ele se tornou entretanto *unreliable*, porque o modelo de realidade passou por tantas mudanças que sua posição moral em face a outras culturas e etnias não é mais aceitável (o que aliás, lamentavelmente, também não significa, necessariamente, que continue inaceitável para sempre).

Para dar solução ao problema discutido aqui, tanto quanto para aplicar o conceito da *unreliable narration* ao *fantástico*, parece portanto necessário diferenciar um tanto mais o modelo de Nünning. A proposta seria distinguir entre a *unreliability* intra e extratextual. Um narrador se caracterizaria então como intratextualmente *unreliable*, enquanto não satisfaz as normas e leis intratextuais. E essas – como já foi observado acima – fazem parte do texto cultural geral da época de origem do texto literário. Essa *unreliability* constitui, portanto, um componente integral do texto. Além disto, possivelmente pode se constatar na recepção pelo leitor empírico uma *unreliability* extratextual do narrador. Essa *unreliability* extratextual depende, como proposto por Nünning, do modelo de *realidade I* do leitor empírico. Pode ser afirmado, que uma *unreliability* intratextual provavelmente nunca pode resultar numa *reliability* extratextual, mas que todas as outras combinações são possíveis. Assim, Stevens em *The Remains of the Day* podia ser caracterizado como *unreliable* tanto intra como extratextualmente, enquanto Crusoe teria que ser avaliado como *reliable* no sentido intratextual e no sentido extratextual como *unreliable* (no início do século 21.). Como instância reconhecadora da *unreliability* intratextual, seria então necessário recorrer de novo ao *leitor implícito*, já que ele é a única instância em todo caso adequada ao mundo narrado.

Com isto se fecha então de novo o círculo para o *fantástico*: como na avaliação da *incerteza acerca do sistema de realidade*, também na avaliação da *reliability* do narrador só se pode chegar a uma decisão com recurso à instância do *leitor implícito* – mesmo que este brilhe na maioria dos casos pela sua ausência no discurso e, portanto, seja necessariamente um construto do *leitor empírico*. Mas este construto,

cuja realização decorre na maioria dos leitores provavelmente de forma inconsciente, é afinal inscrito ao texto, se baseia nas normas e leis que definem o mundo fictício e das quais o *leitor empírico* se apropria, passo a passo, durante a leitura, para se aproximar deste construto ideal e assim poder entender o texto.

## II.5 Uma breve definição do fantástico

Neste capítulo, parece razoável resumir a proposta para uma concepção nova do *fantástico* elaborada até aqui. Devem levar-se em consideração nisto dois aspectos: primeiro, que esse conceito do *fantástico* se entende como uma proposta e portanto também não pretende ser definitivo ou até universal; e, segundo, que esse conceito serve como base de argumentação para a discussão a seguir.

A *literatura fantástica* se define, portanto, da seguinte maneira: o *fantástico* se constitui num evento na realidade fictícia e se funde conseqüentemente sempre numa estrutura. Isto quer dizer, que a *literatura fantástica* não deve ser vista como um gênero. Esse evento pode ser incompatível com a *realidade II*, mas não o é obrigatoriamente. Antes, o *fantástico* resulta de um *discurso fantástico*, realizado pelo narrador ou, em alguns casos, também por um personagem. Esse discurso se baseia, por sua vez, na *incerteza em relação ao sistema de realidade*, quer dizer numa incerteza acerca da legitimidade, da possibilidade ou não do evento fundamentado no sistema vigente de normas e valores do mundo fictício. Não se trata necessariamente, portanto, do encontro de *dois mundos incompatíveis*, mas antes da dúvida acerca da contraditoriedade aparente da realidade fictícia em si. E essa *incerteza em relação ao sistema de realidade* se mantém até o fim do texto. Quer isto dizer, que o *texto fantástico* se caracteriza, diversamente dos textos *realísticos* e *maravilhosos*, em colocar em questão seu próprio *sistema de realidade*.

O *texto fantástico* partirá nisto, de preferência, de um modelo básico *realístico* para seu *sistema de realidade*, ou seja, o *sistema de realidade* será encenado no primeiro momento como uma *ilusão da mimese* de um modelo vigente neste momento de *realidade I*. Com isto, o *texto fantástico* se demonstra como dependente do contexto, como entrelaçado intertextualmente com o texto cultural geral numa relação complexa de referência e interação. A *incerteza em relação ao*

*sistema de realidade* se realiza, pois, em três níveis distintos: em primeiro lugar, na personagem que tem a experiência e/ou no narrador; em segundo lugar, no *leitor fictício*, que possui como instância receptora ideal o conhecimento maior possível do *sistema de realidade*; e, finalmente, no *leitor empírico*, que repete e realiza de novo na recepção a *incerteza em relação ao sistema de realidade* inscrita ao texto. Embora o único nível obrigatório seja aqui aquele do *leitor implícito*, o *sistema de realidade* aparentemente *realístico* contribui para que o *leitor empírico* sucumba à ilusão que o mundo fictício é compatível com o seu próprio modelo de *realidade I*, facilitando, assim, a realização da *incerteza em relação ao sistema de realidade* durante o ato de leitura.

Por conseguinte, a *literatura fantástica* se caracteriza como um *oxímoron semântico* (Lachmann 2002, 2004), como um *tertium* em relação a textos *realísticos* e *maravilhosos*; enquanto o *texto realístico* encena um *sistema de realidade II* monista, o qual, aparentemente, é compatível com o modelo momentâneo de *realidade I*, e o *texto maravilhoso* um *sistema de realidade II* – que é (pelo menos parcialmente) incompatível com o modelo de *realidade I*, mas mesmo assim monista, quer dizer em si lógico e consequente – o *fantástico* constrói um terceiro, que além destes dois é questionável em si e que aparece contraditório. Com isto, o *sistema de realidade II fantástico* se distancia dos anteriores em dois eixos: no eixo do possível/impossível, e no eixo inequívoco/contraditório.

## II.6 O fim da incerteza?

### II.6.1 A certeza da contraditoriedade

No início do século XX, nascem obras literárias que, por um lado, tem algo – mesmo que seja só a temática – em comum com a *literatura fantástica*, mas cuja classificação no *fantástico*, por outro lado, parece bastante difícil por razões variadas. Neste contexto, a teoria menciona regularmente, quase tradicionalmente, o nome de Kafka “...como representante de um novo tipo de fantástico...”. (A. de Toro 1998: 60, nota 21) como “início de um paradigma” (ibid.).<sup>95</sup> e sua novela *A*

---

<sup>95</sup> “...als Vertreter einer ‘neueren Art’ von Fantastik...”; “Beginn eines Paradigmas”.

*metamorphose* (1915) como o exemplo central deste paradigma.<sup>96</sup> Este texto cria tanta dificuldade para o sistema binário de Todorov, que para ele precisa possibilitar-se o impossível, ou seja, a coincidência do *l'étrange* e do *merveilleux* (Todorov 1970: 180).

O que cria tantos problemas para os teóricos nesta novela de Kafka é a óbvia falta de preocupação – tanto pelo lado do narrador como também dos personagens – com o evento: “...où la chose la plus surprenante est précisément l’absence de surprise devant cet événement inouï...” (id.: 177). É Vax, que porventura retrata essa problemática da forma mais nítida:

D’autre part, dans un récit fantastique, la métamorphose est un événement qui pose un problème: comment une telle chose est-elle possible? [...]. Or, la famille de Grégoire ne se demande pas si le monstre est bien Grégoire. [...]. La métamorphose de Grégoire horrifie l’entourage, elle ne l’étonne pas. Ni Grégoire, ni personne ne cherche à savoir si de telles aventures sont possibles. [...]. Le fait est accepté pres-que comme le serait un phénomène courant ou quelque maladie affreuse, mais répandue. (1972: 85-6)

Todorov e Wünsch tiram de observações deste tipo a conclusão, que *A metamorphose* deve ser excluída do *fantástico*, já que a “oposição ‘realidade’ vs. ‘sobrenatural’” (“Opposition ‘Wirklichkeit’ vs. ‘Übernatürliches’”; A.de Toro 1998: 23) não se realiza. Esta problemática é, todavia, exatamente a consequência do modelo binário todoroviano com a sua insistência na *teoria dos dois mundos*. Pois é este modelo que teima naquilo, o que Broß chama de “mentalidade de superação”, o “...apelo de procurar indícios que permitem uma explicação inequívoca...”. (1996: 143).<sup>97</sup>

O texto de Kafka junta as *duas ordens* porém com facilidade, sem que se chegue por isto a um *conflito* – em relação a sua realidade – ou a uma solução. Ainda mais: este texto nem parece estar interessado numa solução. Desde que o modelo de Todorov permite, no entanto, somente as duas categorias *natural* e *sobrenatural*, a ligação aparentemente sem conflito das duas categorias forçosamente leva a problemas insolúveis. Isto pode resultar então em posições tão

---

<sup>96</sup> Cf. Wünsch (1996: 38-9).

<sup>97</sup> “Überwindungsmentalität”; “...Apell, nach Hinweisen zu fahnden, die die eindeutige Erklärung erlauben.”

problemáticas, como por exemplo em A. de Toro (1998: 60, nota 21): “...a estrutura textual constrói dois mundos diferentes, aquele dos pais e aquele de Gregor como inseto, e o leitor assume a função de instância julgadora.”<sup>98</sup> É, no entanto, bastante difícil de entender nisto, qual devia ser este mundo de “Gregor como inseto”, já que ele simplesmente continua vivendo na realidade fictícia, que afinal é a mesma, na qual os seus pais também vivem. A posição de A. de Toro chega a se tornar definitivamente incompreensível, porém, quando ele designa o leitor como “instância julgadora”. O leitor deveria julgar o que aqui, se Gregor afinal se transformou – sem razão e sem explicação – num inseto? Pois não há dúvida alguma acerca do evento e nem de que este se encontra em contradição com o *sistema de realidade* aparentemente *realístico*.<sup>99</sup> A única coisa, que o leitor podia julgar nesta novela, é a postura ético-moral da família e do meio em relação a Gregor, mas isto afinal não tem consequência nenhuma para a classificação ou não do texto como *fantástico*.

Devido ao seu modelo binário, e à resultante falta do *tertium*, a argumentação de Todorov se torna necessariamente torta:

Chez Kafka, l'événement surnaturel ne provoque plus d'hésitation car le monde décrit est tout entier bizarre, aussi anormal que l'événement même à quoi il fait fond. [...]. Il traite l'irrationnel comme faisant partie du jeu: son monde tout entier obéit à une logique onirique, si-non cauchemardesque, qui n'a plus rien à voir avec le réel. [...]. Le récit kafkaïen abandonne ce que nous avons dit être la deuxième condition du fantastique: l'hésitation représentée à l'intérieur du texte, et qui caractérise plus particulièrement les exemples du XIX<sup>e</sup> siècle. [...]. L'homme «normal» est précisément l'être fantastique; le fantastique devient la règle, non l'exception. (1970: 181-2)

Na primeira frase, Todorov ainda está no caminho certo, o qual abandona, porém, quando relaciona o mundo fictício com o onírico, sob a exclusão do “real”. O extraordinário em *A metamorfose* é afinal exatamente o fato do evento não apresentar nada de onírico, e mesmo assim não receber explicação alguma. Este paralogismo é inevitável, no entanto, porque as duas categorias que seu modelo lhe fornece –

---

<sup>98</sup> “...die Textstruktur baut zwei unterschiedliche Welten auf, die der Eltern und die Gregors als Käfer, und der Leser fungiert als Richtinstanz.”

<sup>99</sup> Cf. Rosenfeld (1973b: 231-2).

*l'étrange* e *merveilleux* – não são adequadas à descrição desta realidade. Uma argumentação parecida se encontra também em Wünsch:

O [...] tipo de parentesco não pode ser negado, embora que este não deve seduzir a subsumir Kafka sob o fantástico, principalmente quando se distinguiu a diferença tão nitidamente como Todorov: o mundo aparentemente conhecido e normal aparece de fato em Kafka como o propriamente estranho, no qual o mais surpreendente é o fato, que nenhum dos seus habitantes se estranha sobre esta estranheza. (1991: 39-40)<sup>100</sup>

Embora evite referir-se ao onírico, mesmo assim em sua teoria ainda aparece a *teoria dos dois mundos* nas entrelinhas; pois se se denomina “...o mundo aparentemente conhecido e normal [...] como o propriamente estranho...”, então surge a questão qual é aquele mundo que não é o mundo *estranho*? Além disto, ainda não declarou com isto como o mundo kafkaesco pode ser posto em relação com seu modelo, pois, como ela mesma diz com toda razão, um “...tipo de parentesco não pode ser negado...”. É afinal A. de Toro que, não obstante sua posição citada acima, se aproxima mais a uma solução satisfatória:

Enquanto Kafka na *Metamorfose* representa a transformação de um homem num inseto como *uma realidade nova, não legitimável*, e isto exatamente dentro do âmbito de um mundo ordenado, no qual seus pais não avaliam o evento, mas somente se defendem do monstro [...]. Kafka ainda deixa a metamorfose acontecer num mundo racional, mas não se preocupa mais com este mundo. (1998: 60, nota 21, grifo meu)<sup>101</sup>

Longe de qualquer onírico, o leitor se defronta, nesse texto, afinal com uma realidade fictícia; quer dizer, os eventos descritos não podem ser encarados de outra forma a não ser como (ficticiamente) de fato

---

<sup>100</sup> “Die [...] Art der Verwandtschaft ist nicht zu leugnen, wenngleich sie nicht dazu verführen darf, Kafka unter die Fantastik zu subsumieren, zumal wenn man selbst den Unterschied so deutlich erkannt hat wie Todorov: in der Tat erscheint bei Kafka die scheinbar bekannt-normale Welt als die eigentlich fremdartige, an der das Verwunderlichste ist, daß keiner ihrer Bewohner sich über diese Fremdartigkeit wundert.”

<sup>101</sup> “Während Kafka in *Die Verwandlung* die Metamorphose eines Menschen in einen Käfer als eine *neue, nicht zu legitimierende Realität* darstellt, und zwar im Rahmen einer ordnungsgemäßen Welt, in der seine Eltern das Ereignis nicht bewerten, sondern sich lediglich gegen das Ungetüm wehren, [...]. Kafka lässt die Verwandlung noch in einer rationalen Welt geschehen, kümmert sich aber nicht mehr um diese Welt.”



acontecidos. Também não se pode chamar esse texto *realístico*, no entanto, já que embora a encenação de mimese esteja sendo mantida ao longo do texto inteiro, ela é abandonada justamente no evento central, na metamorfose de Gregor. Ou, para ser mais exato: não é, que a encenação de uma mimese seja abandonada, mas um evento, que obviamente não é compatível com o *pré-texto* cultural, com o *modelo de realidade I* vigente, é apresentado de forma como se fosse isto. Da mesma maneira, não se pode falar aqui de um *sistema de realidade II maravilhoso*: por um lado, faltam quaisquer estruturas explicativas e, por outro, o evento não é compatível, como já mencionado, com o *sistema de realidade* que pode ser reconhecido no resto do texto.

Com isto, só sobraria o *fantástico*, mas isto também parece excluído, já que a única instância que podia experimentar uma *incerteza acerca do sistema de realidade* é o *leitor empírico*, desde que todas as outras, obviamente, não sentem nenhuma dúvida nessa relação. Deve-se admitir, portanto, que neste *sistema de realidade* ambos – o mundo *realístico* e a metamorfose *maravilhosa* – coexistem simultaneamente. E a consequência disto só pode ser uma: o mundo fictício da *Metamorfose* é de fato contraditório em si.

Delinea-se com isto, então, um parentesco factual entre o *fantástico* e o *kafkaesco*: pois se o *fantástico*, como argumentado acima, não se distancia do *realístico* e do *maravilhoso* somente no eixo do *possível/impossível*, mas também no eixo do *inequívoco/contraditório*, então o *kafkaesco* constitui o ponto final deste segundo eixo. Ou, dito de forma diferente, o *kafkaesco* constitui a superação do *fantástico* no sentido de que aquilo que se formula no *fantástico* como possibilidade – a saber, a contraditoriedade do mundo – aqui se torna fato. Se o *fantástico* constitui pois a pergunta sobre a contraditoriedade do mundo, então o *kafkaesco* é a resposta afirmativa a essa pergunta.

Em Kafka se torna portanto fato, o que se sugere como possibilidade e se tematiza em relação a sua probabilidade no *fantástico* – a contraditoriedade interna da realidade. Disto, segue então também a desistência de seu questionamento. Não é mais importante por que e como Gregor Samsa pode ter sido transformado num inseto, pois a realidade fictícia possibilita isto e, paradoxalmente, também o proíbe simultaneamente. A única coisa que o texto kafkiano

tematiza – em relação a isto – é o absurdo de tentar submeter a realidade fictícia ao pensamento causal ou racional.

Tudo isto acarreta agora uma série de consequências: por um lado, pode-se constatar aqui inequivocamente o *tertium* reclamado por Lachmann. Trata-se, entretanto, daquilo que ela denomina o *neofantástico*:

Quando os polos se derretem, como no neofantástico, perdem a sua relevância. No neofantástico, construído de maneira monista, é o ser catapultado para o totalmente >outro< (quer dizer, no além de um horizonte) que provoca no confronto com o fantasma puro um tipo de choque cognitivo. Contudo, a paradoxia do outro mundo não depende aqui da dúvida (tampouco como no caso do conto de fadas). No fantástico construído de maneira dualista do entrechoque dos significados contrários – irreal/real –, o fantasma resultante aparece como um tipo de >híbrido da realidade<, que inclui o *tertium* de uma fronteira (permeável) aos dois lados da qual se estendem as zonas (ontologicamente) incompatíveis. (2003: 49-50)<sup>102</sup>

Pode concordar-se, aqui, no *kafkaesco*, também com aquela posição de Lachmann que foi rejeitada acima para o *fantástico*, quando ela diz que

O fantasma usurpa, em apresentar ditatorialmente o não-visto, o não-pensado, o não-representável e o indizível, o lugar que o domínio racional da realidade ocupa. (id.: 52)<sup>103</sup>

Pois o *kafkaesco* apresenta de fato *ditatorialmente* um mundo absurdo, porque afinal contraditório. Que a realidade resultante disto

---

<sup>102</sup> “Wenn die Pole wegschmelzen, wie in der Neophantastik, verlieren sie ihre Relevanz. In der monistisch konstruierten Neophantastik ist es die Katapultierung in das ganz >Andere< (das heißt in das Jenseits eines Horizonts), die in der Konfrontation mit dem reinen Phantasma eine Art kognitiven Schock hervorruft. Jedoch ist die Paradoxie der anderen Welt hier nicht auf Bezweiflung angewiesen (ebenso wenig wie dies im Märchen der Fall ist). Das in der dualistisch konstruierten Phantastik aus dem Zusammenstoß der konträren Signifikate – Irrealität/Realität – entstehende Phantasma erscheint als eine Art >Wirklichkeitshybride<, die das Tertium einer (durchlässigen) Grenze einschließt, zu deren beiden Seiten sich die (ontologisch) inkompatiblen Zonen erstrecken”.

<sup>103</sup> “Das Phantasma usurpiert den Platz, den die vernünftige Bewältigung der Wirklichkeit innehat, indem es das Ungesehene, Ungedachte, Undarstellbare und Unsagbare diktatorisch vorführt”

apareça híbrida é de se esperar, pois contraria a esperada ilusão da mimese em combinar aspectos conformes a convenção com tais que não o são.

Se este tipo textual deveria ser chamado o *neofantástico*, como Lachmann o faz, é questionável. No modelo de Lachmann, parece isto consequente, já que tudo indica – embora ela não defina nem os seus conceitos *fantasma* e *fantástico*, nem a relação entre os dois de forma inequívoca – que este se baseia numa compreensão do *fantástico histórico-maximalista*. De forma inversa, dentro do modelo proposto aqui, esse termino é inadequado, pois não obstante do parentesco inegável com o *fantástico*, as diferenças entre os dois são grandes demais: enquanto o *fantástico* afinal brinca com a ideia do contraditório, o *kafkaesco* o apresenta de fato de forma *ditatorial*. Com isto, no entanto, constitui a superação daquele, e é essencialmente diferente. Consequentemente, para este tipo textual se oferece o termo do *kafkaesco*, não somente porque com Kafka começa de fato um novo paradigma, mas também, porque os outros termos possíveis, como por exemplo, *paradoxo* ou *absurdo* abrangem um campo semântico vasto demais e são, portanto, inexatos demais e convidam a desentendimentos.

### II.6.2 O mundo não inequívoco

Lamentavelmente ainda não se disse, de maneira alguma, tudo com a constatação que o *kafkaesco* seja a superação do *fantástico* – em direção a uma certeza da contraditoriedade interna do mundo fictício. Por um lado, parece necessário discutir por que esse novo paradigma nasceu, o que significa inseri-lo no seu contexto, até porque disto podem resultar argumentos a favor e contra a morte do *fantástico*, defendida tanto por Todorov (1970), como por Broß (1996). Por outro lado, é também oportuno dirigir o olhar para frente e tentar pensar qual a relação que textos tão diversos como, por exemplo, aqueles de Flann O’Brian, de Pynchon, de Borges, Byatt, Josué Guimarães, Guimarães Rosa, Garcia Márquez ou mesmo de Veiga mantêm com estes dois paradigmas, que são o *fantástico* e o *kafkaesco*.

Esta discussão necessariamente não pode pretender a ser exaustiva, considerando a complexidade e a abrangência das temáticas abordadas. Antes aqui devem ser privilegiados aqueles

aspectos que facilitem a discussão a seguir dos textos de Veiga. É de se prever, portanto, que um movimento do geral para o específico – quer dizer a *re-configuração* destes paradigmas no contexto ocidental, latino-americano e finalmente brasileiro – acompanhar-se-á por um aumento de detalhes e de densidade de argumentação.

Visto mais de perto, duas vias de solução parecem se oferecer para esta mudança de paradigmas, embora estas duas não se excluam, e que é, antes, de se supor, que se completam e reforçam de forma recíproca. A primeira, de menor interesse para este trabalho, é a circunstância de que textos literários, no fim do século XIX e, principalmente, no século XX, se tornam cada vez mais conscientes da sua própria ficcionalidade, se reconhecem – nos termos dos formalistas russos – como um *sistema de leis próprias*. Isto não quer dizer, naturalmente, que a literatura se torne menos dependente do texto cultural geral, mas sim, que convenções literárias *realísticas* perdem importância. Pois se a literatura constitui um sistema de leis próprias, ela não tem mais obrigações em relação à convenção literária da mimese, e até a *realidade I* perde importância como relevo. Não é de se surpreender, portanto, que é nessa época que tipos textuais como a ficção científica e aquela, que na área anglo-saxônica se chama *high fantasy* – como, por exemplo, *The Lord of the Rings* (1954/55) de Tolkien ou *The Worm Ouroboros* (1922) de Eddison – tenham agora sua origem e cheguem ao seu auge.

A segunda via anda de mãos dadas com a primeira, a *pré-figura* e é *pré-figurada* por sua vez por esta; é esta a mudança de paradigmas que se realiza numa parte da população ocidental, nesta época, em relação ao seu modelo de *realidade I*, e o que o poeta inglês Stephen Spender designou com o conceito expressivo *the end of the age of certainties* (in Coote 1993: 376). As mudanças variadas – sejam estas as novidades tecnológicas, o progresso científico ou as mudanças sociais – minam o modelo de *realidade I* dominante, positivista-racional e confiante no progresso, e fragmentam-no.<sup>104</sup> A modernidade pode ser reconhecida com isto, seguindo Broß (1996: 130), como uma alteração de valores, que ameaça as “Concepções de valores e normas que prometem segurança...”, na qual “...continuidades se constituem somente de aparência e padrões tradicionais perdem a sua

---

<sup>104</sup> Sobre este assunto, cf. “Introduction” in Bradbury (1991) e, para a literatura brasileira a discussão muito boa, mesmo que não muito nova, de Rosenfeld (1973a).

validade...”.<sup>105</sup> Isto desemboca necessariamente no *desempoderamento da realidade* de Lyotard:

A modernidade sempre é acompanhada por um abalo da fé e, como se fosse uma consequência da invenção de outras realidades, também pelo descobrimento, quão *pouco real* é a realidade. (apud Broß 1996: 57, grifo no original)<sup>106</sup>

As obras literárias da época refletem forçosamente essa fragmentação, seja em obras como as de Henry James ou Virginia Woolf, nos quais realidade é retratada – por perspectivas que concorrem uma com a outra – como construída subjetivamente e com isto como objetivamente inapreensível – ou até inexistente –, seja na tentativa de Fernando Pessoa em se aproximar ao mundo fragmentado pela auto-fragmentação do eu lírico nos *heterônimos*. Tudo isto culmina então na tentativa modernista da superação da fragmentação no mito, como por exemplo, em Joyce, Faulkner ou também Guimarães Rosa.<sup>107</sup> É também neste contexto, que o *kafkaesco* se enquadra, só que neste o modelo fragmentado e contraditório da *realidade I* também se manifesta na *realidade II*. Esta se caracteriza claramente como um *sistema de realidade II*, que não se orienta por um sistema fechado de normas e regras, e no qual construções e atribuições de sentido se demonstram como difíceis, senão impossíveis.

Os textos de prosa do século XIX, ao contrário, partem na maioria não somente da suposição que existe uma única e objetiva *realidade I* e que esta pode ser mimeticamente retratada por técnicas e convenções literárias, mas também que esta, em sua transformação numa *realidade II*, tenha que ser inserida numa ordem interna e racional que está fundamentada por um sistema racional e inequívoco de normas e regras. Esta pressão para ser inequívoco – consequência de uma *pré-figuração* positivista e crente na ciência – constitui o outro

---

<sup>105</sup> “Sicherheit verheißende(n) vertraute(n) Norm- und Wertvorstellungen”; “...Kontinuitäten nur noch scheinbar sind und traditionelle Maßstäbe ihre Gültigkeit verlieren...”

<sup>106</sup> “Mit der Moderne geht stets eine Erschütterung des Glaubens und, gleichsam als Folge der Erfindung anderer Wirklichkeiten, die Entdeckung einher, wie wenig wirklich die Wirklichkeit ist.”

<sup>107</sup> A procura por uma explicação mitológica do mundo se reencontra mais tarde também no *realismo mágico* hispano-americano. Cf. capítulo II.7.1.

lado da desvalorização social da literatura como não científico e, portanto, não 'sério'. Por isto, o romance histórico dos séculos XVIII e XIX oculta, como escreve Ickstadt (apud Broß 1996: 101), "...seu caráter fictício sob o manto da historiografia..."<sup>108</sup> para manter um reconhecimento social ao lado da historiografia. Com isto se completa o círculo para a coerção à ordem, pois

O tradicional pensamento histórico, que não está consciente do seu caráter fictício, se baseia fundamentalmente em 'chronotopoi' rígidos, quer dizer relações de espaço e tempo especiais, adquiridos no processo da mediação histórica. Estruturam estes – como fundição de características espaciais e temporais – na sua integridade garantida pela tradição *a história como um todo concreto e carregado de sentido, emprestando desta maneira uma ordem à história*. (Broß 1996: 105, grifo meu)<sup>109</sup>

Mais deve se apreciar, então, a realização da prefiguração do *kafkaesco*, quer dizer do *fantástico*, que questiona exatamente esta coerção a uma ordem intratextual de uma forma lúdica, e com isto de forma *re-configurativa* o conceito da *realidade I* única e objetiva. O *fantástico* consegue isto não somente, aliás provavelmente menos, no nível temático, como no nível da *realidade II* como encenação da mimese, que o precede necessariamente. O *fantástico* é, portanto, subversivo porque ousa questionar o sistema de *realidade II*, e com isto finalmente o modelo de *realidade I*. Broß (id.: 146) argumenta de forma análoga quando diz, que o

... o conteúdo 'subversivo' desta literatura [...] não pode ser encontrado no nível temático semântico das obras narrativas; na sua frequente orientação para o irracional e o incrível [...] representam [i.e. os textos *fantásticos*] de forma mais do que clara uma oferta escapista.<sup>110</sup>

---

<sup>108</sup> "...seinen Fiktionscharakter mit dem Mantel der Geschichtsschreibung..."

<sup>109</sup> "Das traditionelle, sich seines Fiktionscharakters nicht bewusste geschichtliche Denken basiert grundlegend auf starren, im Prozeß historischer Vermittlung angeeigneter „Chronotopoi“, also spezieller Raum-Zeit-Beziehungen. Sie strukturieren – als Verschmelzung räumlicher und zeitlicher Merkmale – in ihrer durch die Überlieferung gewährleisteten Gesamtheit *die Geschichte als sinnvolles und konkretes Ganzes, verleihen der Geschichte somit eine Ordnung*."

<sup>110</sup> "...subversive' Gehalt dieser Literatur [...] läßt sich dabei nicht auf der thematisch-semantischen Ebene der Erzählwerke auffinden; in ihrer oftmaligen Hinwendung zu Irrationalem und Unglaublichem [...] stellen sie nur allzu deutlich ein eskapistisches Angebot dar."

e continua, que o *fantástico* familiarize “sorratamente” com a “...tolerância do contraditório, saudação de concepções diferentes.” (id.: 147).<sup>111</sup> Se é necessário tirar disto a conclusão, que o *fantástico* constitui com isto uma base para a democracia e para “consciência emancipatória” (ibidem, “emanzipatorisches Bewußtsein”), pode aqui ser deixado em suspenso.<sup>112</sup>

Mas o *fantástico* deve ser visto como subversivo também no âmbito temático, embora não na forma na qual estes temas se revestem no texto, mas no seu significado simbólico, quer dizer como representação de tabus sociais, como incesto, necrofilia, loucura etc. Jackson aponta também, com razão, que “...it [i.e. o *fantástico*] does not introduce novelty, so much as uncover all that remains to be hidden if the world is to be comfortably ‘known’.” (2003: 65).

Com isto o *fantástico* se apresenta como “transgressão” (“Transgression”; Lachmann 2004: 50) em duplo sentido, no sentido de temas proibidos (no sentido de tabu), e no sentido do questionamento de uma *realidade I* fechada em si. Mais ainda: se o *fantástico* tematiza aspectos proibidos da sociedade e questiona seu modelo de *realidade I*, então podia ser chamado uma *arqueologia do reprimido/esquecido*, pois desvela aquilo com o qual a sociedade não quer se ocupar e cuja tematização é proibida no contexto cultural.<sup>113</sup> Impõe-se com isto a suspeita, que o *fantástico* possa, desta forma fazer parte da *pré-figuração* da modernidade. Independentemente de uma resposta para isto, deve ser visto como a *pré-figuração* do *kafkaesco*, pois nele se encontra em forma de pergunta aquilo, ao qual o *kafkaesco* dá uma resposta.

Como é que tudo isto influencia, no entanto, a questão acerca da *morte do fantástico*? Sabidamente, Todorov (1970: 168 e sgs.) decreta

---

<sup>111</sup> “hinterrücks”; “...Tolerierung des Widersprüchlichen, Begrüßung differenter Anschauungen...”.

<sup>112</sup> Como uma tentativa de atribuir a um tipo textual inteiro uma tendência ideológica geral pode se tornar problemático demonstra-se já pela circunstância que Chiampì atribui, ao mesmo *fantástico*, uma postura geral diametralmente oposta, antidemocrática, “afirmação conformista da autoridade” e individualizante (1981: 68-9). Resta constatar, que justamente num tipo textual tão difícil de definir e que consegue assumir formas tão diversas, a teoria deveria se abster de atribuições generalizantes, principalmente de cunho ideológico.

<sup>113</sup> Com isto, parece se oferecer a ideia de definir o contexto do *fantástico* em base de modelos da teoria da memória. Este viés será investigado no próximo capítulo.

esta morte baseado em dois aspectos: por um lado o desenvolvimento da psicanálise – um daqueles aspectos que contribuem ao fim do *age of certainties* mencionado acima – e por outro lado, aquilo que segundo Stockhammer (2000: 24) é “de um alcance epistemológico ainda maior”; a saber que “a diferença básica entre 'natural' e 'sobrenatural', entre 'real' e 'imaginário' (no sentido pré-analítico)” se apaga.<sup>114</sup> Disto Stockhammer conclui que

Onde a realidade em si já se tornou tão fantástica, desaba sobre si mesmo a base para uma distinção entre 'fantástico', 'maravilhoso' e 'estranho', até entre 'literatura fantástica' e 'realista' [...] não existe mais uma literatura fantástica no século XX que corresponda às definições de Todorov. (id.: 25)<sup>115</sup>

Neste caso, porém, é necessário proceder de uma maneira um tanto mais cautelosa que Stockhammer. Embora seja absolutamente correto afirmar que, no século XX não existe mais uma *literatura fantástica* – ou pelo menos uma significativa – que siga as definições todorovianas, isto é, principalmente, uma consequência do modelo binário que ele constrói. Segundo o modelo proposto aqui existe sim uma “...base para uma distinção [...] entre 'literatura fantástica' e 'realista'...”, desde que a primeira não depende de uma temática, como era ainda o caso em Todorov, mas afinal da *incerteza acerca do sistema da realidade II*.

No que Stockhammer está com toda razão, no entanto, é que “...a realidade em si já se tornou tão fantástica...”, mesmo que o uso do termo *fantástico* não seja realmente feliz, e talvez os termos *contraditório* ou *paradoxo* devessem ser preferidos. De fato, observa-se, como por exemplo em Kafka, uma retirada do *sobrenatural* em favor de um *outro* que é ininteligível, mas talvez, ou, até provavelmente, natural. Isto, todavia é uma consequência necessária do *desempoderamento da realidade* mencionada acima: se a existência de vários modelos paralelos de realidade tem que ser aceita, que

---

<sup>114</sup> “von noch größerer epistemologischer Reichweite”; “...basale Unterscheidung zwischen ‘Natürlich’ und ‘Übernatürlich’, zwischen ‘Realem’ und ‘Imaginärem’ (im voranalytischen Sinn)...”.

<sup>115</sup> “Wo die Wirklichkeit selbst so phantastisch geworden ist, bricht die Grundlage für eine Unterscheidung zwischen ‚Phantastischem‘, ‚Wunderbarem‘ und ‚Seltsamem‘, ja zwischen ‚phantastischer‘ und ‚realistischer‘ Literatur in sich zusammen [...] es gibt im 20. Jh. keine phantastische Literatur mehr, die Todorovs Bestimmungen entspricht. ”



podem até se contradizer um ao outro, então “continuidades” realmente só são aparentes e “padrões tradicionais” difíceis de preservar (Broß,1996: 130). Segue disto, pois uma incerteza do sujeito em relação ao mundo que o circunda, e o qual experimenta, portanto, como sendo contraditório e paradoxo. Isto significa que o mundo natural pode se tornar pela fragmentação da experiência da realidade – como já foi argumentado mais acima – um mundo *fantástico*, não porque um mundo sobrenatural o invade, mas antes, porque não é inteligível nem recapitulável, porque eventos não se encaixam no texto cultural do sujeito, pois são subjetivamente impossíveis.

Esta fragmentação pode literariamente ser lida de formas diferentes. Como já foi esboçado antes, o modernismo tenta reduzir, por causa da sua *ânsia de superação* (Broß 1996: 174), a fragmentação no mito. O *kafkaesco* admite – e nisto se podia reconhecer um parentesco com o modernismo – também uma resposta definitiva. Mas em vez de se preocupar com uma redução da fragmentação, reconhece-a e retrata-a como irredutível. Ao contrário disto – e é necessário de enfatizar sempre de novo – o *fantástico brinca* com a perspectiva limitada, com a possibilidade de várias perspectivas paralelas à realidade, quer dizer, com a limitação ontológica de reconhecer o todo.

Não parece realmente inevitável, portanto, concluir da fragmentação à *morte do fantástico*. Pois mesmo que o *fantástico* não reconheça a fragmentação *de facto*, como isto acontece no *kafkaesco*, no mínimo, a toma em consideração numa forma lúdica. Com isto, portanto, o jogo com as realidades, o questionamento de valores e perspectivas tradicionais pela confrontação com conceitos alternativos se torna a característica definidora do *fantástico*, e não a (velada) representação de temáticas de tabus sociais, como pressupõem Todorov e Jackson. Consequentemente, com isto o argumento de Todorov, que a psicanálise substituísse o *fantástico*, o que o tornasse “inútil” (1970: 169), perde de força. Pois a limitação ontológica discutido acima é uma constante humana e nem se esgota no fato da psicanálise tratar de algumas temáticas do *fantástico*, mesmo que estas sejam admitidamente populares. Deve se presumir, portanto, que o *fantástico* continua a existir a despeito da psicanálise, e que até inclua esta como alternativa interpretativa – no sentido do

par de conceitos freudianos *psicose x neurose* (Stockhammer 2000: 29) – em seu jogo de possibilidades.

Parece então adequado partir, no século XX, de dois paradigmas paralelos, do *fantástico* e do *kafkaesco*. Estes dois paradigmas se encontram, embora sob nomes diferentes, também em Lachmann, mesmo que ela chegue – necessariamente, já que parte do modelo todoroviano – a conclusões problemáticas, quando diz:

Significa o fato literário, que se desista da hesitação no neo-fantástico e que esta só exerça um papel duplo moderado em alguns representantes do neo-gothic e da ficção científica, por um lado que o jogo hermenêutico explicável-inexplicável (natural-sobrenatural) se esgotou e perdeu seu momento de tensão intratextual e, por outro lado, que a renúncia à plausibilidade do mundo vivido exige assumir sem reservas a ordem de leis diferentes, na qual as *realias* e relações normais estão inseridas. O neo-fantástico não pode ser conceituado nem com os critérios de Caillois, nem com aqueles de Todorov. Os mundos impossíveis não permitem – hermeticamente fechados – nem o jogo de oposições entre cotidiano e irrupção, nem a *hésitation*. Isto é válido para textos de Borges, Bioy Casares, Krzyżanowski e outros. Quando se utiliza o jogo de oposições, no entanto, como na *Metamorfose* de Kafka, não se encontra o Outro com uma semântica da surpresa e do assombro, não se responde à ação com questões explicativas e o texto impede a argumentação da hesitação. (2002: 95-6)<sup>116</sup>

É absolutamente certo, que “... se desista da hesitação no neo-fantástico...”, se os termos são substituídos por aqueles da *incerteza em relação ao sistema de realidade II* e do *kafkaesco*, subentendendo com o

---

<sup>116</sup> “Die literarische Tatsache, dass die Unschlüssigkeit in der Neophantastik aufgegeben und nur bei einigen Vertretern des Neo-Gothic und der Science-fiction eine gemäßigte Doppelrolle spielt, bedeutet zum einen, daß das hermeneutische Spiel erklärlich-unerklärlich (natürlich-übernatürlich) ausgereizt ist und sein innertextliches Spannungsmoment verloren hat, zum andern, daß der Verzicht auf lebensweltliche Plausibilität die unumwundene Einstellung auf die andersgesetzliche Ordnung verlangt, in die die Realien und die normalen Verhältnisse eingespannt sind. Die Neophantastik ist weder mit Caillois’ noch mit Todorovs Kriterien zu fassen. Die unmöglichen Welten lassen – hermetisch geschlossen – weder das Widerspiel von Alltag und Einbruch des Anderen noch eine *hésitation* zu. Dies gilt für Texte von Borges, Bioy Casares, Krzyżanowski u.a. Wird jedoch das Widerspiel gespielt, wie in Kafkas *Die Verwandlung*, so wird dem Anderen nicht mit einer Semantik der Verwunderung und des Staunens begegnet, das Geschehen nicht mit Erklärungsfragen beantwortet und die Unschlüssigkeitsargumentation vom Text verhindert.”

termo *kafkaesco*, que se trata aqui de tais textos, cujo parentesco com Kafka consiste em usar pelo menos aquele elemento constitutivo do paradigma *kafkaesco*, que postula a *realidade II de facto* como inerentemente contraditória. Disto seguem então os “mundos impossíveis”, “hermeticamente fechados”, com todas as consequências que Lachmann descreve. O problema da argumentação de Lachmann aparece, no entanto, em relação à depreciação do outro paradigma, o do *fantástico*: recorrendo aos binários pares de conceitos todorovianos do *explicável x inexplicável* e *natural x sobrenatural*, respectivamente, ela parece por um lado se esquecer do *tertium* que ela mesma exigia e, por outro lado, seguindo Todorov, não reparar no fato que no *fantástico* afinal não se trata em primeiro lugar de explicações, mas exatamente do seu oposto, da sua negação. Tão pouco é possível afirmar, que o *fantástico* moderno só se encontre em “...alguns representantes do neo-gothic e da ficção científica...”: pois como deveriam textos como, por exemplo, “The thing in the forest” (2004) de A. S. Byatt ou “Hereditário” (2002) de Amílcar Bettega Barbosa – ambos textos da virada do milênio – ser chamados, senão de *fantásticos*? Com a ficção científica os dois textos não tem nada a ver, e também a ligação do “The thing in the forest” com o neo-gótico é mais do que questionável. A propósito, é interessante observar que ambos autores recorrem também, nas mesmas coletâneas de contos, ao paradigma *kafkaesco*, Byatt em “Stone Woman” e Bettega em “Crocodilo I”.

Uma abordagem totalmente diferente é escolhida por Broß (1996) para argumentar a *morte do fantástico*. Segundo ele, *textos fantásticos* possuem um “...uma natureza dialética, que afinal os leva a dissolução de si mesmo...” (id.: 147-8), porque estão dependentes “...de forma existencial da estrutura de superação moderna, que eles mesmos afinal negam.”<sup>117</sup> Por isto, a morte do *fantástico* não resulta do “poder de eficácia” (“Wirkmächtigkeit”) da psicanálise, e sim de um “...movimento dialético da modernidade e da pós-modernidade.” (id.: 149):<sup>118</sup>

Os textos que deixam o leitor hesitante em face da explicação dos eventos lidos recorrem a uma postura que pode ser observada na pós-modernidade e que, lentamente, se torna geralmente aceita – designada

---

<sup>117</sup> “...dialektisches Wesen, das letztendlich zur Aufhebung ihrer Selbst führt...”; “...existenziell auf die moderne Überwindungsstruktur, die sie in der Konsequenz negieren...”.

<sup>118</sup> “dialektische Bewegung von Postmoderne und Moderne”.

aqui de uma *postura de aceitação* frente ao não inequívoco e ao contraditório. Em contraposição, confirmam esta, já que se negam a uma solução inequívoca dos eventos questionáveis além do fim da leitura, e a ajudam a um reconhecimento paulatino – e isto num conflito com uma *mentalidade de superação*, que deve ser chamada de moderna, da qual, no entanto, mesmo assim dependem. (id.: 174-5, grifo no original).<sup>119</sup>  
É este caráter dialético, que resulta então na *morte do fantástico*:

Este estímulo [i.e. da superação] tão necessário vai suprimir-se na medida em que os textos conseguem mediar, sob o recurso à ambiguidade, uma postura que se caracteriza pela aceitação do diferente e também do contraditório. Se isto (na situação (de recepção) pós-moderna) tiver êxito – de forma ideal – finalmente não existiria mais a premissa para o fantástico ou, respectivamente para a sua leitura – o desejo de superar uma situação não inequívoca –; a literatura fantástica se teria tornada obsoleta. (id.: 148-9)<sup>120</sup>

Em primeiro lugar, deve se atentar ao fato de Broß não postular a *morte do fantástico*, ao contrário de Todorov, como um fato consumado; somente formula de maneira hipotética as condições prévias para isto. Todavia, já assume o fim como certo, como demonstra nitidamente a citação “...leva, em última instância, à dissolução de si mesmo...” (id.: 147-8).<sup>121</sup>

Poderia opor-se a isto, como já em relação a Lachmann, que o *fantástico* não se esgota na explicação de um “situação não

---

<sup>119</sup> “Die den Leser unschlüssig hinsichtlich der Erklärung der gelesenen Ereignisse entlassenden Texte greifen auf eine in der Postmoderne festzustellende und allmählich sich etablierende Verhaltenseinstellung – hier als *Akzeptanzhaltung* gegenüber dem Uneindeutigen und Konträren bezeichnet – zurück, die sie im Gegenzug, sperren sie sich doch gegen eine vereindeutigende Auflösung der fragwürdigen Geschehnisse oft über den Schluß der Lektüre hinaus, bestätigen und der sie zu schrittweiser Anerkennung – und zwar in Auseinandersetzung mit einer modern zu nennenden *Überwindungsmentalität*, auf die sie nichtsdestotrotz angewiesen sind – verhelfen.”

<sup>120</sup> “Dieser so notwendige Reiz [i.e. der Überwindung] wird nun in dem Maße fortfallen, in dem den Texten über die Ambiguität die Vermittlung einer Haltung glückt, die sich durch Bejahung des Differenten und eben auch Widersprüchlichen auszeichnet. Sollte dies (in der postmodernen (Rezeptions-)Situation) – idealtypisch – gelingen, wäre letztendlich die Voraussetzung für Phantastik bzw. deren Lektüre – die Bestrebung, einen uneindeutigen Zustand zu überwinden – nicht mehr gegeben; phantastische Literatur wäre obsolet.”

<sup>121</sup> “...das letztendlich zur Aufhebung ihrer Selbst führt...”.

inequívoca”. Por outro lado, há de se admitir que um texto que já parte de uma realidade contraditória não pode ser *fantástico*. Porém, isto não significa de maneira alguma, que um texto *fantástico* tenha que partir necessariamente de uma só realidade, que se questionaria em seguida. Antes parece imaginável que um texto apresente vários modelos de *realidade II* que induzem no personagem e no leitor a incerteza acerca da sua possível validade.

Existe, porém, ainda um segundo aspecto problemático na argumentação de Broß. Pois mesmo que o *leitor empírico* – do qual fala aqui afinal – chegue a tomar esta postura de recepção pós-moderna, essa “...postura de aceitação em frente ao não inequívoco e ao contraditório...” – o que em si já não é absolutamente inevitável –, o jogo lúdico com as realidades pode, não obstante isto, continuar existindo dentro do texto. Afinal, o interesse do *leitor empírico* em entender qual ou quais a(s) realidade(s) em vigor no mundo textual continua. Os textos *kafkaescos*, no entanto, dão uma resposta definitiva a esta pergunta, como os textos *realísticos* e *maravilhosos* também o fazem. Quer dizer, representam uma realidade que até pode deixar o leitor perplexo, mas que ele é obrigado a aceitar mesmo assim.

O *fantástico* declara, ao contrário, e isto se complementa com a postura de recepção pós-moderna, a pergunta pela realidade como irrespondível. E com isto estende ao leitor a possibilidade de participar ativamente nesta construção de realidade, embora isto seja obviamente uma ilusão: se o mundo narrado é ou não contraditório, e de que maneira, tem que permanecer necessariamente sem resposta. O *fantástico* radicaliza, portanto, e isto o proteja de tornar-se "obsoleto", a insegurança de qualquer compreensão de *realidade II* – e com isto implicitamente de qualquer compreensão de *realidade I* – e fixa esta como uma construção subjetiva e, portanto, necessariamente falível.

Isto naturalmente resulta em consequências para um *fantástico moderno*: enquanto o *fantástico clássico* no fundo está ainda perguntando por uma *realidade II* válida para todos os personagens, o moderno se limitará à perspectiva individual – ou talvez de uma comunidade – e perguntará até que ponto seu modelo de *realidade II* se revela adequado à(s) realidade(s) textuais no decorrer da ação. Pode acontecer com isto, como se pode ver mais tarde em Veiga, que o *leitor* – e possivelmente também o *leitor empírico* – disponha de um conhecimento de mundo superior ao dos personagens.

Com isso, porém, o círculo se fecha em relação a dois aspectos discutidos acima: a deslocação temática do *sobrenatural* para o *natural* e a representação do segundo como *fantástico*. O *sobrenatural* se torna obsoleto no sentido que os limites entre ele e o *natural* se apagam, pela razão do mundo ter se tornado inseguro: o homem e seu cotidiano já se tornaram tão inseguros que não há mais a necessidade de fantasmas para arrancar o sujeito da sua realidade aparentemente segura. E, com isto, tudo aquilo que não pode ser inserido no modelo de realidade da personagem se torna *potencialmente fantástico*.

### II.6.3 O retorno do esquecido

Afirmou-se acima, como tese, que o *fantástico* poderia também ser chamado uma *arqueologia do esquecido/reprimido*, e que com isto se abriria uma porta para uma discussão baseada em modelos da teoria da memória. Este contexto deve ser iluminado, a seguir.

Esta afirmação se sustenta, inicialmente, em duas observações simples, a saber, que o *fantástico* geralmente trata do coletivo e que se refere, em geral, também, a algo passado. Chiampi (1981: 68-9) argumenta que o *fantástico* constituiria uma literatura individualista e logocêntrica e, portanto, não coletiva; e que está marcado pela experiência individual e, portanto, singular do seu herói, que além disso é ainda caracterizado por uma passividade (ibid.: nota 24) – pois não age, as coisas lhe acontecem. No entanto, Chiampi tira aqui as conclusões erradas de observações certas: encontram-se muitos aspectos que indicam que o *fantástico* tem uma proposta coletiva, e entre estes, o protagonista não é o menos importante.

O protagonista se caracteriza, de fato, muitas vezes por sua passividade, pois afinal é o *evento* que está no centro do texto *fantástico clássico*. O *evento*, porém, só pode ser experimentado, e isso faz parte da natureza do *fantástico*, por um ou somente uns poucos personagens já que, em caso oposto, a *incerteza acerca do sistema da realidade* dificilmente se realizaria. São exatamente esta singularidade da experiência e sua óbvia incredibilidade dentro do *sistema de realidade* que evocam, afinal, a *hesitação*. Para que isto aconteça, porém, o protagonista deve demonstrar algumas características: ele tem que ser um homem ‘normal’, de pensamento racional, já que evidentemente ninguém acreditaria num fantasista ou mesmo num

louco. Pode-se observar facilmente no *fantástico clássico*, portanto, que o protagonista em geral se destaca por um ‘senso comum saudável’ e, além disso, raramente se caracteriza em profunda individualidade. A razão para isto deve ser evidentemente procurada naquela circunstância de que os outros personagens e o leitor – tanto o fictício como o empírico – deveriam identificar-se com o protagonista e transferir desta maneira sua *incerteza acerca do sistema da realidade* e suas dúvidas para si e para sua(s) realidade(s). Quer dizer, a *incerteza acerca do sistema da realidade* tem que ser comunicável intersubjetivamente e retratada de maneira crível. Um exemplo perfeito para isto se encontra no protagonista em “Le Horla” de Maupassant: o protagonista é um homem inteiramente ‘normal’ que, além disto, ainda ganha em credibilidade porque sabe que será considerado louco pelos outros se contar suas experiências.

A consequência disto é, no entanto, e isto é inscrito ao tipo textual *fantástico* como estratégia, que esta experiência poderia ter acontecido a *qualquer outro*, se este tivesse se encontrado naquele momento e naquele lugar onde o evento aconteceu. O protagonista se torna dessa maneira um representante do leitor, tanto quanto de todos os personagens da realidade fictícia, da sociedade do mundo fictício, pois o evento recebe sua força de induzir uma *incerteza acerca do sistema da realidade* somente sob a ressalva que podia ser válido para o mundo *inteiro* e, com isto, para *todos* os personagens. Na experiência do protagonista se insinua, então, a possibilidade de que o mundo podia ser diferente daquilo como a sociedade ou a visão de mundo dominante o supõem. Isto não afeta, então, somente o protagonista, mas a sociedade inteira, o mundo fictício como um todo. Torna-se evidente, portanto, que o *fantástico* diz respeito ao coletivo, representado por seu substituto, que é o protagonista.

Isto se mantém válido também para textos – como, por exemplo, “O homem de areia” de E.T.A. Hoffmann – que tratam em primeiro plano de experiências decididamente individuais ou pessoais, pois o protagonista se caracteriza, aqui, ou como fantasista, que imaginou tudo, ou como o contemporâneo perspicaz que vê aquilo que os outros não querem ou não podem ver. Já que esta decisão, no entanto, não se resolve, permanece também sem solução o enigma se Coppola/Coppelius é simplesmente um trapaceiro astuto ou se realmente dispõe de capacidades sobrenaturais. Consequentemente

não é mais somente o protagonista que se afeta, mas o mundo fictício nos seus pilares basais, na sua realidade. E, com isto, o coletivo também é afetado.

A segunda observação é, como já mencionado, que o *fantástico* muitas vezes se refere ao passado, que trata de algo esquecido. Deve se acrescentar aqui, todavia, que isto não pode ser assumido da *literatura fantástica* em geral. Quer dizer, que ao contrário do seu caráter geralmente coletivo o *fantástico* trata muitas vezes, mas não sempre, do esquecido.

Para explicitar essa circunstância dois exemplos rápidos deveriam bastar: o conto “Vênus d’Ille” de Prosper Merimée, já mencionado acima, e a narrativa de vampiros de Le Fanu, “Carmilla” (1872). O conto de Merimée introduz o *topos* da divindade ciumenta – neste caso específico Vênus –, que afinal é um lugar comum na literatura clássica desde Homero. As complicações e a catástrofe final na *histoire* resultam, no entanto, obviamente do fato de que os personagens não estão cientes dessa circunstância ou – como no caso do narrador – não a levam a sério o bastante. Desta maneira, a divindade, representada por sua estátua, é inicialmente desafiada inconscientemente – em colocar o anel de noivado no dedo da estátua, o noivo ‘se compromete’ com Vênus – e depois ‘traída’, já que o noivo afinal se casa com a sua noiva mortal. Isto resultaria, em seguida, como consequência lógica na vingança, ou melhor, na ‘posse’ do noivo por Vênus na noite de núpcias. Com isto, o texto fornece uma estrutura motivacional clara e *maravilhosa* para os acontecimentos, embora que esta só possa ser compreendida pelo narrador, uma vez que é o único personagem que dispõe de uma formação humanística.

No conto de Le Fanu o conhecimento esquecido é de uma natureza exatamente oposta; aqui, a memória da bela vampira Carmilla sobrevive na consciência da população rural simples do Steiermark na Áustria ou em crônicas medievais velhas, há muito esquecidas, mas não nas camadas sociais ‘educadas’. Estes têm que constatar então, para seu próprio prejuízo, que uma monstruosidade deste tipo – em relação a seu *sistema de realidade* – poderia realmente existir.

O que ambos os textos têm em comum é, no entanto, que os personagens pagam com muito sofrimento, ou até com a própria vida, por ter esquecido ou reprimido algo: o ciúme dos deuses ou a existência de vampiros. O *evento fantástico* é, portanto, intimamente



associado ao conceito da memória, ou melhor, do esquecimento. O conhecimento ou a tradição é preexistente, seja este de natureza folclórica ou humanística, mas pela circunstância de ter sido esquecido ou não ser levado a sério, torna o personagem suscetível. Quer dizer, este conhecimento, e com isto a memória, se torna condição fundamental para a resolução bem-sucedida do presente: somente a (re-) inserção nesta tradição possibilita enfrentar o evento de uma maneira adequada.

Isto condiciona, pois, também o caráter dos personagens. A passividade do protagonista não somente desvia o interesse para o evento, mas é também uma consequência da sua falta de conhecimento; o esquecido significa afinal o inesperado, e este só pode ser enfrentado, no primeiro momento, passivamente. É também neste contexto que os personagens especialistas, que muitas vezes precisam ser consultados – como caçadores de vampiros, arquivistas, arqueólogos etc. – têm sua origem: são eles os guardiões da memória, portanto do saber arcano, da qual o coletivo, a sociedade simplesmente não dispõe mais – ou no qual não acredita mais.

O *fantástico* se constitui no texto cultural geral, portanto, como “memória contra-presentica” (“kontrapräsentische Erinnerung”; Theissen apud Assmann 2005: 24), pois recorre a conhecimento que o discurso cultural dominante da época ou esqueceu ou não leva a sério, que está em contradição “ao presente social e político” (“zu der sozialen und politischen Gegenwart”; Assmann 2005: 24). Evidentemente Bross está certo quando fala de uma “oferta escapista” no “...nível temático-semântico...” (“eskapistisches Angebot”; “thematisch-semantischen Ebene ”; 1996: 146) ou Brittnacher, quando constata a “...uma tendência dúbia do fantástico a modelos de explicação conservadores, às vezes até reacionários...” (2000:39).<sup>122</sup> Parece acertado, da mesma forma, porém, e nisso se revela de novo a natureza oximorônica do *fantástico*, que esteja representando uma *renascença* no sentido de Assmann (2005: 32): pelo recurso (fictício) a discursos passados e a sua “repristinção” (“Repristination”; *ibid.*) o *fantástico* não somente testemunha um mal-estar profundo em frente ao modelo dominante de realidade, mas também quer – conscientemente ou não – mudá-lo. Da tese da

---

<sup>122</sup> “...bedenkliche Neigung der Phantastik zu konservativen, mitunter auch reaktionären Deutungsmustern...”

“...tolerância face ao contraditório, aceitação de concepções diferentes...” representada convincentemente por Bross (“...Tolerierung des Widersprüchlichen, Begrüssung differenter Anschauungen ...”; 1996: 147) pode se tirar certamente a conclusão de que pela sua maneira de ter tornado modelos de realidade alternativos não-rationais discursivamente aceitáveis, o *fantástico* sem dúvida tenha uma certa influência na *ré-figuração* de modelos ocidentais da *realidade I* no século XX.

O *fantástico* direciona, pois, o olhar a tradições interrompidas, a saberes culturais – sejam estes verdadeiros no sentido do *sistema de realidade* ou não – que se perderam pelo menos parcialmente, em algumas camadas da comunidade. Destarte, a sociedade fictícia aparenta ser fragmentada e, pelo menos, parcialmente estranha diante de seu meio, pois com o esquecimento essa cultura é destituída de *estruturas conectivas*, as quais, segundo Assmann (2005: 16, 33-34) atuam, afinal, de maneira associativa e conectiva em relação às dimensões social e temporal. Já que são as estruturas conectivas que fundam, no entanto, a identidade da comunidade (ibid.), o *fantástico* constata então necessariamente uma perda (parcial) de identidade.<sup>123</sup> Uma crítica social da época, mesmo que seja escondida, é inerente então ao *fantástico*, acompanhada da tentativa de ultrapassar os limites do modelo da realidade dominante, sentida como demasiadamente estreita. O recurso àquilo que não é levado a sério, ou ao esquecido, aponta, portanto, não somente a saudade (anacrônica) a uma imagem da *realidade I* holística e a uma identidade social global, mas constata também uma sociedade despedaçada e constitui a tentativa de encontrar uma nova identidade vinda do passado.<sup>124</sup>

No contexto dessa questão da identidade não se pode esquecer, porém, que o conhecimento desse passado não resulta de forma

---

<sup>123</sup> Brittnacher (2000: 38) também argumenta de forma parecida, quando constata que “... o mundo desnudado de deuses da modernidade [se constitui] na percepção da literatura fantástica antes de tudo como um lugar da alienação e do sofrimento ...” (“...die entgötterte Welt der Moderne [se constitui] in der Wahrnehmung der Phantastischen Literatur vor allem ein Ort der Entfremdung und des Leidens...”).

<sup>124</sup> Não é de se estranhar, portanto, que o romance gótico – precursor do *fantástico* – recorra à época medieval – desde o seu início em *The Castle of Otranto* de Walpole (1764); pelo menos de forma implícita, esse romance representa um protesto contra a supressão da herança cultural medieval pelo pensamento iluminista.

alguma num estado paradisíaco. Por isto, a posição de Brittnacher é só parcialmente acertada, quando afirma: “Onde o fantástico horroriza a modernidade como o lugar da alienação universal, a representação de comunidades arcaicas recebe, ao inverso, muitas vezes, traços de uma época áurea.” (2000: 39).<sup>125</sup> Pois o conhecimento esquecido, no melhor dos casos, somente permite ao personagem conseguir lidar com o evento sem, no entanto, destituí-lo do seu caráter aterrorizante, nem da sua periculosidade. Isso poderia explicar porque a *literatura fantástica* está muitas vezes baseada numa atmosfera fundamentalmente fatalista: a modernidade se caracteriza, de fato, como o lugar da alienação e somente o conhecimento esquecido é capaz de salvar os personagens da destruição. Mudar este caráter do mundo como lugar do horror, porém, este conhecimento também não consegue.

A discussão da *literatura fantástica* à base de métodos da teoria da memória parece, afinal, um caminho acertado. No entanto, dever-se-ia avaliar sempre qual é o conhecimento esquecido invocado e qual intenção textual se esconde atrás desta invocação. Com isto, assumem importância tanto as molduras de referência relacionadas à sociedade, como aquelas relevantes para o conhecimento esquecido:

Se um ser humano – e uma sociedade – somente é capaz de se lembrar daquilo que pode ser reconstruído como passado, dentro das molduras de referência de um respectivo presente, então se esquece exatamente aquilo, que neste presente não possui mais uma moldura de referência. (Assmann, 2005: 36)<sup>126</sup>

Todavia, não é somente importante estabelecer o que foi esquecido, mas também o como e o porquê deste esquecimento, e de que forma o modelo da realidade desta sociedade se transformou, em consequência disto, pois tudo isso pode fornecer informações sobre o caráter dessa sociedade.

---

<sup>125</sup> “Wo die Phantastik die Moderne als Ort universaler Entfremdung perhorresziert, erhält umgekehrt die Darstellung archaischer Gemeinschaften oft genug Züge des goldenen Zeitalters.”

<sup>126</sup> “Wenn ein Mensch – und eine Gesellschaft – nur das zu erinnern imstande ist, was als Vergangenheit innerhalb der Bezugsrahmen einer jeweiligen Gegenwart rekonstruierbar ist, dann wird genau das vergessen, was in einer solchen Gegenwart keine Bezugsrahmen mehr hat.”

## II.7. Realidades latino-americanas

No espaço hispano-americano<sup>127</sup> começam emergir já na primeira metade do século passado uma série de textos literários que, em alguns aspectos, pelo menos, se parecem com o *fantástico* e os quais, costumeiramente, são designados com os termos *realismo mágico* ou também o *real maravilloso*. A discussão destes termos é dificultada, por um lado, pela circunstância de o primeiro servir, durante o *boom* da literatura latino-americana “...em forma popularizada [...] para sustentar e propagar imagens clichê em relação à América Latina...” (Berg 1995: 211);<sup>128</sup> por outro lado, que a crítica obviamente não está dividida somente em relação à delimitação entre estes dois termos, mas também acerca da questão, se os termos denominam um ou dois tipos textuais distintivos. A tentativa de discutir os dois termos e os textos a lhes serem associados, mesmo que seja somente de forma rudimentar, no entanto, certamente ultrapassaria os limites deste trabalho. Por esta razão, parece adequado limitar-se a dois complexos maiores de questões, que têm uma relevância elevada no contexto deste trabalho. Trata-se da questão da relação dos textos *mágico-realistas* e *real-maravilhosos* com o *fantástico* e, além disto, daquela questão dos *sistemas de realidade* que predominam nestes textos, questão esta, em que o contexto cultural hispano-americano se torna, evidentemente, significante como elemento *pré-figurador*. Para fundamentar esta discussão, recorrer-se-á àqueles dois romances que possuem no contexto destes termos um caráter de modelo, a saber, *El reino de este mundo* (1949) de Alejo Carpentier e *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez.

No segundo capítulo discutir-se-á um grupo específico de textos literários –aqueles do escritor argentino Jorge Luis Borges. Predomina também, neste caso, a discórdia da crítica, já que alguns textos borgianos são subsumidos, às vezes, no *realismo mágico* (Menton 1998), às vezes no *fantástico* (Rincón 2000) – sem esquecer que Borges mesmo também recorre em vários momentos ao termo *fantástico* – ou

---

<sup>127</sup> Doravante se empregará aqui este termo para os países americanos de língua espanhola por ser mais claro do que *latino-americano*, pois este último inclui, afinal, também o Brasil, que busca, no entanto, muitas vezes um caminho próprio, tanto histórica e culturalmente, como na literatura.

<sup>128</sup> “...in popularisierter Form [...] der Stützung und Propagierung von Klischeevorstellungen Lateinamerika betreffend...”.

são entendidos como textos pós-modernos *avant la lettre* e, como tais, como a negação do *fantástico* (A. de Toro 1998). Consequentemente o questionamento central consistirá neste momento em examinar a relação destes textos com o *fantástico*, tanto quanto em examinar seus *sistemas de realidade II*.

Supõe-se que não seja necessário enfatizar, de forma explícita, que este capítulo não deve ser lido como uma tentativa de esgotar a discussão destes textos e termos. Antes, sua finalidade está em criar fundamentos terminológicos para a discussão posterior dos textos veigueanos e com isto possibilitar a sua classificação.

### II.7.1. *Lo real maravilloso americano e realismo mágico: o fantástico latino-americano?*

O conceito do *real maravilloso* é intimamente ligado ao nome de Alejo Carpentier e seu romance *El reino de este mundo* (1949). É no prefácio deste romance – que constitui um “... documento fundador da moderna literatura narrativa latino-americana...” (“...Gründungsdokument der modernen lateinamerikanischen Erzählliteratur...”); Dill 2005: 67) – que o autor discute de forma programática este conceito, cujo fim seria possibilitar uma literatura hispano-americana autônoma (Dill 2005; Berg 1995). No entanto, já o termo em si é tão problemático – na sua íntegra é *lo real maravilloso americano* – que Carpentier voltará em seguida repetidas vezes a discutir para, finalmente, abandoná-lo a favor do conceito do *barroco latino-americano* (Menton 1998; Dill 2005; Matzat 1996).

O primeiro problema a aparecer em relação a este conceito é a questão da referência: este termo designa uma *realidade II maravilhosa*, ou será que se trata de um verdadeiro *maravilhoso real*, no sentido de *realidade I*? Tampouco, se torna inicialmente claro se este conceito se refere a uma categoria literária ou extra-literária. Em relação à primeira pergunta, Dill argumenta de forma convincente, que aqui se trata de um *maravilhoso verdadeiro latino-americano* (*lateinamerikanisches Wirklich-Wunderbares*), simplesmente já pela razão que Carpentier destaca seu *real maravilloso* contra o *merveilleux* do surrealismo e contra o “maravilhoso artístico” (“*Künstlerisch-Wunderbare*”) europeu, que na sua opinião se caracteriza como

“pretensioso, artificial” e sem “autenticidade” (“präventiös, künstlich”, “Authentizität”; Düsdieler 1999: 56):

Em frente deste ‘milagre’ puramente literário, a América Latina seria o lugar dos milagres verdadeiros, do *real maravilloso americano*. A especificidade do Novo Mundo constituir-se-ia no realmente milagroso, modelando o que os escritores iam criar a literatura latino-americana. (Dill 2005: 69)<sup>129</sup>

Vislumbra-se com isto, no entanto, a resposta à segunda pergunta, pois ao contrário do maravilhoso europeu, puramente literário, a América Latina possui

...a fé ‘verdadeira’ no inexplicável e entende o maravilhoso como parte legítima de uma *realidade cotidiana* concreta, que cresceu historicamente, pode ser percebido até hoje e é de um valor inestimável. (Düsdieler 1999: 56, grifo no original)<sup>130</sup>

O *maravilhoso* verdadeiro deve ser entendido, portanto, como um aspecto extra-literário da *realidade I* latino-americana. É consequente então, quando Hölz observa que um “axioma central” (“zentrales Axiom”) do *real maravilloso* consiste em, “...que a realidade [I] maravilhosa da América Latina existe além das verdades fictícias da literatura...” (1998: 181).<sup>131</sup> Com isto, a *realidade I* latino-americana se constitui em oposição à europeia, pois aqui o *maravilhoso* realmente existe (Berg 1995: 211). Carpentier encontra, em seguida, o *maravilhoso*

---

<sup>129</sup> “Gegenüber diesem rein literarischen „Wunder“ sei Lateinamerika der Ort der wirklichen Wunder, des *real maravilloso americano*. Das Real-Wunderbare sei die Besonderheit der Neuen Welt, durch dessen Gestaltung die Schriftsteller die lateinamerikanische Literatur schaffen würden.”

<sup>130</sup> “...den ‚echten‘ Glauben an das Unerklärliche und begreife das Wunderbare als legitimen Teil einer konkreten *Alltagswirklichkeit*, die historisch gewachsen, bis heute nachvollziehbar und von unschätzbarem Wert sei.”

<sup>131</sup> “...dass die wunderbare Wirklichkeit Lateinamerikas jenseits der fiktionalen Wahrheiten der Literatur existiert...”. Cf. também Dill: “Destarte, embora que a fé nos mitos seja um fato literário, o *real maravilloso* constitui, ao inverso, um fato real, que precisa ser discutido no nível fenomenológico do autor e não no discursivo do narrador, no qual não é idêntico com *milagro*.” (2005: 76, grifo no original). (“So ist zwar der Mythenglaube ein literarischer, aber das *real maravilloso* kein literarischer, sondern ein realer Fakt, der auf der phänomenologischen Ebene des Autors und nicht der diskursiven des Erzählers abgehandelt werden muss, auf der er nicht identisch mit *milagro* ist.”)

realmente existente em numerosos aspectos da realidade I latino-americana:

Este maravilhoso se fundamenta na natureza latino-americana, na história específica do continente e na mentalidade da sua população: numa disposição à fé em milagres, que se atribui tanto a tradições religiosas indígenas e africanas, quanto a uma força imaginativa fecundada pelos milagres visíveis do continente latino-americano. (Matzat 1996: 15-16)<sup>132</sup>

No entanto, o aspecto mais relevante do *real maravilloso* – especialmente no contexto deste trabalho – é aquele da “simultaneidade dos tempos” (“Gleichzeitigkeit der Zeiten”; Dill 2005: 86) ou, respectivamente, a “simultaneidade do não simultâneo” (“Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen”; Berg 1995: 213). A fortaleza de Henri Cristophe em *El reino de este mundo* se caracteriza assim, por exemplo, como expressão de um “sincretismo de duas culturas” (“Synkretismus zweier Kulturen”; Dill 2005: 88), a saber, da arte da engenharia europeia e das crenças de vodu afro-haitianas, quando se mistura sangue de bois à argamassa com o fim de tornar a fortaleza La Ferrière impossível de ser capturada. Um outro exemplo é a “...a fé em milagres dos revolucionários haitianos de 1792, porque coexiste no sentido temporal com o racionalismo, o iluminismo, a razão.” (id.: 90).<sup>133</sup> Pela mistura, ou respectivamente a coexistência das três etnias dos índios, dos negros e dos brancos e suas respectivas culturas resulta desta maneira um “mundo culturalmente duplicado” (“kulturell gedoppelte Welt”; Berg 1995: 213):

...um mundo – por um lado – do maravilhoso existente, que existe em função de um discurso dominante; um mundo, cuja realidade está garantida pela fé em um conjunto de regras míticas; um mundo – pelo outro lado – que já deixou para trás o choque da des-mitologização

---

<sup>132</sup> “Dieses Wunderbare gründet sich in der lateinamerikanischen Natur, in der besonderen Geschichte des Erdteils und in der Mentalität seiner Bevölkerung: in einer Disposition zum Wunderglauben, die sowohl auf indigene und afrikanische religiöse Traditionen als auch auf eine durch die sichtbaren Wunder des lateinamerikanischen Kontinents angeregte Einbildungskraft zurückgeführt wird.”

<sup>133</sup> “...Wunderglaube der haitianischen Revolutionäre von 1792, weil er zeitlich mit dem Rationalismus, der Aufklärung, der Vernunft [...] koexistiert.”

iluminista, um mundo, no qual a morte na fogueira irreversivelmente significa cinzas... (id.: 214)<sup>134</sup>

O *real maravilloso* se torna, destarte, uma “teoria de compreensão da realidade latino-americana” (“Erkenntnistheorie lateinamerikanischer Wirklichkeit”; *ibid.*), em cuja representação se encontra então o ofício do escritor latino-americano. Se deve levar em conta nisto, como fato importante, porém, que o *maravilloso verdadeiro* se apresenta como tal somente de uma perspectiva externa. Um exemplo bom para esta circunstância é o episódio, tantas vezes citado, da execução da personagem Mackandal em *El reino de este mundo*. Este, por ter incitado os escravos à rebelião, deve ser queimado na fogueira e, como castigo especial, os outros escravos são forçados a presenciar a execução. A execução de Mackandal é historicamente documentada,<sup>135</sup> mas o texto de Carpentier constrói, aqui, conscientemente uma segunda perspectiva, que contradiz a perspectiva dos senhores brancos, a qual define afinal os livros de história, as grandes narrativas; trata-se aqui da perspectiva dos escravos que acreditam presenciar – na sua fé nos poderes vodu de licantropia do seu líder – a metamorfose de Mackandal e a sua fuga consequente. Eles tomam o suposto milagre como motivo para festejar a vitória de Mackandal e a derrota dos brancos: “Mackandal había cumplido su promesa, permaneciendo en el reino de este mundo. Una vez más eran burlados los Blancos...” (Carpentier 1949: 41). Este comportamento, por sua vez, fornece motivos aos brancos para lastimar a “insensibilidad” (*ibid.*), a ‘bestialidade’ dos seus escravos.

A metamorfose de Mackandal se constitui para seus companheiros escravos, portanto, como milagre; todavia, um milagre que, afinal, está dentro do seu horizonte de expectativas, pois:

*Se trata de milagres sobrenaturais acreditados. A fé em milagres dos haitianos efetuou simplesmente um milagre acreditado. [...]. Para os*

---

<sup>134</sup> “... eine Welt – einerseits – des existierenden Wunderbaren, existierend in Funktion eines herrschenden Diskurses; eine Welt, deren Realität garantiert ist durch den Glauben an ein Ensemble mythischer Regeln; eine Welt – andererseits –, die den Schock der aufgeklärten Entmythologisierung hinter sich hat, eine Welt, in der der Tod auf dem Scheiterhaufen unwiderruflich Asche bedeutet...”

<sup>135</sup> Cf. Ângulo (1995: 21-2).



haitianos milagres sobrenaturais eram ‘normais’ (Dill 2005: 74, grifo no original)<sup>136</sup>

A rigor não acontece então nada aqui, que contradiria sua “experiência convencional do mundo” (“konventionelle Welterfahrung”; Berg 1995: 216). Porém, se não há nos personagens afro-haitianos uma consciência de um acontecimento inexplicável, o mesmo pode ser dito sobre os brancos: estes só veem a execução de um escravo, compatível com a sua experiência convencional do mundo e a bestialidade – visto da sua perspectiva – dos outros; se caracterizam, portanto, pela falta de conhecimento e compreensão diante à realidade dos seus escravos.

Consequentemente, as únicas instâncias capazes de reconhecer – e ficar em dúvida sobre a *simultaneidade do não simultâneo* e, com isto o *real maravilloso* – são o narrador e o leitor (Dill 2005: 75; Berg 1995: 216 e sgs.). Em última instância, isto tem que significar então, que o *realismo maravilloso*, na sua forma literária, deve ser entendido como uma introdução, por assim dizer, à *realidade I maravilhosa* da América Latina.

No contexto deste trabalho, é interessante notar que, no episódio discutido acima, aparentemente todas as exigências para o *fantástico* todoroviano estão preenchidas: duas realidades diferentes que se excluem – Mackandal ou se transforma ou morre – com o que o conflito deveria instaurar-se, o que levaria o leitor à *hésitation*.

Todavia, a *hésitation* não irrompe e nem se constitui o *fantástico* neste texto. Pois o conflito entre estas duas versões de realidade – que evidentemente existe pelo menos no nível da ação – não se realiza. Isto decorre principalmente da referencialidade extra-literária acima mencionada do *real maravilloso*; quer dizer, a crença em milagres dos escravos africanos se torna, como transformação literária de um modelo *pré-figurador* da *realidade I*, um fato intra-textual, tanto quanto a visão de mundo racionalizante dos brancos, cuja existência não pode ser posta em dúvida.

O interesse do narrador, e junto com ele o do leitor, se dirige destarte não ao *evento* – quer dizer, se Mackandal realmente é capaz de se transformar ou não – mas antes à circunstância de que estes dois

---

<sup>136</sup> “Es handelt sich um *geglaubte übernatürliche Wunder*. Der Wunderglaube der Haitianer bewirkte *schlicht ein geglaubtes Wunder*. [...]. Für die Haitianer waren übernatürliche Wunder „normal“.”

modelos incompatíveis de realidade possam coexistir no mesmo tempo no mesmo lugar, ao “mundo culturalmente duplicado” (“kulturell gedoppelte Welt”; Berg 1995: 214) enfim:

O racionalista Carpentier não acredita em *milagros* sobrenaturais, estes nem existem para ele. *Mas ele se espanta com a existência real de fé em milagres*. Nestes exemplos não se trata, portanto, de *milagres* sobrenaturais por excelência, mas da *fé* nestes, da *fé em milagres* como um, embora não o único, significado de *lo real maravilloso*. (Dill 2005: 75, grifo no original)<sup>137</sup>

O evento adquire com isto, conseqüentemente, uma importância secundária, já que serve somente como ilustração de um *maravilloso realmente existente*, que se caracteriza pela simultaneidade da crença vodu e da iluminação. É, em consequência, irrelevante, da mesma forma, se o sangue dos bois na argamassa de La Ferrière realmente protege a fortaleza ou não. Estes dois eventos constituem tão somente exemplos literários da América Latina real, extra-textual. O escritor do *real maravilloso* observa, portanto, a *realidade latino-americana* de uma posição de constatar e descrever, uma postura que é repetida também pela instância narradora no texto. Desta forma, no entanto, não pode se desenvolver uma *incerteza acerca do sistema de realidade* no texto, desde que os modelos de realidade dentro dele não se questionam.

Se, então, o *real maravilloso*, como “teoria de compreensão da realidade latino-americana” (“Erkenntnistheorie lateinamerikanischer Wirklichkeit”; Berg 1995: 214), pode ser distinguido de uma forma relativamente fácil do *fantástico*, o mesmo empreendimento em relação ao *realismo mágico* se dá de uma maneira um tanto mais complexa. Pois enquanto o *real maravilloso* se apresenta como um conceito extra-literário, o *realismo mágico* se constitui como uma categoria especificamente literária:

---

<sup>137</sup> “Der Rationalist Carpentier glaubt nicht an übernatürliche *milagros*, diese existieren für ihn gar nicht. *Aber er wundert sich über die reale Existenz von Wunderglauben*. Es handelt sich bei diesen Beispielen also nicht schlechthin um übernatürliche Wunder, sondern um den *Glauben* an diese, um *Wunderglauben* als eine, aber nicht die einzige Bedeutung von *lo real maravilloso*.”

O real maravilloso se diferencia categoricamente do realismo mágico no sentido [...] de constituir uma parte, um aspecto ou segmento da realidade [1] e não um discurso acerca desta. (Dill 2005: 79)<sup>138</sup>

A delimitação deste conceito também não se torna mais fácil em consequência de uma série de posições contraditórias da crítica: Menton (1998: 36 e sgs.) e Chiampi (1981: 60 e sgs.) rejeitam um parentesco deste conceito com o do *fantástico*, em oposição a Düsdieler (1999: 54), que acredita ter reconhecido pelo menos a *hésitation* no *realismo mágico*, enquanto Bravo (1987: 229 e sgs.) simplesmente o subsume no *fantástico*. Esta discussão se torna confusa já pela circunstância de cada um destes autores recorrerem a uma definição própria do *fantástico*, divergente dos outros. Igualmente complexo parece a contextualização do *realismo mágico* em relação aos conceitos do *pós-colonialismo* e do *pós-moderno*, onde ainda se acrescenta a questão, se o *realismo mágico* deveria ser encarado como um fenômeno puramente latino-americano, ou se ele poderia ser encontrado porventura também em outras literaturas, por exemplo, a norte-americana (Pynchon, Toni Morrison) – constituindo o “InterAmerika” fictício de Düsdieler (1999: 50) – ou se constitui uma característica de textos literários do chamado ‘terceiro mundo’.<sup>139</sup> Finalmente aflora ainda também a questão da dependência do *realismo mágico* do *real maravilloso*: enquanto Berg (1995: 216) aparenta pressupor isto implicitamente, os dois termos constituem para Menton (1998: 161) e Dill (2005: 79) duas categorias distintas, ao contrário de Chiampi (1981) e Düsdieler (1999) que usam os dois termos em geral como sinônimos.<sup>140</sup>

Um certo parentesco entre o *real maravilloso* e o *realismo mágico* obviamente não pode ser negado, pelo menos em referência a *Cien años de soledad*. Afinal é também a América Latina que constitui aqui o lugar do *maravilloso* – visto de uma perspectiva europeia racional –

---

<sup>138</sup> “Das real maravilloso unterscheidet sich kategorial vom magischen Realismus dadurch, dass es [...] ein Teil, Aspekt oder Segment der Realität und kein Diskurs über diese ist.”

<sup>139</sup> Cf. Rincón (1992).

<sup>140</sup> O segundo complexo de questionamentos, quer dizer, aquele acerca da internacionalidade ou não do *realismo mágico*, tanto quanto a sua contextualização no molde da *pós-modernidade* não será discutido aqui, já que somente toca na temática deste trabalho de forma periférica. Para uma discussão mais detalhada, cf. Düsdieler (1999: 50 e sgs.)

sem falar que aqui também se encontram bastante exemplos da *simultaneidade do não simultâneo*. Os acontecimentos *maravilhosos* como, por exemplo, a ascensão de Remédios, a levitação de Padre Nicanor, chuvas que duram anos e os conhecimentos alquímicos de Melquíades coincidem temporal e localmente no Macondo fictício com as ‘conquistas’ da modernidade, como o telégrafo, o trem ou a capitalista companhia produtora de bananas. Com isto, todavia, as paralelas parecem se ter esgotado, pois o *mágico* e o *maravilhoso* possuem no *realismo mágico* uma significância inteiramente diferente em relação à realidade fictícia como no *real maravilloso*.

Pois, em oposição à metamorfose de Mackandal que somente se realiza na perspectiva fundada na crença vodú dos seus companheiros escravos (Bravo 1987: 192; Dill 2005: 79), aqui os milagres acontecem de fato, possuem uma faticidade intra-textual e devem ser, portanto, vistos como relevantes em relação ao *sistema de realidade*. No mundo fictício Remédios ascende de fato ao céu, e da mesma forma os moradores de Macondo não conseguem dormir por anos, aflitos pela doença da insônia, enquanto esquecem sucessivamente o nome das coisas.

Este aspecto parece aproximar por ora o *realismo mágico* ao *maravilhoso europeu*, quer dizer, que o mundo fictício está submetido a um sistema de normas e regras diferente daquele da realidade extra-textual. Mas esta comparação não está exata, e isto por três razões: em primeiro lugar, em *Cien años de soledad* não há *instâncias explicadoras*, quer dizer nem o narrador, nem algum personagem que mediasse para o leitor o caráter diferente dessa realidade; em segundo lugar, o *evento* não desperta nem medo nem dúvida, o que é costumeiro no *maravilhoso europeu*. Ao contrário, tanto os personagens como o narrador parecem encarar o milagre como algo cotidiano, ou pelo menos algo que pode ser esperado. A última razão, no entanto, é a coexistência desta *realidade maravilhosa* com outra, de cunho racionalista e realista.

Um exemplo belo, para os primeiros dois aspectos, se encontra no milagre da levitação de Padre Nicanor. Descontente por causa da pouca vontade da sua comunidade de fazer doações, este realiza um milagre:

Al final, cuando todos los asistentes se empezaron a desbandarse, levantó los brazos en señal de atención.

– Un momento – dijo –. Ahora vamos a presenciar una prueba irrefutable del infinito poder de Dios.

El muchacho que había ayudado a misa le llevó una taza de chocolate espeso y humeante que él se tomó sin respirar. Luego se limpió los labios con un pañuelo que sacó de la manga, extendió los brazos e cerró los ojos. Entonces el padre Nicanor se elevó doce centímetros sobre el nivel del suelo. Fue un recurso convincente. Anduvo varios días por entre las casas, repitiendo la prueba de la levitación mediante el estímulo del chocolate, mientras el moneguillo recogía tanto dinero en un talego, que en menos de un mes emprendió la construcción del templo. (*Cien años de soledad*: 77)

O que é significativo aqui, pelo menos em relação à teoria textual, não é o *evento* em si. Antes se atenta primeiro ao discurso *realístico*, mimético, porém sem uma motivação *realística*. O narrador relata o acontecido de maneira distanciada, como se fosse um *evento* cotidiano; falta tanto o discurso elíptico emocional, tanto quanto qualquer modalização e incerteza por parte do narrador, aspectos os quais afinal caracterizam, segundo Todorov, o *discurso fantástico*. Tampouco se deixa constatar qualquer estranhamento entre os personagens: a única caracterização da sua reação que se pode encontrar é na frase curta e seca “Fue um recurso convincente”. Isto quer dizer que há uma unanimidade entre os personagens que o visto foi um ato de Deus, o que também aumenta a motivação de doações.<sup>141</sup> Neste texto, se constitui, portanto, uma realidade mágica, na qual o *sobrenatural* e o *não-racional* – no sentido de uma racionalidade ocidental – é sentido como *esperável* e *cotidiano*, porque está dentro do horizonte do possível da realidade intra-textual, porque está *de facto* possível.<sup>142</sup>

Não se deveria supor, todavia, que esta realidade mágica seja absolutamente acidental. Ao contrário, dentro dos acontecimentos mágicos se deixa entrever uma distinta causalidade que, embora que não seja aquela da cultura racionalista ocidental, constitui uma

---

<sup>141</sup> Cf. também a interpretação deste episódio em Chiampi (1981: 151-2).

<sup>142</sup> Da mesma forma Faris (apud Düsdieler 1999: 52, grifo no original): “*Traço primário* central do *realismo mágico* é, portanto, um elemento não reduzível de magia que, embora que esteja submetida à leis naturais fixas, não segue aquelas leis naturais que nossa *ratio* permite.” (“*Zentrale Primärmerkmal* des Magischen Realismus sei daher ein nichtreduzierbares Element der Magie, das zwar festgelegten Naturgesetzen unterliegt, aber nicht jenen Naturgesetzen folgt, die unsere Ratio zulässt.”)

causalidade própria, mágica. Para dar um só exemplo, se prediz a Amaranta a sua própria morte, e a Morte exige dela que teça sua própria mortalha. Consequentemente, ela fará exatamente isto, morrendo exatamente na hora de terminar a mortalha para que possa ser velada nela.<sup>143</sup> É a causalidade circular de um entendimento mítico da história, na qual profecia e maldição se mostram como forças do destino, como nos aspectos repetitivos do incesto e da *soledad* dos Buendía.<sup>144</sup>

Se, por um lado, os personagens no romance aceitam os milagres quase como algo óbvio, reagem com surpresa e perplexidade, por outro lado, ao terceiro aspecto mencionado, à realidade racionalista e realística e suas inovações tecnológicas: “Suas reações ocorrem praticamente sob valores invertidos.” (“Ihre Reaktionen erfolgen praktisch unter umgekehrten Vorzeichen.”; Rincón 1992: 358). Suas tentativas de descrevê-las em outras palavras, ou explicá-las segundo a sua própria realidade, denotam que são esses objetos e acontecimentos – para o leitor empírico provavelmente completamente banais – que lhes se apresentam como *maravilhosos* (Düsdieker 1999: 90). Mas também aqui não se consegue desenvolver o *fantástico*, pois o narrador impede qualquer *incerteza acerca do sistema de realidade* ao nomear esses objetos, ‘desencantando’-os desta forma.<sup>145</sup>

Se pode entrever, portanto, em divergência à posição de Düsdieker, que o termo *fantástico* não pode ser aplicado a este texto. Pois mesmo o episódio do massacre dos trabalhadores da plantação de bananas, que Düsdieker elenca como prova do *fantástico* (1999: 87) não pode ser questionado como fato intra-textual. A “...a condição variável entre existente e inexistente...” (“...variable Zustand zwischen Existenz und Inexistenz...”; id.: 88) da companhia de bananas e do massacre, resultante de seu esquecimento e lembrança, respectivamente, pela população de Macondo pode até apontar à possibilidade do *fantástico*, todavia a realização desta é impedida em *Cien años de soledad* pela voz autoritativa do narrador heterodiegético.

Neste contexto Düsdieker aponta uma circunstância muito interessante (id.: 87-8) a qual, embora não tenha nada a ver com o

---

<sup>143</sup> Cf. Düsdieker (1999: 102).

<sup>144</sup> Cf. Matzat (1996: 84 e sgs.).

<sup>145</sup> Compare com isto o ‘encantamento’ de objetos cotidianos nos textos veigueanos “Reversão” e *Os pecados da tribo* pela perspectiva ingênua, capítulo III.2 e III.3.2.8.1.

*fantástico*, tem muito a ver com a relação texto x contexto. Consiste este no fato de o massacre das bananas ter acontecido mesmo na *realidade I*, mas que lá “...é, simplesmente, ‘esquecido’ por decreto de estado.” (“...per Staatsdekret einfach ‘vergessen’ wird.”; *ibid.*). Quer isto dizer que a realidade extra-textual está girando em torno do par oposto de *acontecido* x *não-acontecido* e, portanto, demonstra um caráter de irrealidade. A retomada da tradição oral na realidade fictícia resulta, portanto, num “...tipo de incompetência leitoral. Como deveríamos saber, afinal, se neste incidente não se trata de uma invenção fictícia, mas de um fato histórico?” (*ibid.*)<sup>146</sup>

Por um lado, o texto aponta aqui, pela mistura de níveis de realidade, seu caráter pós-moderno. Por outro lado, porém, e isto parece mais significativo no momento, o texto se constitui desta maneira como contra-história, no sentido pós-colonialista, que escolha seu próprio leitor ou, respectivamente, exclui o leitor não desejado (*id.*: 85). Em oposição ao *real maravilloso* que se dirige ao leitor europeu-ocidental e lhe explica o caráter *maravilhoso* da América Latina, o texto *mágico-realista* se defende contra “tentativas de compreensão não autorizadas” (“unbefugtes Verstehenwollen”; *ibid.*). O recurso a estruturas narrativas orais, a tradições orais locais, à América Latina *maravilhosa* serve aqui ao autorreconhecimento da ‘periferia’ e, ao mesmo tempo, pelo caráter hermético do texto em face de perspectivas exteriores, funciona como proteção contra a definição coerciva e objetivação pelos discursos coloniais do ‘centro’ (*ibid.*).

Consequentemente, o *realismo mágico* pode ser entendido agora como uma superação pós-moderna – e também pós-colonial – do *fantástico*, pois ao contrário deste, que por seu jogo com as realidades necessariamente está à procura da *una* e universal realidade, o *realismo mágico* postula realidades parciais e locais, que recorrem a *realidades I* parciais e locais e não universalmente transparentes. Nisto reside um parentesco com o *maravilhoso*, mas somente no sentido em que o *realismo mágico* postula uma *realidade*, cujas regras e normas divergem daqueles do modelo de mundo ocidental e racional. Com isto o *realismo mágico* leva em conta um mundo no qual se perdeu a

---

<sup>146</sup> “...Art lektoraler Inkompetenz. Woher sollen wir nämlich genau wissen, ob es sich bei dem Vorfall eben nicht um eine fiktive Grille, sondern um einen historischen Fakt handelt?”

perspectiva do ‘centro’, no qual toda voz individual e toda perspectiva individual se constitui como seu próprio centro.

### II.7.2. *Borges e o mundo como labirinto*

Hamlet necessita de certeza sobre se o seu tio Claudius realmente assassinou seu irmão – o pai de Hamlet – para usurpar o trono e a esposa deste. Para conseguir isto, pede a um grupo de teatro itinerante que apresente a peça *The murder of Gonzago* e, além disto, que inclua uma cena escrita por ele mesmo. A reação do seu tio, ao presenciar a encenação, lhe dará, espera Hamlet, certeza acerca da culpa deste. Até aqui os antecedentes de uma das mais conhecidas cenas da história da literatura, a *cena da ratoeira* no *Hamlet* de Shakespeare.

A primeira vista pode até parecer estranho começar um capítulo sobre Borges com Shakespeare, mas a *cena da ratoeira* diz muito sobre este, pois nela se reencontram várias características suas. Apropriando-se de forma livre do ensaio “Kafka y sus precursores” (1952) de Borges, Shakespeare é um dos seus precursores e a leitura dos textos de Borges “...afina y desvía sensiblemente nuestra lectura...” (711) de *Hamlet* tanto quanto como a leitura de *Hamlet* modifica aquela dos textos borgianos.

A *cena da ratoeira* é uma encenação complexa dos atos de observar e de ser observado, da conexão entre perspectiva e realidade e, com isto, também da possibilidade de reconhecimento desta última.<sup>147</sup> Isto se dá numa quantidade desconcertante de imagens espelhadas e na mistura de níveis de realidade.

No primeiro momento, Hamlet quer observar Claudius, mas, ao mesmo tempo, está consciente que ele mesmo também é objeto da observação, já que o casal real está preocupado por causa da sua melancolia. Para poder observar Claudius, rejeita o convite de Gertrude de sentar-se ao pé deles e se coloca ao lado de Ophelia. Com isto, no entanto – e ele está bem consciente disto –, alimenta ainda mais a suposição de Polonius, de que sua melancolia seja o resultado do seu suposto amor por Ophelia. Portanto, Polonius observa Hamlet, que observa Claudius e Gertrude, e Claudius provavelmente também observa Hamlet, ou pelo

---

<sup>147</sup> A interpretação da *cena da ratoeira* que segue se apoia, em extensão considerável, naquela de Schwanitz (1996: 57-63).



menos é desta maneira que Schwanitz tenta explicar a circunstância estranha que Claudius não abandona a encenação já na pantomima inicial – ele ainda não está consciente que *The murder of Gonzalo* está tratando dele. E finalmente, é óbvio, Ophelia é também observada, pois a corte quer saber como ela resolve sua função de cobaia, e ela mesma também observa que está sendo observada.

Agora, no entanto, se inicia a peça dentro da peça e com isto a multiplicação em imagens espelho meta-ficcional da ficção, pois *The murder of Gonzalo* é uma meta-realidade no sentido em que comenta a realidade como presa à perspectiva e a refere a si mesma. Hamlet e Claudius – e também o pai de Hamlet – se encontram nisto tanto no palco como na platéia e podem se observar nisto. O ator que exerce o papel do sobrinho e assassino de Gonzago se torna, nesse momento, um espelho em sentido duplo: por um lado representa Hamlet no palco – pois declama os versos escritos por Hamlet, é Hamlet – e por outro mostra um espelho para Claudius, pois este pode se observar a si mesmo nele, no ato de assassinar seu irmão. Mas Claudius é, ao mesmo tempo, também Gonzalo, é, portanto, além de vilão, ao mesmo tempo vítima. Na perspectiva da corte, ele é somente vítima, já que a peça trata de um sobrinho que envenena seu tio, portanto uma ameaça de Hamlet (Schwanitz 1996: 60). Da sua própria perspectiva, porém, ele também se torna a vítima, pois os versos hamletianos são, num sentindo muito real, um envenenamento dos seus sonhos (ibid.).

A este jogo vexatório de observações e observações das observações, dos espelhamentos e identidades presos à perspectiva, a tragédia *Hamlet* agora acrescenta ainda mais um nível, a saber, aquele dos espectadores. Estes também observam, embora eles, por sua vez, não possam ser observados pelos personagens. Da mesma maneira como Gonzalo – como Gonzalo – não está consciente da observação de Hamlet, Hamlet – como Hamlet, e não como o ator que exerce o papel de Hamlet – também não está consciente da sua observação pelos espectadores. Mas quem observa os espectadores? Em razão última certamente – na cosmogonia elisabetana – Deus, pois Ele vê tudo, *per definitionem*, e é esta perspectiva do Deus invisível que empresta sentido a toda esta ação (id.: 61). Evidentemente é afinal este contexto complexo que funda o prazer elisabetano no teatro e que encontra sua expressão na imagem shakespeariana – que reaparece tanto em tantas versões – do mundo como palco.

O que, no entanto, Schwanitz não menciona, é o seguinte: se os atuantes só podem observar seu próprio nível de realidade e as ficcionalizações deste, mas não aquele nível de realidade, cuja ficcionalização eles mesmos são, então como é que os espectadores podem ter certeza que o seu nível de realidade é aquele da *realidade*? Não é de supor, que eles também estão em cima de um palco, que eles tão somente constituem uma versão ficcional de uma realidade superior, a qual forçosamente se veria também exposta à mesma dúvida? Com esta observação se inicia uma regressão *ad infinitum* de realidades, que se encaram a si mesmas como *realidade I*, mas que estão sendo observadas de níveis de realidades superiores.

Abre-se com isto, no entanto, uma porta para os labirintos borgianos, e isto na maneira aparentemente paradoxal exposta em “Kafka y sus precursores”: Shakespeare se torna comentador de Borges ou, respectivamente, o *trace* derridaesco de Borges se torna legível em Shakespeare.<sup>148</sup> Como Borges relê Shakespeare, e com isto chega a um labirinto ainda mais complexo de imagens de realidades, pode ser visto em “Las ruínas circulares” (1944).

De forma muito reduzida, a ação deste conto pode ser resumida da seguinte maneira: um homem “taciturno” (451), cuja origem é desconhecida, aparece na ruína de um templo redondo em ruínas, para dormir e sonhar ali:

El propósito que lo guiaba no era imposible, aunque sí sobrenatural. Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad. Ese proyecto mágico había agotado el espacio entero de su alma; si alguien le hubiera preguntado su propio nombre o cualquier rasgo de su vida anterior, no habría acertado a responder. (ibid.)

Depois de alguns fracassos iniciais – ele já está prestes a destruir de novo a sua criação, o que o narrador comenta que teria sido melhor para ele – o deus do templo, o Fogo, finalmente lhe ajuda. Este insufla vida ao fantasma de forma que todos – “...excepto el Fuego mismo y el soñador...” (453) – o veem como um homem vivo. A condição para esta ajuda é, todavia, que o sonhador instruisse sua criação no culto do Fogo e em seguida o mandasse para um outro templo em ruínas no sul,

---

<sup>148</sup> Cf. A. de Toro (2003: 118-9).

“...para que alguna voz lo [i.e. o deus Fogo] glorificara em aquel edificio desierto.” (454).

O sonhador cumpre as instruções, mas antes de despedi-lo, apaga na memória do jovem toda lembrança dos seus anos de aprendizagem, “...para que no supiera nunca que era un fantasma, para que se creyera un hombre como los otros...” (ibid.). O sucesso, porém, só lhe enche de “hastío” e de preocupações por seu ‘filho’. Esta preocupação se torna mais aguda, quando ouve de um mago no norte, que é capaz de passar pelo fogo: desde que somente o mago e o Fogo estão conscientes da natureza do filho, ele teme que este podia

...su hijo meditara en ese privilegio anormal y descubriera de algún modo su condición de mero simulacro. No ser un hombre, ser la proyección del sueño de otro hombre ;qué humillación incomparable, que vértigo! (ibid.)

Esta tormenta acaba num incêndio devastador, no qual as ruínas do templo são destruídas como isto já acontecera “hace muchos siglos” (455). O mago entende o incêndio como libertação e se entrega às chamas. Mas estas não o queimam, elas “...lo acariciaron y lo inundaron sin calor y sin combustión. Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñandolo.” (455)

Como já na *cena da ratoeira* em Shakespeare, aqui também se questiona a realidade e daí também resulta uma regressão *ad infinitum* de níveis de realidade. Mas o jogo de espelhamentos – o sonhador como ‘sonhado’ – se eleva aqui a um nível adicional de abstração. Pois enquanto em *Hamlet* os níveis de realidade sempre apontam a um nível de realidade além, que se considera a *realidade I*, o labirinto borgiano não estende nem este consolo fraco: a consciência de ser o sonho de outrem faz da própria ficcionalidade não uma possibilidade, mas uma certeza.

Resulta disto, portanto, outro problema, que consiste em que não se pode dizer mais nada sobre esta realidade, pois esta não é deduzível em si nem descritível, e, desta forma, nem existe propriamente. O problema se apresenta na seguinte forma: já que o sonhador é, ao mesmo tempo, um fantasma, a hipótese deve ser levada em consideração como provável, que o sonhador do sonhador também seja um fantasma, continuando assim numa regressão linear. Mas em qual nível de regressão é que o leitor alcança aquela realidade que constitui a referência à

realidade? A resposta é, evidentemente, que não se alcança esta realidade nunca, pois o texto não lhe dá indícios que a regressão possa ser finita. Ao contrário, a ênfase do círculo – as ruínas são circulares, o incêndio é “concêntrico” (ibid.) e a seqüência *ser sonhado – aprender – sonhar* é obviamente cíclica – não aponta nem a um início, nem a um fim.

Desta forma, porém, as realidades oníricas neste texto perdem sua aparente hierarquia, pois afinal todas estão iguais e se referem somente a uma realidade onírica a mais, que é igual a elas. Portanto, no fundo neste texto somente existe uma única realidade onírica – em permutações intermináveis – e esta se torna desta maneira auto-referencial, pois a única coisa a que pode referir é ela mesma. Esta auto-referencialidade significa, porém, que este mundo onírico constitui uma simulação no sentido de Baudrillard (segundo A. de Toro 1999: 333, grifo no original):

Trata-se de uma realidade inventada, que reproduz aquilo que não existe, e que se estabelece como a realidade em si, portanto como HYPERREALIDADE. Simulação é, portanto, a eliminação da referência e consequentemente livre e altamente combinatória. Não se trata de uma imitação, por exemplo na forma de paródia, mas simplesmente da substituição da categoria ontológica 'realidade'.<sup>149</sup>

O texto, portanto, não descreve um *sistema de realidade*, mas um *sistema de hiper-realidade*. A este, todavia, não se podem dirigir exigências em relação a uma mimese ou até de uma conformidade interna a regras, pois ele não se refere a nada, é livre, como de Toro (ibid.) constata com toda razão. Assim se esvazia, em última instância, também aqui a questão pelo *fantástico*: sem um *sistema de realidade* não há a possibilidade do surgimento da *incerteza acerca do sistema de realidade*. Este trabalho chega então a uma conclusão parecida a de A. de Toro (1998, 1999) que entende os textos borgianos como “negação do fantástico” (“Negation des Phantastischen”; 1998: 11) ou como “anti-fantástico” (“Anti-Phantastik”; 1999: 327), desde que a *literatura fantástica* seja

---

<sup>149</sup> “Es handelt sich um eine erfundene Wirklichkeit, die das wiedergibt, was nicht existiert, und die sich als die Wirklichkeit als solche, also als HYPERREALITÄT etabliert. Simulation ist somit die Eliminierung der Referenz und daher frei und hochgradig kombinatorisch. Es handelt sich nicht um eine Nachahmung z.B. in Form einer Parodie, sondern schlicht um die Ersetzung der ontologischen Kategorie ‚Wirklichkeit‘.” Para a simulação em Borges, cf. também Rincón (2000: 204-5).

necessariamente de uma natureza mimética – seja de qual forma se defina a mimese – mas Borges se despeça da mimese (id.: 329).

A questão se a realidade de todo pode ser expressa em palavras, que nem sequer se põe em Borges, em Cervantes ainda está no centro das indagações [...]. Borges, ao contrário, mantém seu mundo construído de signos, pois seus livros só conhecem uma referencialidade a signos e nenhuma outra.<sup>150</sup>

A oposição a Rincón, que inclui os textos borgianos inequivocamente no *fantástico*, reside contudo menos na essência da sua argumentação do que na terminologia usada: Rincón associa inicialmente Borges ao fim do *fantástico*,<sup>151</sup> para caracterizá-lo em seguida como um exemplo de “...um novo tipo de literatura fantástica...” (“... eines neuen Typs phantastischer Literatur...”; 2000: 208). O que se deve entender sob este conceito de *fantástico novo* se encontra no fim do seu texto:

Mas antes de tudo é [i.e. o *fantástico*], como demonstra Borges, uma dimensão inerente do mundo: a multiplicação infundável de representações, a generalização do simulacro. (id.: 210)<sup>152</sup>

---

<sup>150</sup> “Die Frage, die sich bei Borges gar nicht stellt, ob sich Wirklichkeit überhaupt in Sprache fassen lässt, steht bei Cervantes noch im Mittelpunkt [...]. Borges dagegen erhält seine aus Zeichen bestehende Welt, weil seine Bücher nur eine Referentialität zu Zeichen und keine andere kennen.”

<sup>151</sup> “Predomina em *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941) de Borges a esquizofrenia que se tornou feliz como jogo com os sistemas – inclusive a escrita – e como uma instância narrativa que oscila continuamente entre o discurso auctorial e a ação narrativa e sinaliza o fim do fantástico. Bioy Casares confirma também, no seu romance *La invención de Morel* (1940), a morte do fantástico e o reconhecimento do imaginário como o campo da invenção literária.” (“Die glücklich gewordene Schizophrenie als Spiel mit Systemen – einschließlich der Schrift – und als eine Erzählinstanz, die ständig zwischen auktorialem Diskurs und Erzählhandlung sich bewegt, dominiert in Borges’ *Der Garten der Pfade die sich verzweigen* (1941) und signalisiert das Ende des Phantastischen. Auch Bioy Casares bestätigt in seinem Roman *La invención de Morel* (1940) den Tod des Phantastischen und die Anerkennung des Imaginären als das Feld der literarischen Erfindung.“; 1992: 254-5).

<sup>152</sup> “Aber vor allem ist es [i.e. das Phantastische], wie Borges zeigt, eine inhärente Dimension der Welt: die unaufhörliche Multiplikation der Repräsentationen, die Verallgemeinerung des Simulacrums.”

As diferenças entre de Toro e Rincón não parecem ser muito graves, portanto, e pode se supor que o emprego de Rincón do termo de *fantástico* constitua uma recorrência a Borges mesmo que, afinal, repetidamente caracteriza seus textos assim.<sup>153</sup>

A argumentação de A. de Toro (e, de forma implícita, também aquela de Rincón) cria, no entanto, certo mal-estar, por causa da sua reivindicação de uma validade geral. Pois embora a argumentação acima pareça bastante consistente e inteligível, não somente em relação a “Las ruínas circulares”, mas também a uma série de outros textos – como, por exemplo, “La biblioteca de Babel” (1944), “La escritura del Dios” (1949), “El milagre secreto” (1944) etc. – há entre os textos borgianos vários, para os quais esta não parece necessariamente acertada e nos quais existe pelo menos a aparência de um *fantástico*, como proposto neste trabalho – assim, por exemplo, em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1944), em “El Aleph” (1949) ou em “El sur” (1944).

Mas esta aparência do *fantástico* desvanece rápido como, por exemplo, em “El sur”.<sup>154</sup> A ação revolve em torno de Juan Dahlmann, neto de imigrantes alemães, mas argentino convicto. Depois de se machucar numa moldura de uma janela, adoece e atrai uma febre e quase morre de sepsia em seguida. Recebendo alta do hospital, se encaminha a uma viagem aparentemente *fantástica* (?) para o sul, para a fazenda da família, que antes mal tinha visitado. Antes de chegar à fazenda, porém, é desafiado a uma luta de faca num bar por um *compadrito* bêbado. A narrativa termina com a consciência de Dahlmann que morrerá em breve.

O *fantástico* possível resulta neste conto evidentemente do desenvolvimento questionável da doença de Dahlmann. A questão que se impõe é se Dahlmann de fato se recuperou e recebeu alta do hospital, ou se a viagem deve ser encarada como um sonho de moribundo, como uma alucinação (A. de Toro 1998: 36-7; Menton 1998: 49-50). O problema resulta da circunstância de que, de um lado, a realidade textual recorre de maneira aparentemente nítida a uma realidade argentina extra-

---

<sup>153</sup> O conceito do *fantástico* de Borges é de pouco interesse para este trabalho, já que quase não tem nada em comum com aquele discutido aqui. Portanto se abre mão aqui da sua discussão. Para uma discussão deste termo segundo Borges, cf. A. de Toro (1999: 329-30).

<sup>154</sup> A leitura desse conto aqui apresentada segue, em geral, a de A. de Toro (1998 e 1999).

textual como *pré-texto* – como, por exemplo, a história da família Dahlmann que é inserida na história argentina, e a menção de lugares específicos em Buenos Aires –; mas, por outro lado, a viagem se demonstre como um pastiche de *elementos fantásticos*, como o trem que não pode parar na estação costumeira, ou também o velho misterioso, que corresponde exatamente à imagem de Dahlmann de como um gaúcho ‘verdadeiro’ devia ser.

Em breve se demonstra, porém, que a alternativa entre a morte no hospital – portanto a alucinação – e a morte por duelo constitui uma pista falsa, pois já a primeira parte ‘realística’ é contaminada por *literariedade*. O ferimento de Dahlmann se dá, porque na sua imaginação ele já está lendo seu exemplar recém-adquirido das *1001 noites*, e sua doença se lhe caracteriza como a descida dantesca ao inferno ou, respectivamente às quintas do inferno. Estas aparentes referências intertextuais a textos canônicos encontram sua continuação na viagem: o gato preto de Poe, as múltiplas referências ao *Martín Fierro* e a histórias “creolicas populares” (“volkstümliche kreolische”; A. de Toro 1998: 37). A viagem de Dahlmann não constitui, portanto, uma viagem por uma Argentina (ficticiamente) real, mas “...uma viagem pela literatura, uma transposição de concepções literárias em imagens.” (“...eine Reise durch die Literatur, eine Umsetzung von literarischen Vorstellungen in Bilder.”; *ibid.*). As referências intertextuais são, todavia, de um caráter de aparência somente, pois falta-lhes o essencial da intertextualidade, a saber, a constituição dialógica de sentido: para o texto mesmo, tanto quanto para o leitor é de maneira alguma significativa, se o gato é reconhecido como referência a Poe, ou o inferno como referência a Dante, pois “Não se atribui à parte citada do *pré-texto* nenhuma função sintagmática própria, aparelhada com a mudança de sentido, no *pós-texto*.” (A.de Toro 1999: 331).<sup>155</sup> Pode se concluir disto então, que neste texto se trata de uma “intertextualidade simulada” (“simulierte Intertextualität”; *ibid.*). Isto deve significar, no entanto, que “El sur” – embora que recorra aparentemente a uma realidade dependente do *pré-texto* argentino – também constitui somente um “mundo construído somente de signos” (“aus Zeichen bestehende Welt”) e, além disto, de signos, cuja única referencialidade somente aponta a

---

<sup>155</sup> “Der anzitierten Teilmenge aus dem Prätext wird im Posttext keine eigene syntagmatische, mit Sinnveränderung ausgestattete Funktion zugewiesen....”.

eles mesmos. A literatura substitui aqui, portanto, a realidade e se torna desta maneira uma *hiper-realidade* (A. de Toro 1998: 38).

Seguindo este raciocínio, se torna possível agora refutar a tentativa de Menton (1998: 37 e sgs.) de reclamar Borges como representante do *realismo mágico*. Pois o *realismo mágico* aponta – independente de detalhes definitórios – abertamente a uma *pré-figuração* extra-textual local, já que o milagre se refere a um modelo extra-textual de *realidade I*, que se concretiza ‘realmente’ de forma fictícia, enquanto em Borges este encaixamento extra-textual simplesmente não existe. Pode se concordar com Nuño (1986: 42), portanto, quando diz: “El secreto a voces de la prosa borgiana reposa en ese prolífico ‘como si’. Tomar como si fuera real lo que apenas está en la mente.”, pois os textos borgianos se caracterizam por este *como se*. Seus mundos se constroem a partir de ideias e signos que, por um lado somente se referem a si mesmos mas, por outro, são apresentados *como se* apresentassem uma *realidade*. O imaginário se torna, desta forma, a realidade textual e, conseqüentemente, uma *hiper-realidade*. Mas esta não possui mais nenhum contato com a *realidade I* extra-textual por causa da sua auto-referencialidade, mas substitui esta antes.

É tão-somente conseqüente então, que a crítica reconheça nos textos borgianos, de forma quase unânime, o início de um novo paradigma, a saber, aquele do pós-moderno. Mas, neste pós-moderno borgiano, o *fantástico* de fato não tem mais lugar, desde que este precisa – pelo menos como hipótese – uma *realidade I* extra-textual a qual pode recorrer como *pré-texto*, e uma realidade intra-textual baseada neste *pré-texto*. Afinal, sem esta realidade intra-textual uma *incerteza em relação ao sistema de realidade* se torna, conseqüentemente, impossível. Em Borges, no entanto, “...mundo e realidade não [são] compreensíveis...” (“...[sind] Welt und Wirklichkeit nicht erfassbar...”; A. de Toro 1999: 331) e, portanto, também impossíveis como referência. Isto, todavia, não quer dizer Que após Borges o *fantástico* seja impossível, mas que o é na perspectiva borgiana.





### III. Os pequenos mundos de Veiga

#### III.1. Introdução

A crítica tem se fixado, em se tratando dos textos veigueanos, em duas grandes áreas temáticas. Uma destas é o caráter, inegavelmente existente, de protesto destes textos contra qualquer tipo de repressão que, então, foi relacionado à ditadura militar brasileira de 1964. A outra é a tentativa de estabelecer Veiga, junto com Murilo Rubião, como fundador de um *fantástico brasileiro*, portanto uma categorização de tipologia textual.<sup>156</sup> Esta última posição, no entanto, tem suscitado repetidamente críticas, onde muitas vezes se nega o caráter *fantástico* aos textos de Veiga em favor de um *absurdo* (Fernandes 1992) ou de um *alegórico* (Silverman 1978; Coutinho 1986) – mais ainda, já que a última se combina evidentemente muito bem com a abordagem da literatura de protesto, pois o autor estaria quase que forçado, pela censura e a perseguição de posições políticas divergentes, a 'disfarçar' a mensagem do seu texto.

O problema destas abordagens – do caráter de protesto e do *fantástico* – se encontra, no entanto, na circunstância de que estas ou não estão capazes de fazer jus aos textos veigueanos individuais, ou passam de maneira imprópria todos pela mesma fieira, sem levar em conta a sua multiplicidade, surgida ao longo de quatro décadas. Esta observação já se reforça somente pelo fato de que a crítica recorre – com uma regularidade cansativa – aos mesmos três textos: ao conto “A usina atrás do morro”, de *Os cavalinhos de Platiplanto*, e aos dois primeiros romances ou novelas *A hora dos ruminantes* e *Sombras de reis barbudos*. Os outros textos de Veiga parecem ser encarados

---

<sup>156</sup> Em relação ao protesto contra a ditadura militar, cf. Silverman (2000), Fernandes (1992), Dalcastagnè (2002), Kreutzer (1992) e Souza (1989). Para o *fantástico*, cf. Linhares (1973), Pierini (2006a), Kreutzer (1992), Landim (1986, 1996), Fischer (1977a) e Brasil (1975).

(quando percebidos) somente como variações destes três textos e, portanto, como textos de pouca ou nenhuma expressividade.<sup>157</sup>

Uma fraqueza bastante evidente da abordagem de literatura de protesto se encontra conseqüentemente no fato de que alguns textos de Veiga não são passíveis de serem lidos como acusação contra a ditadura militar brasileira e que, em muitos outros textos, embora que esta crítica esteja presente, não constitui de maneira alguma um motivo central. Acrescenta-se a isto que, em um reflexo compreensível ao reinado da injustiça com todos os seus abusos contra os direitos fundamentais, a crítica diferencia de forma rígida entre dois pólos opostos: a comunidade fictícia – entendida como a sociedade civil brasileira – e os 'poderosos' – i.e. o militar, a CIA e o 'capitalismo' em geral – como força repressora. Com isto, todavia, se estabelece, de maneira simplificadora demais, um lado como vítima e o outro como repressor. Mas os textos de Veiga não estão tecidos de forma tão simples, pois além da ditadura estatal e daquelas muitas personagens que entregam e oprimem seus concidadãos por um pouco de poder ou influência, estes textos criticam as comunidades descritas num nível muito mais elementar: justamente naqueles textos, que não têm nada a ver com a ditadura – e por isto, muitas vezes, não são levados em conta pela crítica – se representa exatamente aquela sociedade em que a covardia, a falta de consciência de injustiça, a desigualdade perante a lei e outras mazelas são comuns, e que, afinal, possibilitam o reino da injustiça.

Estas fraquezas se constituem, porém, somente como conseqüências de uma outra, que lhes dá fundamento e sem a qual não seriam possíveis, a saber, daquele pressuposto tácito de que estes textos representam (ou são capazes de representar) a realidade brasileira; ou seja, que representam o Brasil num determinado momento histórico e que o Brasil realmente é ou era assim, como o representam. Segue disto, então, que a realidade intra-textual não deve ser interpretada como um construto literário, portanto como uma *re-figuração* de uma realidade I brasileira, percebida de uma maneira específica, mas que ela é posta como idêntica a esta realidade I. Com isto pode se evitar também a necessidade de responder àquela

---

<sup>157</sup> Dalcastagnè (2002: 105) menciona, por exemplo, os romances *Aquele mundo de Vasabarras* e *Os pecados da tribo* somente numa nota de rodapé como “...obras inferiores às demais...”.

questão desagradável sobre se estes textos deveriam ser lidos 'somente' como uma crítica ao domínio militar brasileiro, ou se eles não reclamam, além disto, talvez uma validade universal. A interpretação destes textos por Fernandes (1992: 227 e sgs.), segundo conceitos existencialistas, tem validade, pelo menos, no sentido de que estes textos, além do momento histórico e da localização brasileira, aparentemente, reivindicam para si de falar sobre o *ser humano como ser humano*.

Visto que as abordagens temáticas estão acompanhadas de tantos problemas, não surpreende que a situação com a delimitação tipológica textual não seja diferente. A abordagem dos defensores do *fantástico*, não somente padece da circunstância de que embora muitos deles imputem estes textos ao *fantástico*, deixam de fundamentar esta posição,<sup>158</sup> mas principalmente do fato que se apoiem – quase sem exceção – como fundamento no modelo do *fantástico todoroviano*. Este modelo, no entanto, descreve um tipo textual local e historicamente localizado, o *fantástico europeu* dos séculos XVIII e XIX, como já discutido acima, fato este que torna bastante questionável sua aplicabilidade aos textos veigueanos. Além disto, a divisão dicotômica da realidade fictícia em um mundo *natural* e um *sobrenatural* obviamente não faz jus às realidades veigueanas, visto que o aparentemente *sobrenatural* se localiza, em Veiga, muitas vezes, no âmago da realidade, do cotidiano. Segue, então, como já se argumentou acima, que o *fantástico veigueano* – para cuja existência evidentemente ainda há de se apresentar provas – dependerá num grau decisivo da perspectiva narrativa. Acrescenta-se a isto ainda o problema de que, a muitos textos veigueanos, não pode ser aplicada a teoria do *fantástico*, ou que estes até demonstram ligações intertextuais com textos ou tipos textuais inteiramente diferentes, como por exemplo com o *kafkaesco*, os textos dos *distopistas* ingleses, Mervyn Peake e até, possivelmente, com o *realismo mágico*.

Parece necessário, portanto, colocar a interpretação dos textos de Veiga num fundamento mais amplo. Os complexos de problemas que aparecerão neste empreendimento são: a) a inserção contextual no texto cultural geral – e isto não significa somente um contexto cultural brasileiro, mas além disto também aqueles *pré-textos* não brasileiros, aos quais estes textos apontam; b) a realidade, que estes

---

<sup>158</sup> Cf. Linhares (1973), Kreutzer (1992), Landim (1986, 1996) e Fischer (1977a).

textos projetam e a perspectiva, sob a qual esta realidade é percebida ou, respectivamente, entendida; c) a questão acerca da referência a uma realidade I dessa realidade II; e d), finalmente o questionamento sobre se um *fantástico moderno*, da forma como foi esboçado na primeira parte deste trabalho, pode ser comprovado nestes textos e como se caracteriza o *fantástico veigueano* específico. Em seguida, se apresentará de uma forma resumida e tética o procedimento deste trabalho e quais os aspectos formais e temáticos que devem ser elaborados. Deve se salientar, mais uma vez, que o que segue deve ser entendido como uma série de teses que devem ser comprovadas no decorrer do trabalho.

Na leitura dos textos veigueanos se observa no primeiro momento que eles reproduzem – seja por uma instância narradora homodiegética, seja pela redução da perspectiva por uma focalização consequente – não somente uma perspectiva interna à realidade II, mas que postulam, desta maneira, esta perspectiva interna como a única, mesmo que fragmentária e não necessariamente adequada perspectiva a realidade. Em conjunto com as frequentes e repetidas perguntas, que os personagens-narradores, tanto quanto as instâncias focalizadoras dirigem a si mesmos ou também diretamente ao leitor, resulta a questão pela reconhecibilidade do mundo. Este se constitui, portanto, como um enigma, a ser desvendado pelos personagens – e também pelo leitor. Estes textos tematizam, portanto, da perspectiva dos personagens, a questão (da possibilidade) de conhecimento. A imagem do ser humano destes textos se caracteriza, destarte, como uma que representa o homem como cognitivamente não adequado à sua realidade. Como pode ser entrevisto, então, este complexo temático não tem nada a ver especificamente com o Brasil, ou com uma época definida: trata-se aqui da questão universalista acerca da capacidade de percepção do ser humano.

A partir desta inferioridade cognitiva, os personagens desenvolvem algo, que deve ser designado aqui de *pequenos mundos*. Quer isto dizer que os personagens tentam se encontrar no mundo a partir das suas percepções, suas experiências e sua imaginação, que tentam, afinal, construir um mundo que faz sentido para eles. Esta semantização do mundo que os circunda aparece em Veiga como uma necessidade ontológica. Deve ser salientado aqui, que estes *pequenos mundos* podem ser construídos tanto de maneira individual, como

também coletiva. É principalmente nos *pequenos mundos* coletivos que a *pré-figuração* especificamente brasileira marca o texto. O isolamento local e suas estruturas sociais crescidas – as quais se manifestam nos costumes, nas maneiras e normas de comportamento especificamente coletivos – fundam e constituem este *pequeno mundo*, que cria, no seu isolamento, a impressão de uma quase autarquia. Nisto, o *pequeno mundo* se mantém (ou desmorona) num campo complexo de tensões entre a memória e o esquecimento individuais e coletivas, como continuação ou negação, respectivamente, de identidade. O esquecimento e a exclusão do *outro* são, porém, ao mesmo tempo, fundamento e consequência de uma comunidade, na qual injustiça, violência e egoísmo se constituem como cotidianas.

Todavia, em todos os textos veigueanos pode ser constatado um momento, em que surge uma discrepância entre o *pequeno mundo* construído dos personagens e uma *outra* realidade. A origem desta discrepância pode vir de uma avaliação errônea comparativamente simples da motivação de outros personagens, passando por um acontecimento inesperado, porque não previsto, até o desentendimento completo do mundo circundante ou a intrusão de um *desconhecido*. Em todos os casos, porém, se trata da circunstância de que o mundo em que o personagem está inserido se comporta de uma forma diversa daquela prevista. Isto, em si, não constitui nada de surpreendente, pois se o ser humano é reconhecido como cognitivamente não adequado ao seu meio, então também sua semantização, seu reconhecimento do mundo se revelará como incorreto ou pelo menos incompleto.

São estes momentos de ruptura, pois, que constituem o pressupostos do *fantástico veigueano*. O *fantástico* se caracteriza, destarte, como inerente à existência humana, porque resulta da discrepância entre realidades concorrentes. Com isto o *fantástico* se torna, evidentemente, cotidiano; constitui o momento da divergência entre contexto de mundo e do seu reconhecimento.

### **III.2. Homo Quaestionans**

Mesmo numa leitura cursória dos textos veigueanos, o leitor se depara com dois aspectos constantes: a limitação da perspectiva por

uma voz narrativa homodiegética ou pela focalização consequente passando pela consciência de um único personagem; e as perguntas recorrentes que o protagonista dirige a si mesmo, e também ao leitor.

A situação narrativa nos textos veigueanos pode ser caracterizada, em geral, como a reprodução e a ênfase de percepção dos personagens. Um dos variantes desta é a situação narrativa homodiegética, onde o protagonista assume o papel do narrador, contando a sua própria versão dos acontecimentos. A outra versão é aquela em que, uma instância heterodiegética assume as funções narrativas, mas se limita de uma maneira consequente em reproduzir somente a perspectiva de uma instância focalizadora, do protagonista. Resulta disto a situação em que não existe, em nenhum destes textos, uma instância superior que esteja disposta a explicar a realidade descrita de forma unânime. Pois, mesmo naqueles textos que apresentam uma instância narradora heterodiegética, esta se abstém de todos, ou quase todos os comentários, embora relate a ação. A consequência dessa peculiaridade estilística dos textos de Veiga é, no primeiro momento, um marcado estreitamento da perspectiva ao mundo narrado. Esta perspectiva singular significa que o leitor é forçado a recuar ao conhecimento de mundo da instância focalizadora, haja visto que este é o único que está explicitamente a sua disposição.<sup>159</sup> E quando esta instância é uma criança ou pelo menos uma “...uma psique que reage de maneira infantil...” (“...infantil reagierende Psyche...”; Kreutzer, 1992: 246), como em todos os textos veigueanos, então pode ser previsto que este estreitamento perspectívico constitua um desafio para a recepção. O leitor terá que se perguntar continuamente, por um lado, em relação a cada texto individual, até que ponto a percepção – e a interpretação da realidade – do personagem coincide com o mundo intra-textual. Por outro lado, a “...impressão do real e do familiar...” criado pela “...localização da sua ação no interior brasileiro...” (id.: 247)<sup>160</sup> resultará no leitor, involuntariamente, confrontando e comparando este Brasil fictício

---

<sup>159</sup> Embora que em alguns poucos textos – notadamente em *A hora dos ruminantes*, *Aquele mundo de Vasabarro* e *A casca da serpente* – o narrador se sirva também de uma focalização múltipla, isto não significa, como poderá ser visto em seguida (cf. Capítulo III.3.2.) uma abertura da perspectiva ao mundo fictício.

<sup>160</sup> “...Eindruck des Realen und Vertrauten...”; “...Situierung ihres Geschehens im brasilianischen Interior...”.

com suas próprias concepções acerca do Brasil, quer dizer, com seu próprio conhecimento do mundo.

Enquanto se trate aqui, por uma parte, da questão acerca da *reliability* da instância focalizadora, pela outra se trata, e isto parece no contexto momentâneo o mais importante, da relação complexa entre realidade(s) e reconhecimento. Estes textos refletem – pode ser afirmado seguramente – por meio deste estreitamento de perspectiva, a fragmentação do mundo mencionado acima. Pois a perspectiva ao mundo fictício que oferecem não é nada senão aquele fragmento da realidade, do qual o ser individual se dá conta, ou pensa que dá.

Torna-se possível com isto, portanto, subentender o nexos entre a perspectiva narrativa e o outro aspecto mencionado acima, a saber aquele das perguntas insistentes que os protagonistas põem: tais perguntas – que incluem desde problemas cotidianos até dúvidas existenciais – revelam um insegurança profunda acerca da realidade. Kreutzer fala de uma “...desorientação em face a um mundo que se tornou imenso e impenetrável demais...” (1992: 252)<sup>161</sup>: “Para onde nos estariam levando? Qual seria o nosso fim?” indaga o narrador de si mesmo em “A usina atrás do morro” (25) acerca dos motivos e objetivos dos forasteiros que se estabeleceram no lugar e destroem a comunidades; “Que estaria acontecendo no mundo certo lá de fora? Dizem quando é noite aqui, em outras partes do mundo é dia claro, de sol a pino. Ele veria ainda o sol?”, duvida o mascate sem nome em “Acidente em Sumaúma” (17) que tem que pernoitar numa fazenda desconhecida; a criança em “Reversão” não somente cisma acerca da função de uma caneta que encontrou – da qual nem sequer sabe o quê é – mas também sobre seu antigo dono: “Quem teria inventado aquela coisinha tão bonita? Quem teria brincado com ela? O dono antigo teria chorado quando a perdeu?” (58). Finalmente, como um último exemplo, há ainda o menino, protagonista em “Tia Zi rezando”, cuja existência inteira consiste de uma série de perguntas sem respostas: seus pais desapareceram ou morreram de maneira misteriosa; seu amigo Lázio acabou de ser queimado vivo em sua casa e seu próprio tio atirou nele. Toda esta incerteza detona nele quando ouve – ferido e caído na lama – um cachorro latindo a distância: “Contra o que estaria ele [i.e. o cachorro] protestando? Quem lhe faria justiça neste mundo

---

<sup>161</sup> “...Desorientiertheit angesichts einer unüberschaubar und undurchschaubar gewordenen Welt...”.



escuro? [...] Porque estaria ele [i.e. o tio] tão raivoso? Que estaria ele fazendo na casa de Lázio àquela hora da noite? E o incêndio?” (66-7).

São estes somente alguns pequenos exemplos, retirados dos textos veigueanos de forma quase aleatória. Mas não são somente as perguntas recorrentes que apontam para uma incerteza profunda dos personagens; o discurso narrativo dos protagonistas, tanto quanto seus pensamentos, demonstram muitas vezes que o personagem não somente está confuso acerca do acontecido e das suas razões, mas que isto o conduz a uma incerteza em relação ao mundo e às regras em que este está fundamentado. Também para este aspecto alguns poucos exemplos devem bastar. Em “Era só brincadeira” um amigo do narrador chamado Valtrudes é acusado de um crime não especificado. Ninguém leva a acusação a sério, inclusive Valtrudes, e acham tudo uma brincadeira. Mesmo depois de Valtrudes ter sido claramente executado, o narrador ainda não entende o que aconteceu realmente:

Voltei para casa intrigado com o que tinha acabado de ver. Por mais que pensasse, eu não podia atinar como eles iam soldar a cabeça de Valtrudes, quando a brincadeira acabasse. (“Era só brincadeira”: 50)

Em “O largo do Mestrevinte” o narrador está a procura do largo que empresta o nome ao conto. Mesmo pedindo orientação várias vezes não consegue encontrá-lo: “Mas toda rua que eu seguia ia dar num terreno vazio ou em uma praça outra... [...]. Cheguei a pensar que o largo não existisse...” (57). Finalmente pergunta um menino, o qual porém, em vez de lhe dar a informação desejada, exige ver as suas unhas:

– Deixe eu ver suas unhas.

A princípio pensei que a resposta dele estivesse condicionado a esse pedido; que ele só podia dar a informação depois de ver minhas unhas. Que relação podia haver? Não, o mais provável é que ele estivesse fazendo outra pergunta, independente da minha. Mas então ele estava me tratando com pouco caso? (id.: 58)

A exigência, que está inteiramente além daquilo que o narrador esperava nessa situação, o desequilibra tanto que ele esconde as mãos nos bolsos como uma criança, completando assim a inversão de papéis entre ele, o adulto, e a criança. As atitudes de expectativa do narrador são contrariadas aqui logo em duas maneiras: por um lado, embora que o largo exista, não consegue encontrá-lo; e, pelo outro, a inversão

de papéis no diálogo com o menino. Com isto não somente se põe em questão o entendimento do mundo do protagonista, mas também sua própria posição neste mundo.

O mundo que se desequilibra de uma forma parecida é o de Lucas, o narrador em *Sombras de reis barbudos*, depois de ele ter presenciado um homem voando:

Ali fora, na claridade do sol da tarde, veio-me a dúvida. Teria eu visto tamanho absurdo? Se não era homem, o que seria – com pernas, braços, cabeça, nariz e dedos? Mas anjo vestido e calçado como gente, e fumando? Fumo não é vício?

[...]

Sentei-me com os pés para fora, [...], e fiquei olhando o céu, desconfiado do mundo e até de mim. Eu me sentia na situação esquisita de quem foi apanhado mentindo mesmo e precisa se limpar com urgência. (118-9)

Deve ser enfatizado aqui, que em todos os três casos o discurso está bastante parecido, embora somente no último aconteça algo que parece absolutamente impossível – enquanto a faticidade dos primeiros dois acontecimentos dificilmente pode ser levada em questão. No primeiro conto, o leitor, junto com o narrador, estão no fundo sendo preparados para o fim – há uma investigação, Valtrudes é indiciado, vai preso e finalmente é julgado; no segundo, o comportamento do menino, embora certamente não seja comum, mas mesmo assim não pode ser chamado de *sobrenatural*. Em *Sombras de reis barbudos*, no entanto, acontece evidentemente algo que não condiz de forma alguma com a realidade como os personagens a supõem, o que se demonstra nitidamente na reação posterior da mãe de Lucas e dos fiscais ao mesmo fenômeno (id.: 122, 128-9).

Mesmo assim, todos os três personagens reagem, e isto é o interessante, de uma maneira muito parecida, como também já em relação às perguntas. É como se não pudessem mais confiar nas próprias percepções, como se sentissem de repente transpostos para um mundo cujas leis e regras eles não entendem. Este confronto com um meio de repente 'des-familiarizado' é, seja isto como pensamento, seja como pergunta, verbalizado de uma maneira que deve ser denominada aqui como *discurso tateante*, pois os personagens como que tateiam, apalparam os acontecimentos, o mundo ao seu redor, por

via do seu discurso em procura de um nexo de significação oculto, até agora não reconhecido.

A junção da maneira narrativa monoperspectívica e do *discurso tateante* resulta ora em dois efeitos. Um diz respeito à relação entre realidade textual e personagem, e um à relação entre texto e leitor, embora estes dois estejam ligados um ao outro. Em primeiro lugar, se constata aqui, de maneira evidente, que pelo menos os protagonistas não entendem o mundo, em que vivem, de forma adequada. Cria-se pois, nas palavras de Kreutzer (1992: 251) uma “...relação de tensão entre o contexto do mundo e de uma consciência que lhe é inadequada...”.<sup>162</sup> Os protagonistas são surpreendidos com uma regularidade notável pelos acontecimentos e por aquilo que outros personagens dizem ou fazem. São muitas vezes sobrecarregados pelos acontecimentos, e isto desemboca então na incerteza e no *discurso tateante*. Parece, portanto, sustentável afirmar, que a imagem do ser humano traçada por estes textos seja uma que encara o homem como equipado com um conhecimento do mundo inadequado ao seu meio. Destarte, porém, o mundo se torna um mistério para o ser humano. Neste contexto não parece de muita importância para este trabalho, se é o homem que é postulado como ontologicamente incapaz de reconhecer o mundo, ou se, ao contrário, é o mundo que é caracterizado como inexplicável ou não reconhecível. Importante, no entanto, é que o homem se vê exposto a dúvidas e incertezas por causa desta “consciência [...] inadequada”. E são exatamente estas dúvidas e incertezas que são enfatizadas pela maneira monoperspectívica de narrar, desde que o texto se reduz a esta perspectiva interior limitada a um mundo (pelo menos parcialmente) ininteligível.

Esta constelação de maneira monoperspectívica de narrar e do *discurso tateante* obviamente exerce sua influência também em relação à recepção destes textos. Pela fixação em uma perspectiva, se estende ao leitor, em primeiro lugar, uma proposta de identificação inequívoca. Este aspecto chega até o ponto de que se tornam inteligíveis, para o leitor, até os motivos de um cachorro, que devora seu rival para que não tenha que dividir os favores do seu dono (“O cachorro canibal”); e que este sinta pena do cachorro, independentemente dos seus atos. Pela limitação à perspectiva do

---

<sup>162</sup> “...Spannungsverhältnis zwischen dem Weltkontext und einem ihm nicht adäquaten Bewusstsein...”.

protagonista – e a conseqüente limitação de conhecimento sobre o mundo fictício – e pelo *discurso tateante* transmitem-se ao leitor também a dúvida e as incertezas. O leitor é envolvido no texto pelas perguntas, já que estes constituem uma exigência de pensar de forma ativa sobre a realidade textual. Não se trata de maneira alguma, portanto, somente de um questionamento dirigido ao leitor sobre se um evento corresponde ou não ao *sistema de realidade*, mas antes se trata do fato de que a realidade, com suas regras e normas, se lhe apresenta como um mistério a ser desvendado. Além disto, o leitor é ainda posto naquela situação um tanto estranha – pela circunstância de que o personagem interpreta o mundo de forma obviamente errada por causa do seu conhecimento inadequado – de, aparentemente, dispor sobre um conhecimento do mundo superior ao do personagem.

Um exemplo bastante claro para esta situação se encontra no conto já mencionado “Reversão”. O protagonista, um pequeno menino, vive com sua família nos morros, enquanto os homens – o pai e o tio – regularmente descem “lá embaixo” (53), quer dizer ao vale, para caçar. O mundo “lá embaixo” é terreno proibido para a criança e, quando o tio lhe traz objetos que encontrou “embaixo”, o pai fica com raiva e os joga fora (id.: 54). A curiosidade do menino se aguça por estes objetos – os quais ele descreve minuciosamente embora não tenha a menor ideia para que servem – mas nem o tio, nem a mãe estão dispostos a fornecer-lhe informações. A última até parece estar com medo e afirma que “Lá não tem gente.” (id.: 56). Assim, o menino sente que “...vivia no meio de um mistério.” (id.: 54).

Para o leitor, no entanto, o mistério brevemente começa a se desvendar, pois pelas descrições do menino se torna nítido que estes objetos representam os sobejos do mundo moderno que aparentemente deixou de existir na realidade textual. Uma garrafa (de Coca-Cola?) se torna assim, por exemplo,

...uma espécie de cabaça compridinha e cintada um pouco abaixo do meio, o fundo tão chato que a gente pondo ela em pé ela ficava, e toda ela feita como de gomos, menos uma parte lisa acima da cintura, onde fizeram uns desenhos brancos; a boca era estreita e acabava em anel. Essa cabacinha era engraçada porque olhando de fora a gente via o lado de dentro, como a gente vê a mão mergulhada na água; aliás a cabacinha parecia feita de água endurecida. (id.: 55)

A descrição de objetos conhecidos como da garrafa, ou de uma caneta ou também de postes de luz, partindo da perspectiva limitada do menino tornam o mundo fictício estranho também para o leitor. Se o mundo constitui um mistério para o menino que ele tenta desvendar, então isto se transmite, aqui, também ao leitor, que terá que decifrar ativamente seus depoimentos, já que este evidentemente fala ou pensa, respectivamente, só em conceitos que lhe são familiares. Este deciframento, no entanto, se dá com base no conhecimento de mundo extra-literário do leitor. Além do reconhecimento de objetos o leitor é induzido a uma outra dúvida, esta sobre o como e o porquê do desaparecimento da civilização moderna. O texto não resolve esta dúvida, o que constitui um novo paralelo entre personagem e leitor: para ambos o mundo fictício continua sendo um mistério, o qual pode ser desvendado parcialmente – o menino descobre que é possível escrever com a caneta, por exemplo – mas nunca na sua totalidade.

Resumindo pode-se dizer, portanto, que nos textos veigueanos está inscrito uma imagem do ser humano, que o vê como inadequado em relação ao mundo em que está inserido, e que enfatizam esta inferioridade cognitiva, de uma forma significativa, pelo emprego de uma maneira monoperspectívica de narrar e do *discurso tateante*. Com isto, inclui-se o leitor que é introduzido numa posição parecida com a do personagem, pois para ele a recepção do mundo fictício também representa um deciframento ativo que, todavia, não é capaz de chegar a um esclarecimento absoluto. O personagem, e com ele o leitor, se transformam assim no *homo quaestionans*, no homem que pergunta, que sempre está inseguro acerca da realidade que o circunda e que, conseqüentemente, sempre está a procura de respostas.

### **III.3. Pequenos mundos**

No capítulo anterior, foi mostrado como a imagem do ser humano inscrito nestes textos o concebe como o *homo quaestionans*, o homem que pergunta. Em seguida, deve ser discutido, como estes personagens lidam com suas dúvidas e incertezas, e quais as respostas que encontram para suas perguntas.

Para isto se deve examinar primeiro o conto “Diálogo de relativa grandeza” que tem, aparentemente, pouco a ver com dúvidas ou incertezas, mas muito com perguntas. “Diálogo de relativa grandeza”

parece, à primeira vista, um interlúdio literário pequeno e engraçadinho, mas afinal pouco importante. A ação – que relata alguns minutos da vida de um casal de irmãos, Doril e Diana – é rudimentar: Doril está sentado em cima de um “monte de lenha” (39) e observa um louva-deus. Diana chega perto e segue-se um daqueles bate-bocas divertidos, embora certamente comuns entre irmãos, onde os assuntos mudam da maneira como cada qual tenta alcançar uma vantagem. Aí se discute o que pode e o que não pode ser feito – por exemplo, “judiar” (40) com bichos; apontar quem ganhou que tipo de presente; acusar o outro de pronunciar palavras de forma errada etc. Preocupado ainda com o louva-deus, e também em conseguir uma vantagem em cima da sua irmã, Doril, de repente, repensa o mundo: se existem seres tão pequenos que o ser humano não é capaz de vê-los, não seria possível existirem seres tão grandes que não conseguem ver o homem?

Onde é que o tamanho dos bichos começa, e onde acaba? Qual é o maior, e qual o menor? Bonito se nós também somos invisíveis para outros bichos muito grandes, tão grandes que os nossos olhos não abarcam? E se a Terra é um bicho grandegrandegrandegrande e nós somos pulgas dele? (id.: 41)

Partindo deste reconhecimento da relatividade de qualquer medida Doril reformula o mundo inteiro: a lenha vira fósforo, um balde velho um dedal com alça e sua irmã uma “formiga de dois pés” (id.: 43). O conto termina no momento quando a mãe, “...uma formiguinha severa de pano amarrado na cabeça...” os chama da casa, que virou um “caixotinho de giz” (id.: 44). Como já dito, um interlúdio, uma pequena narrativa engraçada sobre a imaginação infantil, sem maior importância?

Contudo, este conto é de uma significância vasta dentro do contexto dos textos veigueanos, e poderia até ser chamado de texto chave em relação à percepção do mundo figural no universo veigueano. É certo que não acontece aqui nada de fora de comum, de abalar o mundo – o que, afinal, certamente acontece em outros textos de Veiga. Por outro lado, exatamente esta simplicidade é que constitui uma vantagem aqui, já que permite uma vista livre, desimpedida de outros *topoi* e motivos, à maneira como os protagonistas de Veiga experimentam – e constroem – seu mundo.

A primeira observação neste contexto é que não se trata aqui, afinal, de só um diálogo, mas de dois. No primeiro, no diálogo superficial, Doril discute com sua irmã. Mas é o segundo, que ele trava consigo mesmo, instigado pela observação do louva-deus, que empresta ao conto o título e que interessa aqui. Embora os dois diálogos estejam mesclados um com o outro, o primeiro não constitui um diálogo, no sentido restrito, porque no fundo Diana não passa de um pedra-de-toque<sup>163</sup> no qual Doril testa as teorias inventadas no diálogo consigo mesmo. Consequentemente, tanto o seu discurso – “Como você é tapada, Diana” (43), “Está vendo como você não sabe nada?” (42) – quanto a sua postura – “Ele sorriu da esperada ingenuidade” (42), “Doril aproveitou para ensinar mais” (43) – demonstram uma altivez em relação a Diana e um sentimento de controle e superioridade em relação a si mesmo.

É, todavia, como já mencionado, o segundo diálogo, que trata da relatividade da grandeza (física), que é de interesse central agora. No primeiro momento, Doril não faz aqui nada de muito fora de comum: simplesmente brinca com uma ideia, e a desenvolve. No entanto, há aqui alguns aspectos interessantes a serem pensados, tanto em relação à personagem Doril – e, além dele, aos protagonistas de Veiga – como também em relação a como estes textos constroem sentido e realidade.

O interesse não se encontra em como Doril chegou a esta ideia, mas antes com que consequência ele a persegue. Cada objeto individual, cada ser é diminuído para que as relações de tamanho continuem conservadas, enquanto o mundo se transforma em um mundo em miniatura. Qualquer acontecimento – como, por exemplo a chamada da mãe – é adequado instantaneamente a este mundo. Mas esta consequência faz com que esta diminuição construa de fato uma nova realidade. Uma realidade que evidentemente só existe para Doril, que ele inventa de forma lúdica. Este *pequeno mundo* pertence, portanto, só a ele, pois mesmo Diana com quem tenta compartilhá-la não leva a sério nem ele, nem o seu mundo: “Diana deu um riso de zombaria, como quem começa a entender. Tudo aquilo era invenção dele, coisa sem pés nem cabeça...” (44). Doril se torna, destarte, o criador do seu próprio *pequeno mundo*, capacidade na qual se iguala a (quase) todos os protagonistas veiguanos, como se poderá ver em

---

<sup>163</sup> Diana compartilha com (quase) todas as personagens femininas de Veiga este destino de ser um apêndice mais ou menos passivo dos personagens masculinos.

seguida. A riqueza de inspiração, a força criativa e uma curiosidade que ambiciona organizar o mundo, torná-lo tangível, semantizá-lo caracterizam estes personagens:

...Doril descobre-se dotado de uma capacidade que lhe atribui tanto os poderes de Deus quanto a insignificância de um verme: ele se descobre humano, dotado da capacidade de reflexão e de relativização do que observe. Mais do que isso, ele descobre que as coisas podem ser exatamente como ele quiser que elas sejam pois também é dotado, além da capacidade de reflexão, de imaginação. (Pierini, 2006a: 6)

Evidentemente, este *pequeno mundo* continua sendo uma ficção. Porém, em outros textos veigueanos, é exatamente isto que se tornará um dos *topoi* determinantes – a pergunta sobre o que é que acontece, quando o mundo exterior não colabora, quando ocorre algo que não se encaixa com o *pequeno mundo* construído. Até no caso de Doril já existe a sugestão de que isto pode muito bem ocorrer:

A mãe chamou da janela. Doril desceu do monte de lenha, um pau resvalou e feriu-o no tornozelo. Ele ia xingar mas lembrou que pau de fósforo não machuca. (“Diálogo da relativa grandeza”: 44)

Doril é, portanto, aqui ainda capaz de manter seu mundo lúdico. Todavia, isto só lhe é possível mediante um lapso lógico – se ele for mesmo uma formiga, então um pau de fósforo evidentemente é capaz de machucá-lo – o que mostra com clareza, o quão frágil este mundo é. Mesmo assim, Doril permanece, o que é significativo neste contexto, até o fim da narrativa no seu mundo lúdico. A última frase, “...o borribo de xarope desceu queimando a garganta de formiga.” (44) despede o leitor, sem que Doril tenha voltado à *realidade cotidiana*.

Evidentemente, trata-se neste texto, de uma brincadeira, que uma criança inventa e depois (provavelmente) esquece de novo. Mas mesmo assim, trata da realidade e de como esta é relativa e dependente da perspectiva. Desde que, porém, a perspectiva, nestes textos, coincide geralmente com a perspectiva da personagem, como já discutido, a questão pela realidade se põe num grau especialmente alto. Pode ser que Doril questione a realidade de maneira inconsciente, mas no contexto dos outros textos o leitor se conscientizará do fato de que o termo *realidade* se constitui em Veiga como uma quantidade efêmera e infringível que depende em primeiro lugar do ponto de vista



– do conhecimento do mundo e da imaginação – do personagem individual, ou também da comunidade.

Os textos de Veiga tematizam, portanto, a criação de *pequenos e reclusos mundos*, e como os personagens tentam se enraizar nestes. O capítulo seguinte se constitui como a tentativa de examinar estas realidades e de descrevê-las.

### III.3.1. Pequenos mundos individuais

Tanto a criação de mundo de Doril, quanto a frequência com que aparecem personagens parecidas nos textos veigueanos, apontam o caminho para uma rede complexa de questionamentos que abrem um campo de tensões entre o específico e o universal, entre o local e historicamente enraizado e o universal ontológico. A primeira pergunta, neste contexto, necessariamente é, se esta tendência a criar mundos próprios parte do próprio ser humano, seja como característica ontológica, portanto inerente, seja como momento lúdico no caráter de alguns personagens, principalmente dos protagonistas, o que em si já iluminaria, de certa forma, a imagem do ser humano nos textos veigueanos. Independentemente desta última questão, esta característica devia ser entendida como um *aclimatar-se-no-mundo*. Ao contrário, esta tendência em criar mundos poderia também ser entendida talvez como um reação à experiência de contingência de uma realidade complexa e, porventura, insatisfatória, necessitando ainda da distinção se esta realidade deve ser enxergada como genérica e atemporal ou como histórica e socialmente localizada. A última alternativa inclui, evidentemente, também a questão sobre se estes textos têm a pretensão de apresentar, além da crítica habitualmente constatada à contemporaneidade brasileira,<sup>164</sup> um comentário de abrangência existencial.<sup>165</sup>

A resposta que os textos veigueanos dão a este questionamento aponta para ambas as alternativas: os personagens criam seu *mundo* a partir de um prazer no lúdico, mas este recorre, pelo menos,

---

<sup>164</sup> Cf. Silverman (1978, 2000) e Dalcastagnè (1996).

<sup>165</sup> Esta é a posição de Fernandes (1992), embora que não o afirme *ipsis verbis*, quando teoriza e interpreta os textos veigueanos seguindo conceitos existencialistas, recorrendo especificamente a Camus.

parcialmente sempre ao contexto do mundo e, muitas vezes, constitui um reflexo deste.

Como exemplo do aspecto lúdico da semantização da realidade, pode servir o conto “Onde andam os Didangos?”. A instância focalizadora é de novo um menino que, neste caso, vive sozinho com seus pais num pequeno rancho. Nesta vida ele divide, na sua imaginação infantil, o mundo ao seu redor em duas fases distintas: a luz do dia, onde tudo é conhecido e inofensivo – “...porque na claridade não há bicho perigoso...” (id.: 45) – e a noite, ao contrário do dia, perigosa e desconhecida – “A noite era feia perigosa no rancho, muitos bichos lá fora, alguns conhecidos, outros inventados, deduzidos dos barulhos que vinham da mata...” (ibid.). Evidentemente trata-se aqui do contexto entre a imaginação infantil e do desconhecido e do inexplicado. Aquilo que não é visível e, portanto, não é tocável ou reconhecível é sentido como uma ameaça e, para que se torne suportável, tem que se lhe atribuir um rosto, um nome:

Mas o medo puxa, e ele acabava compondo o autor dos ruídos de origem desconhecida que vinham do mato. [...] Ele custou achar nome para esse bicho, acabou chamando de didango.” (ibid.).

O que é característico, neste contexto, não é somente que o protagonista semantiza, transforma seu meio em algo tocável e inteligível, mas antes de tudo a consequência e o prazer no detalhamento desta semantização do mundo – como já visto em Doril. No primeiro momento, o *didango* se desenvolve na sua imaginação ao ser mais perigoso: “Sendo o bicho mais esquisito de toda a mata, e vai ver que de todo o mundo, o didango tinha que ser também o bicho mais perigoso.” (ibid.). Em seguida, o *didango* é munido de todos os detalhes importantes: aparência, forma do corpo, comportamento, maneira de se alimentar; até a tática de lutar do *didango*, o protagonista concebe. Naturalmente, não podem faltar os filhotes de *didango* – cuja descrição fica, todavia, no âmbito do inócua alegre – e, finalmente, o protagonista chega a encontrar até os rastros destas criaturas durante o dia. Delineia-se aqui, portanto, uma característica das realidades veigueanas e dos personagens que vivem nelas: a realidade não é completamente apreendida – e talvez nem seja completamente apreensível – e isto desafia os personagens a torná-la apreensível, controlável por via da sua imaginação. O menino não dá

tão-somente sentido aos barulhos da noite, mas vai muito além disto: os barulhos constituem apenas o ponto de partida para um mundo noturno criado na imaginação.

A ironia trágica deste conto é, todavia, que a paz desta pequena família não será destruída pelas criaturas da noite e os *didangos*, mas – de maneira bastante prosaica – por um homem, que além de tudo ainda aparece durante o dia: a realidade cotidiana é muito mais brutal e perigosa do que a imaginação do protagonista é capaz de inventar. Este aspecto da ameaça (real) e da destrutibilidade dos *pequenos mundos* dos protagonistas pelo mundo exterior, um *topos* central e recorrente dos textos veigueanos só deve ser mencionado aqui, pois será discutido, por causa da sua complexidade, no contexto dos *pequenos mundos coletivos*. Pode-se afirmar, no entanto, um aspecto de maneira bastante nítida: a semantização da realidade, como uma necessidade ontológica dos personagens, e a fragilidade destes construtos de realidade constituem uma constante no texto veigueano. Consequentemente, o que sobra para o protagonista é, então, no fim do conto, somente a pergunta triste que resume em si o *pequeno mundo* destruído: “...tudo como antes, e tão diferente... E os *didangos*, onde estavam que não tinham vindo?” (id.: 51).

No entanto, neste conto se mostra ainda um outro aspecto que ilumina a aproximação paulatina dos textos veigueanos ao *fantástico*, que é aquele da *incerteza acerca do sistema da realidade*. A semantização da realidade pelo personagem e a sua subsequente desilusão – provocada pelo fato da realidade não se comportar como previsto – produz no personagem exatamente esta incerteza. Evidentemente, neste conto, é bastante fácil para o leitor entender que o elemento sistêmico da realidade '*didango*' é somente uma invenção do protagonista, afinal o narrador já se encarrega de revelar isto ao caracterizar a criação deste ser, na consciência do personagem, claramente com termos como “inventado”, “deduzido”, “compondo” e “sonho” (id.: 45). Embora este conto definitivamente não possa ser chamado de *fantástico*,<sup>166</sup> se pode constatar pelo menos o seguinte: a

---

<sup>166</sup> Pierini chega a um resultado oposto em consequência de duas suposições errôneas: “No entanto, aquilo que, numa primeira vez era um bicho que o menino nunca viu, passou a ser um bicho cujo feito de matar uma onça por estrangulamento é testemunhado: neste momento, o narrador passa a ser representado, pois passa a focalizar os fatos a partir da compreensão que o menino tem do mundo e o bicho inventado passa a ser uma criatura sobrenatural no mundo real, o que caracteriza essa

realidade em Veiga é dependente da perspectiva e, justamente, esta dependência pode levar ao *fantástico*, quando não há uma instância explicadora, como neste caso o narrador. Além disso, pode-se constatar também aqui de novo – como já era o caso em relação ao conto “Reversão” – que nos mundos veigueanos, muitas vezes, o narrador e o leitor dispõem de um conhecimento do mundo mais adequado do que os personagens.

A curiosidade característica dos protagonistas, que afinal é o pré-requisito para o reconhecimento lúdico do mundo e a subsequente criação de uma realidade própria, e também a periculosidade de tais atos são formuladas da maneira mais clara por Tubi, o protagonista da narrativa “Na estrada do Amanhece”:

Conversar sozinho é perigoso, atrapalha muito as idéias. O melhor é fazer como a maioria das pessoas, que não perde tempo com essas bobagens e por isso não vive com medo – de castigo, de inferno, de pecado. *Mas se a pessoa não conversa sozinha, pensando, como é que vai descobrir as explicações?* Estudando em livro, na escola? Não parece ser caso de estudo. Aquele rapaz que apareceu no sítio pedindo trabalho, o Belmiro, não teve estudo nenhum, e sabia explicar tudo com clareza.” (id.: 93, grifo meu)

Em primeiro lugar parece importante mencionar o nome do protagonista, Tubi. Um dos muitos nomes “falantes” em Veiga, ele deve provavelmente ser entendido como uma referência intertextual aberta ao monólogo de Hamlet (*Hamlet*: III, i, 56-89). Se Hamlet se questiona sobre o sentido último de qualquer existência em frente da morte e além dela, Tubi se enfrenta neste conto também continuamente com questões escatológicas, com seus próprios “...slings and arrows of misfortune...” (id.: 58): primeiro a morte do seu cavalo predileto Mangarito, sua tristeza e o sentimento de perda que leva à conversa escatológica com Belmiro. Segue isto a morte repentina em forma de um gavião que mata uma galinha. O gavião mesmo é abatido em seguida pelo pai de Tubi e morre recusando

---

narrativa como fantástica”. (2006a: 3). Por um lado, o menino tem, desde o início, a função de instância focalizadora mas, pelo outro, se deixa entrever claramente no contexto que a luta entre o didango e a onça não é “testemunhada” e sim somente sonhada. Consequentemente, o didango também não pode ser uma “...criatura sobrenatural no mundo real...”, nem o texto pode ser *fantástico*.

comida, como se preferisse a morte ao cativeiro. Logo em seguida, vem o episódio da preparação da folia, que se torna uma carnificina no sentido mais restrito da palavra: começa com o massacre dos leitões, cujo destino leva Tubi a se confrontar com justiça e injustiça, com poder e impotência, seguido pelo ferimento do pai, que é atingido por uma bala por inadvertência (?) durante as festividades. Depois da recuperação inesperada do pai e do aparecimento do (suposto) matador de aluguel Ernesto Sotero no sítio, ocorre – como se fosse um interlúdio – a morte por afogamento de Guinácio, amigo das brincadeiras de Tubi e, finalmente, o assassinato misterioso de Seu Belarmino, dono do sítio vizinho.

O mais surpreendente é que todos estes casos violentos de morte não parecem fazer o mundo feliz de Tubi desmoronar. Este já se evoca na primeira frase do conto: “Tubi não acreditava que no mundo tivesse um lugar melhor do que o Amanhece.” (id.: 90). A última frase fecha o círculo e cita mais uma vez a opinião de Tubi sobre o mundo no qual vive. Todavia, em vez de uma postura mais triste ou desiludida, que poderia se esperar depois de tanto sofrimento, tanta tristeza e violência, Tubi surpreende o leitor com uma opinião ainda mais hiperbólica: “É. Com um automóvel o Amanhece ia ser melhor ainda.” (id.: 112). A ênfase está aqui em “melhor ainda”, o que não quer dizer que Amanhece, o sítio do seu pai, poderia se tornar de novo o paraíso que antes era, mas que para Tubi nunca o deixou de ser.

Poderia se supor então, e com isto se fecha o círculo para os *pequenos mundos*, que Tubi estaria vivendo num mundo onírico hermeticamente selado. Mas, em sua simplicidade, esta hipótese não faz jus ao personagem complexo Tubi; embora seja acertado dizer que ele idealiza o Amanhece e que constrói assim seu *pequeno mundo*, é também acertado observar que este *mundo* nunca perde o contato com a realidade, mas antes é resultado do enfrentamento dos conflitos mencionados acima. Poderia se afirmar que Tubi está sendo iniciado, neste conto, nos aspectos menos agradáveis da vida, e que seu mundo é o resultado do seu processamento justamente destes conflitos. Para esclarecer esta questão complexa, porém, é necessário recorrer mais uma vez à narrativa.

A pergunta “Mas se a pessoa não conversa sozinha, pensando, como é que vai descobrir as explicações?” de Tubi, já citada acima, é, neste contexto, a questão central que liga a percepção, quer dizer o

indivíduo, ao reconhecimento. É uma pergunta existencialista no sentido de postular a necessidade de “explicações”, de respostas. A resposta que Tubi fornece a si mesmo já está, no entanto, incluída na pergunta: mesmo que a percepção forneça impressões, seu sentido tem que ser construído pelo indivíduo por si mesmo. Um caso paradigmático disto é a série complexa de ações que levam do acidente do pai ao assassinato de Seu Belarmino: o pai é atingido por uma bala na multidão e quase morre (100-101). Seu Belarmino fica completamente desesperado porque acha que foi da sua garrucha que o tiro partira, mesmo que todos os participantes o liberem de qualquer culpa (ibid.). Seu Jucá – o pai de Tubi – e com ele a atmosfera de Amanhece muda completamente depois da sua recuperação:

Seu Jucá escapou, mas quando levantou da cama, parecia outra pessoa. [...] Cochichava-se muito no Amanhece naquele tempo, até com desconhecidos que chegavam, eram recebidos na sala e ficavam conversando com Seu Jucá de porta fechada. (id.: 101-2)

E finalmente ainda aparece Ernesto Sotero:

O nome era conhecido no Amanhece, os camaradas sempre falavam nele quando contavam casos de valentia. Agora o homem estava ali, feio e perigoso, com certeza para tomar alguma satisfação, puxar briga. (id.: 102)

Mas Ernesto não está a procura de briga, antes foi chamado por Seu Jucá, que manda Tubi embora, para que este não possa escutar a conversa. Por causa da focalização consequente por Tubi, o leitor não descobre, até o fim do conto, se o pai tem algo a ver com o assassinato de Seu Belarmino, se Ernesto é o assassino. Mas Tubi mesmo faz suas indagações e liga a carabina que viu na sela de Ernesto (103) ao assassinato de Seu Belarmino:

Na volta para o Amanhece Tubi ia preocupado com uma pergunta que tencionava fazer ao pai mas não achava jeito. [...] Era preciso muita cautela para não revelar o motivo da pergunta, imagine se o pai desconfiasse da cisma dele. [...] Estaria ele sendo injusto com o pai? Pecando contra o mandamento de honrar pai e mãe? [...] Bala de carabina 44, a ponta rachada em cruz pra fazer maior estrago. (id.: 111)

A realidade se torna para Tubi, desta maneira, um enigma, uma mixórdia de impressões e percepções que ele precisa organizar em um todo que faça sentido. Esta tarefa se complica ainda mais por não conseguir acesso a alguns indícios e informações, seja porque não estava presente, seja porque lhe são negados: “Tubi achava esquisito, uma vez sondou D. Zilda, ela disse que era assunto de gente grande, em que menino não deve se meter.” (102). Destaca-se aqui em primeiro lugar, evidentemente, o *discurso tateante*, com o qual Tubi se aproxima desse assunto tão desagradável para ele. Ainda mais nítido se torna, no entanto, aquela característica dos textos veigueanos de introduzir o leitor – pela perspectiva e pelo discurso – a participar na construção de sentido do texto. Pela participação nos pensamentos de Tubi, ele é instigado a resolver este caso misterioso. Mas esta tentativa encontra, como já no caso do conto “Reversão”, rapidamente seus limites. Se Tubi já não consegue todas as informações que precisava para resolver inequivocamente o caso, então o leitor está numa posição ainda mais difícil: pela estrutura elíptica do *discurso tateante*, depende de suposições sobre o que Tubi afinal realmente pensa.

O reconhecimento, e também a criação, de nexos causais acontece, todavia, da mesma maneira também em casos de *eventos não realísticos*, como por exemplo no “caso dos vaga-lumes” (90). Tubi junta vaga-lumes para enfeitar a casa, mas estes terminam engolidos por um bezerro (91):

Tubi procurou uma vara, um ferrão, qualquer coisa para castigar o bezerro, rodou, não achou, e quando olhou de novo quase não acreditou. Com a barriga inchada de vaga-lumes, o bezerro parecia um balão cheio de luzinhas que acendiam e apagavam desencontrado, até se via o sombreado das costelas no couro esticado. (ibid.)

Já o fato de Tubi cismar que o bezerro poderia adoecer (91-2) demonstra o tratamento igual dispensado a acontecimentos *naturais* e *sobrenaturais*. O observado se insere numa cadeia causal de coerência interna. Nisto, porém, ele se torna consciente daquilo que esta cadeia explicadora – i.e. 'bezerro come vaga-lumes' – 'bezerro brilha' – 'bezerro adoecer' – pode até ser convincente para ele mesmo, já que coincide com a sua percepção, mas não necessariamente para os outros personagens: “...não adiantava continuar, ninguém estava acreditando. Nunca mais ele contaria nada a ninguém.” (92).

Com isto se tem uma base para a comparação deste caso com as tentativas de semantização da realidade de Doril em “Diálogo de relativa grandeza” e do protagonista em “Onde andam os didangos?” discutidos acima: em todos os três casos se trata do “pensar sozinho”, da semantização individual do mundo e, com isto, também de uma perspectiva própria ao mundo. E, como no caso de Doril, os outros personagens também não acreditam na versão de realidade de Tubi, introduzindo assim a questão da inteligibilidade intersubjetiva.

Estes três casos se revelam bastante diferentes em um aspecto que exerce uma influência que não deveria ser subestimada sobre a constituição da realidade II no texto veigueano. No caso de Doril, o puramente lúdico, o prazer de jogar com o mundo e a imaginação estão ainda em primeiro plano, enquanto o protagonista em “Onde andam os didangos?” atribui de forma séria – e ao mesmo tempo lúdica – um nome às suas ansiedades, tentando domá-las desta maneira. Embora, em ambos os casos, a imaginação e a fantasia dos personagens seja colocada em primeiro plano, é bastante explícito, que a realidade fictícia não é construída desta maneira, que aqui se trata de fato 'somente' de imaginação. Ao contrário disto, o caso de Tubi não é tão claro; pela circunstância do narrador repassar quase sem comentários ao leitor a perspectiva da personagem focalizadora Tubi, e de este estar convencido do observado, não resta ao leitor nenhuma possibilidade inquestionável de estabelecer se o evento aconteceu ou não. A reação dos pais (92), pelo menos, sugere que o evento deveria ser qualificado como não compatível ao *sistema de realidade* e mesmo Tubi não tem mais tanta certeza depois de uma nova conversa com a mãe (93) – embora isto, por si só, ainda não seja de maneira alguma uma prova da inexistência do evento. Coincide já aqui, portanto, basicamente quase tudo que poderia caracterizar este texto como *fantástico*: o evento que não é compatível com o *sistema de realidade*, a testemunha ocular de Tubi, a descrença dos outros personagens e, finalmente, a ausência da resolução em última instância, pela qual o leitor permanece na *incerteza acerca do sistema de realidade*. Evidentemente, o leitor tenderá neste texto a uma solução que interpreta o evento como fruto da imaginação de Tubi, já que este tem o costume de descobrir “...coisas fora do comum...” (90), nas quais, conseqüentemente, ninguém acredita; no texto, Tubi se caracteriza como um *unreliable narrator*. Mas o texto não oferece uma solução definitiva e, com isto, “Na estrada do amanhece”



se encontra na metade do caminho em direção aos textos abertamente *fantásticos* de Veiga.

Todavia, o protagonista Tubi ainda não se esgotou com o contexto entre percepção e imaginação, pois na citação acima ele se preocupa além disto ainda com os perigos de “pensar sozinho”, como também com outras maneiras de entender o mundo. A primeira pergunta óbvia neste contexto seria em que sentido o “pensar sozinho” pode ser caracterizado como perigoso. No primeiro momento, Tubi só diz de uma forma bastante geral, que “atrapalha muito as idéias”. Mas ele só chega a esta ideia, porque encontra, por causa do seu poder 'divino' em relação ao seu rebanho de brinquedos, a ligação entre onipotência, castigo e justiça:

Só Deus pode fazer isso, deixar as pessoas se desviarem de um caminho e depois dar o castigo. Será que está certo isso, ou Deus é diferente do que dizem? Se tudo o que acontece acontece por ordem dele, castigo é injustiça. (93)

O pensar sozinho constitui necessariamente também o questionamento de 'verdades' aceitas, da mesma maneira que Tubi suspeitará, mais tarde, de que seu próprio pai seja o mandante do assassinato. Então o pensar sozinho é perigoso, não somente porque questiona as autoridades, e com isto também o *pequeno mundo* no qual Tubi vive, arrancando o indivíduo da segurança deste mundo, mas também porque significa responsabilidade. A perspectiva de Tubi não é capaz de estender-lhe qualquer segurança acerca do acontecido, visto que é limitada e talvez até sujeito a erros. É por isto, que Tubi pensa nas categorias de 'castigo', 'inferno' e 'pecado'. O pensar sozinho é também o questionamento do *pequeno mundo* do outro, um ir além deste mundo, o que afinal pode levar ao pecado – se não no sentido religioso, mas com certeza no humano. Desta maneira, Tubi pratica no fim do conto um ato de *esquecimento consciente*, porque seu amor ao seu pai lhe é mais importante do que uma possível verdade:

Tubi teve uma saudade repentina do pai, uma vontade de ser amigo dele, de nunca desobedecê-lo, nem lhe dar trabalho; [...] Tubi esqueceu o morto, as tristezas da noite, tudo o que tinha pensado e sofrido. (112)

Se, portanto, pensar é perigoso – e com isto o reconhecimento também – então seria afinal melhor evitá-lo: “O melhor é fazer como a maioria das pessoas, que não perde tempo com estas bobagens e por isso não vive com medo...” (93). Isto, porém, é a aceitação do mundo, não necessariamente como é, mas como é representado, pelo outro. É o riso dos trabalhadores sobre Belmiro que usa botas para trabalhar, porque “Eles pensam que botina é só para patrão, ou para enfeitar os pés em dia de festa. Não sabem que é para proteger.” (94). É também a submissão às 'verdades' pré-fabricadas, também porque é mais cômodo, porque não é tão perigoso. O narrador explicita isto de maneira bastante clara em relação à Diana, a irmã de Doril: “Ela precisava da garantia de uma autoridade para aceitar a nova idéia.” (Diálogo de relativa grandeza: 43).

Poderia parecer como se personagens como Diana, ou os trabalhadores em Amanhece, estivessem em contradição à necessidade ontológica, discutida acima, de se pensar e semantizar um mundo próprio. Afinal, estes personagens se submetem à 'verdades' convencionais, a uma visão de mundo consagrada, sem questioná-la de maneira crítica. Mas até este fato não parece ser tão inequívoco em Veiga. Parece, antes, que nestes personagens não há somente uma imitação de uma semantização alheia, mas também uma semantização coletiva do mundo. Embora que esta seja, muitas vezes, apresentada de forma negativa – através do caso dos trabalhadores, que se acomodam com seu destino de subalternos e com isto entregam todas as decisões ao fazendeiro, ou como Diana, que se entrega a autoridades reais ou supostas e com isto desiste da sua independência –, ela pode ser entendida, como no caso do trabalhador andarilho Belmiro, como uma criação conjunta do mundo positivamente conotada. É de novo Tubi que fornece no seu monólogo os indícios cruciais:

Mas se a pessoa não conversa sozinha, pensando, como é que vai descobrir as explicações? Estudando em livro, na escola? Não parece ser caso de estudo. Aquele rapaz que apareceu no sítio pedindo trabalho, o Belmiro, não teve estudo nenhum, e sabia explicar tudo com clareza. (“Na estrada do amanhece”: 93)

Por agora se torna nítido, que o reconhecimento, e com isto a semantização da realidade, pode muito bem ser uma tarefa coletiva. Belmiro não somente consola Tubi pela morte do seu cavalo, mas

também o inicia numa ocupação própria com a escatologia, numa semantização da morte (96-7). O importante neste caso é o procedimento de Belmiro: “...não de uma vez, como quem fala de cor, mas devagar, ponderando, puxando a razão das coisas, ajudando a gente compreender.” (94). Se trata aqui, portanto, de constituição de sentido por um diálogo intersubjetivo, no qual Belmiro permite a Tubi o tempo de introduzir próprias ideias, de processar o acontecido.<sup>167</sup>

Parece significante, neste contexto, que aqui se valorizam experiência e diálogo, em oposição a conhecimento escolar. O ser humano, assim Belmiro o mostra para Tubi, não precisa ter ocupado a carteira para entender a realidade. Aliás, os textos veigueanos exprimem até uma certa aversão a estudos ou formação formal. Em *O risonho cavalo do príncipe* a menina César reclama de uma nota baixa em geografia com a seguinte justificativa: “...eu tinha que responder onde ficam as penínsulas Ibérica, Malaia e Kamchatka. [...] O que é que temos a ver com península Malaia e Kamchatka?” (17). Uma parecida relação programática se encontra também em *Tajá e sua gente*; o protagonista Tajá recebe uma coletânea inteira de *Tesouro da Juventude* e começa, por tédio, a folhear os livros (32 e sgs.). Depois de uma conversa com amigos sobre dados de ciências exatas, porém, desiste deles decepcionado:

Tajá largou de mão. Ele mesmo tinha duvidado no início, depois se empolgado, e agora, diante da descrença sólida de um amigo e da indiferença de outro, começava a achar que a aquisição desses conhecimentos não ia alterar a vida de ninguém, não ia ajudar ninguém a viver melhor, aquilo era sapiência para exibir em conversa. (39-40)

É provavelmente necessário registrar, aqui, que tanto César como Tajá são crianças ou jovens descritas de maneira positiva e caracterizadas como inteligentes.<sup>168</sup> César é até uma leitora

---

<sup>167</sup> Nos textos veigueanos aparecem vários personagens como Belmiro, que podem ser chamados de *personagens ajudantes*. Sua função principal parece constar em aproximar o protagonista ao mundo, de possibilitar-lhe a semantização deste mundo. A este grupo pertencem, entre outros, por exemplo Zinibaldo (*Aquele mundo de Vasabarro*), Seu Oscar (*Tajá e sua gente*), o avó (“Os cavalinhos de Platiplanto”) e Lázio (“Tia Zi rezando”).

<sup>168</sup> A idade de César não é mencionada no texto, e Tajá está com quatorze anos no fim do romance, embora, neste caso, também seja difícil afirmar qual a sua idade no episódio acima.

entusiasmada, que sempre carrega um livro consigo aonde vai, até o ponto dos vizinhos começarem a comentar sua educação (*O risonho cavalo do príncipe*: 10-11). Como tantas outras vezes nos textos veigueanos, a resposta a este aparente paradoxo está numa oração subordinada do protagonista: “...aquilo era sapiência para exibir em conversa...”. Conhecimento só tem valor, portanto, enquanto diz algo sobre a vida do ser humano, sobre sua realidade. Se não ajudar a ninguém a viver melhor, de se encontrar no seu meio, então é inútil. Consequentemente não surpreende, se no fim de *O risonho cavalo do príncipe* o vivenciar é preferido à leitura:

Afinal um livro é apenas um livro; e por melhor que seja, a vida tem preferência, e César e Mem tinham muito o que fazer, tinham a escola, as brincadeiras e a vida os chamando para que eles a descobrissem, cada um à sua maneira. E tinham muitos livros para ler nos intervalos. (124)

Fica evidente também, com isto, por que um personagem 'sem estudo' como Belmiro, em “Na estrada de Amanhece”, pode ser avaliado de maneira tão positiva no aspecto cognitivo. Nos mundos de Veiga, a experiência e a semantização do mundo representam um valor muito mais alto do que conhecimento abstrato.<sup>169</sup> A tarefa dos personagens neste mundo é tentar entendê-lo e poder viver nele. Com isto, porém, se fecha o círculo com os *pequenos mundos individuais*.

O conto “Fronteira” trata também da experiência direta, do acumular experiências, mas também do fato que este conhecimento contém perigos em si. O narrador deste conto se lembra da sua infância, quando servia aos adultos como guia. O caminho adquire nisto a conotação da selva e do perigo:

A estrada é cheia de armadilhas, de alçapões, de mundéus perigosos, para não falar em desvios tentadores, mas eu podia percorrê-la na ida e na volta de olhos fechados sem cometer o mais leve deslize. (id.: 61)

Para vencê-la, precisa-se de conhecimento:

---

<sup>169</sup> Isto poderia ser avaliado, evidentemente, como uma crítica proto-pós-colonialista da importação brasileira de conteúdos de formação europeias ou norte-americanas, que não possuem nenhuma relevância para a realidade brasileira e tiram sua autoridade somente do fato de serem oriundos de um suposto 'centro'.

Eu era ainda muito criança, mas sabia uma infinidade de coisas que os adultos ignoravam. Sabia que não se deve responder aos cumprimentos dos glimerinos, aquela raça de anões que a gente encontra quando menos espera e que fazem tudo para nos distrair de nossa missão; sabia que nos lugares onde a mãe-do-ouro aparece à flor da terra não se deve abaixar nem para apertar os cordões dos sapatos, a cobiça está em toda parte e morde manso; sabia que ao ouvir passos atrás ninguém deve parar nem correr, mas manter a marcha normal, quem mostrar sinais de medo estará perdido na estrada. (ibid.)

Por ora se torna nítido, que se trata aqui de novo de um *pequeno mundo* individual, desta vez do narrador. Mesmo se encontrando, aqui, elementos que lembram de folclore, a experiência e a semantização seguida constituem a sua própria realização. Dispõe ele de um saber acerca do mundo fictício que não está à disposição dos outros personagens, principalmente aos adultos. Se este conhecimento de fato coincide com a realidade fictícia ou não, não é de muita importância em um primeiro momento. Antes se trata aqui do fato do personagem arranjar o mundo em que vive para si mesmo; o semantiza portanto, e assim torna este *mundo* o seu. Esta explicação do mundo está determinada – tanto quanto a construção da realidade que a segue – por aquele princípio que Todorov chamou de *pandeterminismo*: todos os acontecimentos estão sujeitos a uma fundamentação causal – mesmo que esta não seja obrigatoriamente racional –, e o ser humano pode se armar ou, pelo menos, prevenir-se contra eles enquanto é capaz de reconhecer suas manifestações e reconduzi-las a suas fundamentações. O mundo se transforma desta forma num enigma esperando seu deciframento.

Consequentemente, todo encontro com o mundo representa – e nisto o aspecto lúdico da semantização do mundo fica óbvio – uma descoberta:

Mas não pensem que as minhas caminhadas para lá e para cá fossem uma rotina desinteressante; nada disso. Raro era o dia em que eu não aprendia alguma coisa nova... („Fronteira”: 63)

Assim, ele desvenda – “...uma descoberta a meu ver muito importante...” (ibid.) – que jogando uma moeda em água corrente não se deve retirá-la de novo, pois neste caso se corre o perigo de ficar obrigado de retirar moedas da água pelo resto da vida: “É como se a

peessoa 'sangrassse' a areia do fundo da água e depois não conseguisse estancar o jorro de moedas.” (ibid.)

Neste episódio se mostra que os outros personagens não aceitam e não levam a sério este *mundo* pessoal do narrador – como já era o caso com o *mundo* relativo de Doril ou com Tubi: seu pai se ri dele e o chama de um fantasista (ibid.). Mas desta vez as consequências da descrença são bem mais graves – posto que dá para acreditar no narrador:

Como eu insistisse, ofendido, ele reptou-me a prová-lo. [...] Levei-o à beira de um córrego, mandei-o soltar uma moeda na água – e só à força conseguimos tirá-lo de lá dias depois; e para impedi-lo de voltar, tivemos de interná-lo. Disseram que a culpa foi minha, mas não consigo sentir-me culpado. (63)

Como já aconteceu no caso de Tubi, também o narrador deste conto se conscientiza, nesta declaração, que saber significa responsabilidade, não somente em relação ao seu pai que ele talvez poderia ter protegido, mas também em relação à comunidade. A postura de exigência contínua daqueles personagens que querem ser guiados pela selva não desperta nele somente desgosto e cansaço, mas também exatamente a noção da responsabilidade:

Como poderia eu recusar e dar-lhes as costas, como se não tivesse nada a ver com os problemas deles? A responsabilidade seria muito grande para meus ombros infantis. [...] Naturalmente eu podia acabar com aquilo a qualquer hora, mas – e a responsabilidade? (62-3)

O personagem que sabe mais, porque passa pelo mundo de olhos abertos, evidentemente deve assumir uma responsabilidade pelos outros, até num sentido figurado. Neste sentido, este narrador se assemelha a Belmiro de “Na estrada do Amanhece”, ele é responsável, por assim dizer, por possibilitar que os outros personagens possam dar conta do mundo em que vivem.

Com isto, porém, ainda não se resolveram todos os problemas deste conto, nem deste narrador. A primeira questão é, evidentemente, aquela acerca da compatibilidade entre as observações do protagonista e do *sistema de realidade* do texto, quer dizer, tudo isto aconteceu, ou se trata aqui da imaginação do protagonista. Afinal, eis que surge a diferença definidora para os

textos discutidos até agora: por um lado, é o protagonista mesmo, que narra os acontecimentos e, portanto, falta uma instância verificadora para o leitor. E, pelo outro, o evento atinge também os outros personagens: as pessoas fazem fila para serem guiadas através da selva pelo protagonista, e seu pai é de fato afetado pela magia da água corrente – sempre posto que dá para acreditar no narrador.

Esta é, todavia, exatamente a questão central deste texto: até que ponto pode se confiar neste narrador? Destacam-se nisto imediatamente alguns aspectos que segundo Nünning (1998: 27-8) caracterizam o *unreliable narrator*: ele se emaranha numa contradição moral quando, como citado acima, se preocupa com os outros personagens e com a sua responsabilidade pelo bem-estar destes, mas logo em seguida recusa qualquer responsabilidade pelo destino do seu próprio pai. Outro indício se encontra nas numerosas perguntas retóricas que dirige ao leitor, e que sempre giram em redor do seu destino digno de compaixão, por exemplo: “...o que havia eu feito para estar naquela situação? Que culpa tinha eu da minha vida?” (“Fronteira”: 64). Esta auto-tematização consequente ou, respectivamente, a acumulação de enunciados centrados no emissor poderia ser interpretada como se ele não tivesse muita certeza da sua própria credibilidade. Além disto, tem que levar em conta que, depois do acidente do seu pai, as pessoas começam a evitá-lo, o que ele interpreta inicialmente como compaixão até se conscientizar que elas têm medo dele (63-4). Constata-se, portanto, pelo menos no fim da narrativa, uma discrepância distinta entre a imagem que o narrador tem de si e aquela que os outros personagens têm dele. No fim do texto, porém, e isto parece o indício de maior peso, o narrador minimiza a significância dos acontecimentos de maneira considerável:

Enxuguei as lágrimas e senti-me como se tivesse acabado de subir ao alto de uma montanha, de onde eu podia ver embaixo o menino de calça curta que eu havia deixado de ser, emaranhado em seus ridículos problemas infantis, pelos quais eu não sentia mais o menor interesse. Voltei-lhe as costas sem nenhum pesar e desci pelo outro lado assoviando e esfregando as mãos de contente (ibid.: 64)

Se deve enfatizar neste contexto, que o narrador não relativiza o acontecido, mas somente sua significância. Mesmo assim, este ato cria alguns problemas: se o passado, e os seus “ridículos problemas

infantis” nem lhe interessam mais, por que conta esta história então? Pois o narrador está nitidamente convencido de ter mudado de maneira profunda, que tenha ultrapassado um limite – como insinuado pelo título “Fronteira” – e o momento de narração se dá claramente depois deste ato.

Parece então evidente afirmar que este narrador deveria ser caracterizado como *unreliable*. Isto, porém, não dá uma resposta definitiva – como já discutido anteriormente – sobre a factualidade fictícia dos eventos, o que significa que este conto se enquadra claramente no *fantástico*. Independentemente do grau de confiabilidade que o leitor atribua ou não ao narrador, a *incerteza acerca do sistema da realidade* permanece. A questão sobre se eventos *maravilhosos* deste caráter de fato são possíveis no mundo narrado – ou se o narrador somente transfigura sua infância na sua memória, ou se está até mentindo – finalmente não tem como ser respondida. O leitor enfrenta aqui, portanto, um tipo específico do *fantástico*, pois este texto veigueano não recorre ao fora de comum, ao *sobrenatural*, mas enquadra o *fantástico* no cotidiano e em toda parte.

O que se destaca com clareza é, pois, que o narrador como criança constrói a realidade de uma maneira própria, que se baseia em experiência e numa curiosidade infantil. E que esta perspectiva não somente define suas ações como criança, mas, além disto, também é interessante para o adulto – pelo menos até o ponto de parecer valer a pena ser narrado. Além disto, pode-se ainda afirmar que, pelo menos neste texto, os mundos das crianças e dos adultos se caracterizam como fundamentalmente diferentes. O narrador perde ainda algo mais, além desta perspectiva, deste olhar que percebe o mágico na realidade: perde também o olhar para o outro, o sentimento de ser (co-) responsável pela felicidade dos seus semelhantes.

A imaginação – e com isto a criação de *pequenos mundos* próprios – possui nos textos veigueanos ainda outra motivação, a saber a criação de mundos (de fuga) oníricos, nos quais o personagem se pode recolher diante de uma realidade experimentada como insatisfatória. Embora este aspecto já tenha sido evocado em “Diálogo da relativa grandeza”, é só em contos como “Os cavalinhos de Platiplanto” e “A espingarda do rei da Síria” que se transforma numa característica determinante.



Em “Os cavalinhos de Platiplanto”, que se constitui – parecido com “Fronteira” – como um olhar para trás do narrador a sua infância, como um ato individual de memória, a realidade se caracteriza como o lugar da perda, da decepção: “Mas quando a gente é menino parece que as coisas nunca saem como a gente quer.” (“Os cavalinhos de Platiplanto”: 29). O avô do menino-narrador promete-lhe um cavalo, mas não é capaz de honrar esta promessa pois adocece. O tio que assume a fazenda do avô não se sente obrigado por esta promessa (29) e, depois se desentende com os pais do narrador – presumivelmente por causa da herança. Em consequência, o narrador fica consciente do fato de que provavelmente nunca ganhará o seu cavalo (31).

É significativo que já nesta parte do conto o cavalo se caracterize como sonho, mesmo que demonstre, obviamente, uma ligação direta com a realidade e seja uma projeção do futuro dentro desta realidade. O menino se ocupa continuamente com a ideia do cavalo, já lhe dá um nome e se sente no fundo quase como se já tivesse o recebido: “...eu ficava sentado debaixo de uma mangueira no quintal e pensava no cavalinho, nos passeios que eu ia fazer com ele, e era tão bom que parecia que eu já era dono.” (30).

Trata-se, pois, já aqui de um *pequeno mundo imaginado*, enquanto o narrador se destaca por aquilo que Bloom (1999: 524) denominou a “proleptic imagination”, quer dizer uma antecipação dos acontecimentos na imaginação.<sup>170</sup> Esta imaginação proléptica modifica a realidade na perspectiva da personagem e constrói desta maneira uma versão própria e individual desta. Com isto, no entanto, o personagem se expõe às contingências da realidade: a antecipação imaginária de um evento futuro desejado se revela impotente no conflito com a realidade e se despedaça nos acontecimentos contingentes como a doença do avô e a briga entre seus filhos. Não é de se estranhar então a maneira desiludida com que o narrador comenta seu sonho desfeito, embora que seja interessante observar que tenta desenvolver logo uma regra geral:

Por isso que eu acho que a gente nunca devia querer as coisas de frente por mais que quisesse, e fazer de conta que só queria mais ou menos. Foi

---

<sup>170</sup> Bloom fala de um “...kind of falling forward...” (1999: 522). Nisto se omitem, na imaginação, o período de tempo e com isto os atos necessários para a execução entre uma ideia e a sua realização.

de tanto querer o cavaliño, e querer com força, que eu nunca cheguei a tê-lo. („Os cavaliños de Platiplanto”: 29)

Por via desta regra, o narrador generaliza pois o mundo, além da sua própria experiência, como o lugar da decepção e da perda. No entanto, de forma paradoxal, é justamente a imaginação – que possibilitou afinal esta decepção –, que lhe estende agora de novo uma alternativa à realidade, que é a realização onírica dos seus desejos. No caminho para a fazenda de um “...senhor que tratavam de major...” (31) o narrador tem que passar por uma ponte que ainda não está terminada. Esta ponte parece significativa em vários aspectos: ela tem que ser completada antes do escurecer, “...porque se os buracos ficassem abertos de noite muita gente ia chorar lágrimas de sangue...” (31), como um dos trabalhadores avisa o narrador. Com isto, o texto desliza para uma realidade que é determinada por uma visão de mundo mágica. Esta impressão é reforçada pela circunstância de o narrador inicialmente recuar ante a ponte íngreme mas, posteriormente, completá-la, com facilidade, seguindo o pedido de ajuda do trabalhador: “Fiz como ele mandou, só para mostrar que não era fácil como ele dizia – e era verdade! Antes que eu começasse a me cansar o serviço estava acabando.” (31).

O significante parece estar, além do aspecto da realidade mágica, em primeiro lugar, na ponte como transição, e como esta é realizada. Desta maneira, a ponte não se apresenta somente como símbolo do limite entre a realidade e a imaginação – e com isto como porta de entrada a uma outra, mágica realidade –, mas ela tem que ser construída pela própria personagem. Isto significa que a imaginação não se caracteriza por enquanto como fuga, mas antes como uma tarefa, como uma prova. Com isto, porém, adquire uma conotação positiva, visto que o narrador se supera – no primeiro momento ele argumenta que é pequeno demais para a tarefa – e vence seu próprio medo. Além disto, é importante observar o aparecimento de um personagem ajudante – semelhante a Belmiro em “Na estrada do amanhece” – que ajuda o protagonista em encontrar seu próprio caminho. A construção da ponte é, sem dúvida, uma realização do narrador, visto que é ele que tem que construí-la. Mas o ímpeto inicial vem do trabalhador. Com isto, esta construção adquire, de maneira semelhante à compreensão escatológica de Tubi, uma conotação

coletiva. A semantização do mundo resulta pois de cooperação e de comunicação intersubjetiva.<sup>171</sup>

A construção da ponte e, conseqüentemente, a entrada no imaginário constitui uma realização criativa, a partir da perspectiva do protagonista, portanto, da qual ele se sente orgulhoso:

Quando desci pelo outro lado e olhei a ponte enorme e firme, resistindo ao vento e à chuva, senti uma alegria que até me arrepiou. [...] Olhei a ponte mais uma vez e segui meu caminho, sentindo-me capaz de fazer de tudo o que eu bem quisesse. („Os cavalinhos de Platiplanto”: 31-2)

O mundo onírico que o protagonista ora penetra, ao passar pela ponte repete, em variações, os mesmos *topoi* já mencionados. É fácil para o narrador ajudar o menino com o bandolim que não ousa tocá-lo por causa dos “bichos-feras” – “Aqueles que a gente vê quando toca. Eles vêm correndo, sopram um bafo quente na gente, ninguém agüenta.” (32) – a proposta “E se você tocasse de olhos fechados? Via também?” se caracteriza como a lógica infantil e onírica, segundo a qual a pessoa não pode ser vista quando está de olhos fechados. Uma eficácia mágica igual se dá quando o menino encaminha o narrador – no sentido restrito da palavra – com uma música: “Não vai a pé não [...] Eu vou tocar uma toada pra levar você.” (32). Desta maneira, esta realidade se caracteriza não somente como mágica-maravilhosa, mas se tematiza também o *topos da superação do medo*, embora agora seja o narrador que assume a função do *personagem ajudante*; o *topos da superação coletiva a realidade pela comunicação intersubjetiva* – o narrador ajuda o menino, em conseqüência do que este também lhe ajuda –; e ainda o *topos da força da imaginação*, tanto nos “bichos-fera”, quanto na música como *movens*.

Quando o narrador afinal chega à fazenda do Major, acontece também algo bastante semelhante. Aqui também é necessário superar o medo, desta vez, do seu tio Torim que, segundo o Major, estaria a sua procura para lhe tomar os cavalos que seu avô afinal lhe deu. A passagem para estes cavalos leva por um “portãozinho enleado de trepadeiras” que é tão pequeno que o Major tem que se abaixar para passar. Trata-se, provavelmente de um limite, como era o caso da

---

<sup>171</sup> Ao contrário disto, o mundo se despedaça, como será mostrado mais adiante, pelo silêncio e pela ausência de colaboração. Quer isto dizer que, nos mundos veigüeanos, o diálogo ou comunicação, respectivamente, exerce a função de manter este mundo vivo.

ponte, além do qual o personagem adentra no interior do mundo imaginativo. O tamanho da porta, bem como o dos cavalinhos – “pouco maiores do que um bezerro pequeno” (34) – permitem que este mundo imaginativo seja interpretado como um mundo para crianças, sendo o episódio do menino do bandolim mais um indício para esta interpretação. Os cavalinhos em si são, por sua vez, obviamente criaturas mágicas, são coloridas, dançam e realizam saltos artísticos numa piscina (34-5). Parece significativo, que esta apresentação não se dirija somente ao narrador, mas uma multidão grande a presencie. Comprova-se, portanto, também nisto, que para a felicidade individual a participação da comunidade, do coletivo é necessária, não obstante que este mundo possa ter sido imaginado pelo narrador sozinho. Consequentemente, as dúvidas do narrador também são bem características:

Depois de tudo que eu tinha visto achei que seria maldade escolher um deles só para mim. Como é que ele ia viver separado dos outros? Com quem ia brincar aquelas brincadeiras tão animadas? (35)

A solução necessária – visto que se trata de um mundo imaginado – desta dificuldade se encontra, por um lado, na circunstância de que os cavalinhos evidentemente lhe pertencem todos, mas, por outro, na condição de que não os pode levar consigo: “Levar não pode”. Os cavalinhos só existem neste mundo, e não podem ser transferidos para a realidade. Mesmo assim, existem, e com isto a imaginação ultrapassa os limites do texto, também na recepção pelo leitor, que pode encontrá-los quando quiser, se sua imaginação o permitir.

Comprova-se, portanto, que os mundos oníricos veigueanos não devem ser encarados – pelo menos, neste texto – somente como uma fuga da realidade. Evidentemente, a origem do mundo onírico jaz aqui num desejo frustrado do protagonista, que parte do real. E não somente isto: o narrador é bem consciente de que se trata de um sonho. Isto se demonstra não somente pelo fato do narrador acordar na sua própria cama no fim da narrativa, sem saber como foi parar ali, mas também na consciência que ninguém irá acreditar nas suas experiências – e com isto se fecha de novo o círculo para os *pequenos mundos* de Doril, de Tubi e dos outros protagonistas:

Pensei muito se devia contar aos outros, e acabei achando que não. Podiam não acreditar, e ainda rir de mim; e eu queria guardar aquele lugar perfeitozinho como vi, para poder voltar lá quando quisesse, nem que fosse em pensamento. (35)

Embora na última frase – “...nem que fosse em pensamento...” – se encontre uma admissão tácita da irrealidade da sua experiência, isto somente constitui a metade da verdade. Pois para o narrador – e também para o leitor que queira acompanhá-lo, como já discutido – este mundo existe mesmo. Representa este mundo, então, por um lado, a retificação das injustiças da realidade – o narrador recebe seus cavalinhos e seu tio ganancioso fica sem nada – e pelo outro, o que parece bem mais significante, representa a superação dos seus limites e do medo pela criatividade da imaginação. E com isto representa, evidentemente, uma liberação das coações da realidade.

A imaginação adquire, desta maneira, conotações altamente positivas de criatividade, de realização e de liberdade. Mas se a imaginação pode ou deve exercer alguma ação transformadora sobre a realidade, e de que forma, não fica claro, pelo menos neste texto.<sup>172</sup> O que se torna claro, todavia, é que a imaginação constitui neste conto, pelas relações complexas entre realidade e sonho, uma maneira de dar conta da realidade.

Um outro mundo onírico, mesmo que este não seja tão decididamente óbvio, se encontra no conto “A espingarda do rei da Síria”. A experiência que inicia o conto é a perda da espingarda do caçador apaixonado Juventino durante uma caçada noturna. Juventino – ao contrário dos protagonistas discutidos até agora, já é adulto. A perda não somente expõe ele ao ridículo dos seus conterrâneos,<sup>173</sup> mas ainda o faz sofrer por não ter bastante dinheiro para comprar uma nova espingarda, o que o impede de ir à caça:

---

<sup>172</sup> A construção imaginária da arca em *Os pecados da tribo* (127 e sgs.) parece constituir-se como indício de a imaginação não necessitar de fins práticos nos textos veigueanos. Aparentemente, se trata aqui antes de uma libertação interna do homem num mundo encarado como necessariamente destrutivo. Com isto, a imaginação mantém o homem como sujeito numa realidade à qual ele está submetido como objeto. Cf. Cap. III.3.2.8.1.

<sup>173</sup> As caçadas dos habitantes de Manaraiema – um lugar que reaparece repetidamente nos textos veigueanos –, as fofocas e os comentários amargos de Juvenal constroem uma imagem muito viva, embora não muito simpática, desta comunidade. Este aspecto da rede social e do comportamento coletivo só deve ser mencionado por ora de passagem, visto que será discutido no próximo capítulo.

Mas a perda do prestígio de caçador não foi o único aborrecimento de Juventino; havia outro igualmente grande: a privação de caçar, por falta de espingarda. (114)

Em seguida, a ideia da caça se torna para Juventino cada vez mais uma preocupação constante:

De sorte que naquela ocasião a vida de Juventino girava em volta de uma espingarda, ou da falta de uma espingarda. Por caminhos ocultos o seu pensamento voltava sempre ao mesmo assunto. (ibid.)

A sua preocupação chega ao extremo de ele imitar, sem se dar conta, o uso da espingarda com seu cachimbo:

Juventino ouviu a história e ficou muito tempo com o cachimbo na mão, os olhos parados longe. Depois, sem perceber que era observado, ergueu o cachimbo à altura do rosto, segurando-o pelo bojo, fechou um olho em pontaria e deu um estalo com a boca. (116)

É depois deste episódio que o conto desliza para o onírico. Como já apontado em “Os cavalinhos de Platiplanto”, a transição é fluida, não há sinais, no discurso narrativo, que alertassem o leitor para o fato de que aqui não se trata mais da realidade cotidiana. “Juventino estava sentado em sua mesa no cartório e fumando um cachimbo, e apesar de ser pela primeira vez [...] achava até bom.” (ibid.). Somente no fim do segundo parágrafo, aparece uma frase – “...era preciso fazer bom uso da espingarda, como dissera Sua Majestade na carta.” – que poderia deixar o leitor desconfiado de que se trata aqui de uma outra realidade. Juventino fuma, portanto, um cachimbo que nem é seu (116)<sup>174</sup> e não tem mais preocupação alguma, pois recebeu uma espingarda de presente do rei da Síria, como se torna evidente no decorrer do conto (121). Como aconteceu já nos contos anteriores, o *maravilhoso* é encaixado no cotidiano, não é destacado no discurso narrativo. Este tratamento narrativo igual exige pois a co-participação do leitor de maneira que seja forçado a questionar continuamente a realidade intra-textual e a compará-la com seu próprio conhecimento

---

<sup>174</sup> Constitui isto uma referência à anedota contada pelo cometa, que os colonizadores ingleses teriam repassado seus cachimbos novos, até bem curtidos, para os (escravos) negros. (115-6)

do mundo, tanto quanto com aquilo que ele pensa perceber como realidade intra-textual.

A perda da espingarda; a perda de status social acompanhante – “Aos olhos dos amigos ele era agora como um soldado que perdeu a arma na guerra” (114); a impossibilidade de exercer seu passatempo predileto; o episódio do cachimbo junto com a anedota – tudo isto Juventino introduz e processa agora no seu mundo onírico. Com isto, já se esgotaram as paralelas entre este mundo onírico e aquele de “Os cavalinhos de Platiplanto”: pois se o mundo onírico, no último conto, pode ser chamado, pela associação com o protagonista infantil, de um mundo de conto de fadas, neste conto se trata, antes, de uma reabilitação e ascensão social, onde o mundo onírico adquire o caráter de um devaneio, de uma fantasia.

É interessante observar que a narrativa apresenta, no sentido restrito, dois devaneios embutidos um no outro: no primeiro nível, Juventino fuma seu cachimbo e se deleita com a sua espingarda; no segundo, imagina, como os poderosos da cidade o visitam para poder ver a espingarda. Com o primeiro destes – o Manuel Davém, que não queria emprestar-lhe sua espingarda – isto ainda acontece no conjuntivo: “O primeiro que ele *gostaria* de ver era Manuel Davém. *Pagaria* a pena ver a cara dele...” (117, grifo meu). Em seguida, porém, o discurso desliza para o indicativo e se seguem, um atrás do outro, o coronel Bernardo Campo – que excluiu Juventino de uma roda de cartas, pois aparentemente não lhe apeteceu a aproximação entre este e a sua filha Andira (118) – e o Doutor Góis, “...proprietário da empresa de força e luz, de quase todas as casas da Rua Direita, do único automóvel da vila, e o homem a ser adulado pelos candidatos a intendente.” (119-20). Nisto, a espingarda – que afinal era o mais importante – cai em esquecimento, enquanto a ascensão social de Juventino se torna o tema central. Mas, enquanto nos episódios sobre o Manuel Davém e o coronel ainda se trata seriamente da recuperação e do avanço da sua posição social, pois ele já sonha com o casamento com Andira (ibid.), aquele sobre o Dr. Góis, se transforma num carnaval onde os dois brincam de jogar cascas de banana:

Parece que o Dr. Góis achou o divertimento interessante porque meteu a mão no outro bolso e tirou mais bananas para jogar as cascas nas ripas. De cada vez que conseguia encaixar uma, ria grosso na clave do ó, dava pulos e batia palmas.

Pareceu a Juventino que o doutor estava levando vantagem porque jogava as cascas abertas e de pé. Estabeleceram-se regras para o jogo, e como a maior parte das cascas acabaram presas no teto mandaram buscar mais um cacho de bananas para continuarem a brincadeira. (120-121)

O Dr. Góis, pouco antes ainda descrito como um homem sério, com “inclinações aristocráticas” (ibid.), agora é infantilizado, e o texto contraria a expectativa do leitor. Isto chega ao ponto dos dois brincarem por horas, enquanto lá fora uma multidão de curiosos se ajunta (121). Finalmente o Dr. Góis até propõe nomear-lhe intendente se Juventino continuar brincando com ele, o que faz a multidão explodir em gritos de “Viva” (ibid.). Antes de Juventino poder sequer iniciar o seu discurso, porém, chega a notícia da morte do Rei da Síria, o que faz a multidão se dispersar (121-2). Termina com isto o segundo nível do devaneio e Juventino está de volta ao primeiro, à espingarda e ao cachimbo: “Juventino virou as costas para a rua, sorrindo triste mas sorrindo.” (122). Se esta tristeza se refere ao sonho não realizado de se tornar intendente, ou ao fato de Juventino acordar do devaneio dentro do devaneio, não fica claro. De maneira parecida, o fim do conto também se caracteriza por sua ambiguidade: “Não era preciso apagar o brasão. Ficava para valorizar.” (122). O termo 'brasão' se refere aqui a um escudo – o do Rei da Síria – na espingarda? Ou deve ser entendido como derivado do substantivo 'brasa', o que parece bastante possível no contexto de 'apagar' e 'valorizar'.

O que é definitivamente certo é Juventino permanecer além do fim do texto no seu mundo onírico, – como Doril em “Diálogo de relativa grandeza” – se este for de fato onírico. Embora isto pareça provável, o texto dificulta qualquer tentativa de comprovação. Como já mencionado, o leitor não pode esperar aqui qualquer ajuda do narrador; este relata tanto a 'pré-história' – quer dizer, a perda da espingarda e as inconveniências que seguem daí para Juventino – como os acontecimentos acerca da espingarda do Rei da Síria com o mesmo discurso *realista*, com a mesma aparente faticidade. Destarte, o leitor é forçado a voltar-se para seu próprio conhecimento do mundo, e este lhe dirá que não existe um rei da Síria e que, mesmo que existisse, dificilmente teria razões para presentear um caçador numa cidadezinha no Brasil com uma espingarda. Além disto, a cadeia de eventos se reduz aqui de uma forma exagerada; para o leitor não é relatado como e onde Juventino conheceu o rei, nem o por que desta



dádiva. Pode-se supor então, que Juventino inventou a história inteira, partindo dos elementos 'espingarda', 'cachimbo' e 'África'. No fim, o leitor provavelmente tenderá a entender este mundo como um sonho de Juventino, mesmo que o texto forneça somente indícios para isto, não provas. Com isto, portanto, se mantém um resto de *incerteza acerca do sistema de realidade*.

Esta impressão se dá também pelo fato do protagonista inserir com um detalhismo imenso – como já observado no conto anterior – aspectos da realidade extra-textual no seu *mundo onírico*. São, provavelmente, esta descrição detalhada e a coerência interna do *mundo onírico* que fazem o leitor hesitar em situá-lo simplesmente no reino da imaginação. Mas dotados deste prazer nos detalhes e desta imaginação, os protagonistas de Veiga estão somente a um passo pequeno de acreditarem eles mesmos na realidade destes *mundos oníricos*. Pois é exatamente o que parece estar acontecendo com Juventino: ao contrário do protagonista em “Os cavalinhos de Platiplanto”, que está nitidamente consciente do caráter imaginário do *pequeno mundo* criado por ele mesmo e até admite isto, Juventino parece permanecer dentro deste *pequeno mundo* feliz. Isto transforma, porém, o mundo de Juventino numa fuga, na qual ele se esconde dos problemas da realidade.

Se isto quer dizer, no contexto dos textos veigueuanos, que Juventino deva ser avaliado de forma negativa ou não, não pode ser determinado indubitavelmente. Como já sugerido várias vezes, estes textos parecem atribuir, em sua imagem do ser humano, um papel fundamental à imaginação para dar conta da realidade e à semantização individual do mundo que segue desta. O homem parece assim comprovar e também preservar a sua humanidade, mesmo que estes *pequenos mundos* – paradoxalmente – o exponham às feridas que uma realidade maior, exterior pode infligir e, ao mesmo tempo, signifiquem um abrigo contra esta mesma realidade.

Mas os personagens podem se expor a serem feridos também pela própria imaginação, aspecto, do qual o conto “A invernoada do sossego” trata. Este texto conta também uma experiência de perda e, significativamente, como nos contos “Os cavalinhos de Platiplanto” e “Na estrada do Amanhece”, de novo, a perda de um cavalo: “Fazia dias que o Balão não aparecia na porteira do curral...” (“A invernoada do sossego”: 85). O narrador e seu irmão Benício estão tão ocupados com

as diversas atividades na fazenda do seu pai que não lhes sobra tempo para procurar seu cavalo. Este passar do tempo é também levado em conta pelo narrador, visto que somente esclarece o leitor sobre o destino de Balão duas páginas depois, o que, obviamente, aumenta a tensão deste. No entretanto, o narrador discursa sobre sua família, sobre as diferentes atividades na fazenda e também sobre a preocupação dos dois meninos com seu cavalo; eles somente têm os horários da manhã e da noite a sua disposição para procurar o animal:

De manhã a primeira coisa que fazíamos era olhar se o Balão estava na porteira; e à noite acordávamos cismando ter ouvido o rincho dele, ou o galope dele no descampado. Não podendo verificar no escuro, ficávamos acordados até de manhã, contando as horas no relógio da varanda; mas era imaginação, ou desejo forte. (id.: 87)

Não é somente interessante observar que o mundo fictício é dividido – de uma maneira parecida como em “Onde andam os Didangos?” – numa oposição entre dia e noite, com a noite determinada como o *locus* da imaginação – mas também que o cavalo, mesmo antes que os dois saibam o que lhe aconteceu, já assuma traços oníricos – como em “Os cavalinhos de Platiplanto”. Conseqüentemente, Balão se declara imortal: “Não podíamos imaginar Balão morto. [...]. ...como é que tudo isso podia cessar de existir, sumir para onde? Essas coisas acontecem a outros cavalos, a Balão não podia” (“A Invernada do Sossego”: 87). A realidade é mais forte, todavia, que as esperanças e os sonhos, pois o cadáver de Balão é encontrado (ibid.). O narrador vê, portanto, “...o seu mundo estourar como um balão quando morre seu cavalo 'Balão'...” (Silverman 2000: 168). Ao contrário de Tubi de “Na estrada do Amanhece”, que tem ao seu lado Belmiro, um personagem que o ajuda a fazer as pazes com a morte, o narrador aqui não se deixa confortar pelo trabalhador Abel, que também lhe oferece um paraíso de cavalos, a “Invernada do Sossego” (91). Conseqüentemente, os dois meninos têm que enfrentar aqui os acontecimentos sozinhos. A morte e, com isto também o fim dos seus sonhos, apresenta-se para eles em toda a sua feiura e faticidade brutal – Balão se afogou no açude:

Só depois que vimos acreditamos. O Balão estava morto, morto para sempre. [...]. Olhei para Benício bem no momento em que ele também

me olhava, e desconfieei que estávamos pensando a mesma coisa. Precisava a morte tê-lo mudado daquele jeito? Não podia ele ter morrido como era, bonito e limpo? (id.: 88)

A repugnância e a raiva das crianças aumentam ainda mais pela maneira brutal com a qual os trabalhadores tratam o cadáver (ibid.); a imagem do balão estourando se repete mais uma vez no cadáver inchado e quando “...um dos homens pisou com brutalidade...” na sua barriga. A solução desta tensão entre uma realidade insuportável e as suas esperanças se constitui por ora na negação parcial da primeira: eles decidem que o cavalo morto não pode ter sido Balão. Com isto, porém, o *pequeno mundo* já está criado. Neste, Balão ainda está vivo e mesmo que ele esteja bem distante deles, poderão ainda sonhar com ele, ou esperar ouvir sobre ele da boca de um viajante. E este pequeno mundo compartilha, evidentemente, com os outros até agora discutidos a qualidade da sua incomunicabilidade:

Não dissemos nada a nossos pais, porque há coisas que eles não devem saber, mas combinamos fazer tudo como se o Balão ainda estivesse vivo, até escondemos o cabresto dele no paiol de milho para não ser posto em nenhum outro animal. (id.: 88-9)

No fundo, os dois meninos começam agora a viver em dois mundos. No mundo 'oficial', Balão morreu, enquanto no segundo continua vivo, embora num outro lugar. Todavia, este segundo mundo se caracteriza como muito frágil, precisando ser mantido segredo, pois somente assim pode continuar existindo. Para isto se necessita então de um pensar em dois níveis, que lembra o *doublethink* orwelliano, como mostra de maneira clara a citação acima: a crença simultânea em duas versões da realidade que se excluem mutuamente. Com isto, Balão está morto e vivo ao mesmo tempo.

A realização da passagem para o mundo onírico se dá – evidentemente à noite – como visto nos outros contos, de uma maneira latente. O narrador se acorda uma noite com o tropel de patas e quando olha da janela, seu irmão já o chama: “ – Anda moleza! Quer perder a cavalhada?” (id.: 89). A cavalhada é um evento que se repete cada ano, segundo o narrador, portanto não é algo *maravilhoso*. O leitor só começa a perceber que se trata de um mundo onírico, quando o narrador pergunta: “ – Tem cavalo pra nós?” e seu irmão responde

“– Nós vamos no Balão.” (id.:90). A pergunta do narrador mostra, no entanto, que a primeira realidade – quer dizer aquela na qual Balão morreu – ainda está agindo sobre ele. Em seguida, se torna rapidamente claro, que o mundo no qual os meninos estão agora tem que ser um mundo onírico, pois eles de repente cavalgam por “...terras muito diferentes das nossas...” (ibid.). Mas até aqui, a realidade externa os acompanha, na pergunta receosa do narrador sobre encontrar o caminho de volta. Esta realidade externa se caracteriza portanto como uma “realidade contaminadora” (Brasil 1975: 90), da qual o homem foge.

Isto se comprova também quando as crianças e o cavalo chegam ao paraíso equino idílico, que o narrador associa imediatamente com a “Invernada do Sossego” de Abel, a quem pede desculpas a distância por suas dúvidas: “...compreendi que Abel não havia inventado nada, a Invernada do Sossego existia, qualquer pessoa podia ir lá se não ficasse aflito para chegar.” (id.: 91). A imaginação parece aqui também – como em “Os cavaleiros de Platiplanto” – capaz de criar um espaço livre, de constituir um refúgio da realidade insatisfatória. Mas desta vez a *realidade contaminadora* se mostra mais forte do que o *mundo onírico*, pois o paraíso é ameaçado pelos “Capadócius” (id.: 92) que fedem terrivelmente e que querem matar os cavalos. O sonho se inverte de repente num pesadelo, no qual os meninos estão tentando desesperadamente salvar Balão, cavando um buraco para escondê-lo dos capadócius. Balão desaparece na confusão que segue, porém, os irmãos se perdem na sua procura e, além disto, o narrador cai no buraco que eles tinham cavado. Finalmente, ainda um capadócio morto cai em cima dele, de maneira que não pode mais sair do buraco:

Os Capadócius pesam mais do que chumbo, era inútil tentar escapulir. Com dificuldade afastei um braço que me cobria os olhos e fiquei olhando as nuvens passarem no céu alto, tão livres e tão remotas, o pássaros cumprindo seu dever de voar, sem se importarem que no fundo de um buraco um menino morria de morte humilhante, morria como barata, esmagado como barata. O ar não alcançava mais o fundo do meu peito, meus olhos doíam para fora, os ouvidos chiavam, e ninguém perto para me dar a mão. Eu estava sozinho no escuro, sozinho, sozinho. (id. 93-4)

Seria possível argumentar aqui a subversão do sonho pela realidade, onde o cavar do buraco significaria o enterro omitido do

Balão; o fedor dos capadócius o fedor do cadáver e, portanto, uma associação com a morte; a procura desesperada por Balão no caos significaria a tentativa de voltar ao passado, que está fadada a falhar; e, finalmente, a queda no buraco representaria a própria morte e a solidão perante ela, o confronto com a própria mortalidade. Todavia, o que parece importante aqui é, além da comprovação da fragilidade, já diversas vezes comentada dos *pequenos mundos*, a inescapabilidade da realidade, pois o narrador afinal não acorda – no caso de se tratar aqui mesmo de um sonho, embora tudo indique que seja assim. Isto demonstra o *poder contaminador* da realidade, na frase feliz de Brasil. O homem se apresenta inferior a ela, e o melhor que se pode esperar é que consiga construir com a força da sua imaginação, como o narrador em “Os cavalinhos de Platiplanto”, um refúgio frágil para se abrigar dela. Mas mesmo isto não será capaz de protegê-lo definitivamente da sua influência.

Poderia afirmar-se então, que a realidade em Veiga não é vista como algo dado, mas que precisa ser percebido primeiro. Cada personagem precisa, individualmente, construir sua própria realidade. Esta semantização da realidade no *pequeno mundo* se constitui numa interação complexa de percepção, (re-)conhecimento e imaginação, na qual desejos e medos individuais ocupam um papel de destaque; daí advém que estes *pequenos mundos* construídos demonstrem, muitas vezes, um caráter onírico ou se constituam uma fuga do mundo externo. O termo percepção não indica, no entanto, que estes *pequenos mundos* se constituem como autistas, visto que acontecimentos e situações externas se introduzem e processam neles. Além disto, pode ser afirmado que a construção muitas vezes recebe apoio de outras personagens, as *personagens ajudantes*, mesmo que o mundo habitado pelo personagem continue sendo sua própria criação. Atribui-se um valor positivo muito alto, pelo menos nos textos até agora discutidos, a esta construção dialógica.

A construção de um *pequeno mundo* próprio pode ser interpretado em relação à ideia de homem veigueano, ao mesmo tempo, como característica de força e como admissão de fraqueza. Força, porque o personagem é capaz de semantizar o mundo pela força da sua imaginação e torná-lo assim inteligível. E fraqueza, ao mesmo tempo, pois as discrepâncias entre os eventos e o *pequeno mundo* demonstram a “...consciência inadequada ao contexto do

mundo...” (Kreutzer 1992: 251).<sup>175</sup> Mesmo que o personagem esteja assim sujeito a errar, é essa a única possibilidade a sua disposição para se encontrar no mundo. Levando em consideração ainda a limitação, já discutida, da perspectiva e o *discurso tateante*, é possível deduzir duas consequências em relação as realidades veigueanas: o mundo só pode ser reconhecido de uma perspectiva subjetiva e, por isto, nunca pode ser reconhecido na sua totalidade. Segue daí também, que todo personagem sempre está – necessariamente – carregando consigo o seu *pequeno mundo*, e que estes *pequenos mundos* sempre se diferenciam um do outro, mesmo que talvez, não necessariamente, num grau elevado, e assim refletem como um espelho o caráter do personagem individual. Destarte o leitor é incluído nestes textos também: pois da maneira como o personagem se esforça *tateando* para o reconhecimento do seu meio, o leitor também é obrigado a reconhecer e semantizar o mundo fictício.

Aparentemente se sugere aqui, à primeira vista, uma aproximação ao paradigma borgesiano, tanto quanto ao *realismo mágico*. As semelhanças com os textos de Borges são, no entanto, puramente extrínsecos, no sentido que tanto aqui como lá se tematizam mundos oníricos. Mas em oposição aos mundos oníricos borgesianos – como por exemplo em “El sur” – os veigueanos não são de maneira alguma autorreferenciais. Ao contrário, apontam sempre para a realidade, da qual são versões idealizadas em anseios e, a partir disto, sempre estão ligados, evidentemente, com o *pré-texto* cultural e, finalmente, também com a realidade (extra-literária) brasileira.

Na semelhança aparente com o *realismo mágico* é a perspectiva, que se constitui logo como o maior diferenciador: enquanto o *realismo mágico* apresenta, a partir de uma perspectiva heterodiegética, tanto os milagres quanto as inovações tecnológicas como *eventos*, com os quais os personagens podem se surpreender – mas nem por isto deixam de ser fatos – a perspectiva narrativa veigueana transpõe esta insegurança também para o nível de recepção. Pela perspectiva interna ao mundo narrado, muitas vezes, não se pode mais afirmar se o narrado coincide com o acontecido e, mesmo se for assim, se a interpretação do narrador é adequada ou não.

No entanto, os textos veigueanos também se distanciam do *fantástico clássico* do século XIX, quando se despedem quase

---

<sup>175</sup> “...dem Weltkontext [...] nicht adäquate Bewusstsein...”.

inteiramente do conceito do *sobrenatural*. Em Veiga, o mundo em si é *fantástico*, não se necessita mais diferenciar entre *natural* e *sobrenatural*, pois estas categorias se demonstram inadequadas num mundo onde canetas são algo *maravilhoso*, enquanto um bezerro que brilha por dentro não o é (necessariamente).

### III.3.2. Pequenos mundos coletivos

Se no capítulo anterior se discutia, antes de tudo, como o personagem individual, em geral o protagonista, tenta se aclimatar, se encontrar no seu próprio mundo, no capítulo presente tentar-se-á algo parecido, mas em relação ao coletivo, às pequenas comunidades, as quais constituem o universo veigueano. O termo 'parecido' foi escolhido conscientemente, porque, por um lado estas comunidades parecem tomar uma postura parecida frente ao mundo exterior como os personagens individuais, pelo outro lado se caracterizam por uma teia de relações muito mais complexa – a qual inclui tanto os personagens que pertencem à comunidade, quanto também aqueles que se encontram ao lado de fora dela – na qual o poder, a repressão, a (in-)justiça, mas também os sonhos coletivos, a resistência e o cotidiano exercem papéis principais.

Nesta teia de relações, se destaca, no entanto, ainda outro aspecto que nos *pequenos mundos individuais*, com a sua conotação nitidamente universalista, exerce um papel secundário. Trata-se do contexto cultural destas comunidades, daquilo que lhes confere continuidade além dos limites das gerações individuais, o que cria uma ligação entre o passado, o presente e o futuro e desta maneira lhes empresta seu rosto inconfundível. Não se deve atentar nisto somente às tradições e realizações de normas, valores e formas de comportamento, mas também às influências externas, que são muitas vezes aquilo que as fazem surgir.

Em alguns textos – como, por exemplo, *A hora dos ruminantes*, *Sombras de reis barbudos* ou *A casca da serpente* – a comunidade é ameaçada, de uma ou outra maneira, por algo de fora, sendo esta a razão porque os primeiros dois romances são sempre lidos – com razão – como crítica à ditadura militar de 1964. Esta ameaça externa resulta na formação de uma *perspectiva de nós*, a qual descreve a visão da comunidade sobre os eventos, constituindo assim uma perspectiva interna que vai do *mundo*

*pequeno* ao mundo externo, de forma parecida com a perspectiva individual. Um exemplo bastante nítido do desenvolvimento da perspectiva de eu para a perspectiva de nós, e da consequente delimitação do outro, do *não-nós*, se encontra no conto “A usina atrás do morro”, o que seja talvez a razão de este texto ser citado tanto.

Em alguns outros textos, no entanto, não existe uma ameaça externa para a comunidade, como por exemplo em *Aquele mundo de Vasabarro* e *Os pecados da tribo*. A ameaça parece partir aqui antes da comunidade em si, geralmente com os membros da própria comunidade constituindo o alvo da repressão. Mas estranhos também podem ser atingidos pela repressão, sejam eles indivíduos ou até outras comunidades. Os exemplos mais óbvios disto são os contos “Acidente em Sumaúma” e “Domingo de festa”, mas também em *Os pecados da tribo* se dá a perseguição e até o extermínio de uma outra tribo. Raras vezes, se oferece nestes casos uma perspectiva interna dos que compõem o *outro lado*.

Enquanto no caso dos *pequenos mundos* individuais se observa uma distinção clara entre cá e lá – já por causa da perspectiva interna – onde o mundo externo recebe uma conotação negativa como o lugar de perda, no caso das comunidades esta distinção já não é tão fácil. Ao contrário, a comunidade pode não somente representar o *aqui* e também o *lá*, mas as vezes representa até os dois polos ao mesmo tempo. A comunidade se encontra, desta forma, em um jogo de trocas entre o conhecido e o estranho, entre o *aqui* e o *lá*, onde poder e impotência, os papéis de vilão e de vítima se alternam e são exercidos até ao mesmo tempo. Se isto for certo – o que evidentemente ainda precisa ser mostrado – poder-se-ia concluir que fundamentalmente, em todas as comunidades, se encontra de forma latente a semente da repressão. Com isto, no entanto, não se trata nestes textos somente do governo militar no Brasil, mas antes da repressão do homem pelo homem, e da relação desta repressão com os sonhos e a autodeterminação do indivíduo, cuja expressão o *pequeno mundo* individual afinal, por necessidade, é.

### III.3.2.1. Grande, pequeno Brasil

Em relação à contextualização cultural dos textos veigueanos, o termo *sertão* constitui necessariamente um dos *topoi* centrais. Esta



localização dos textos veigueanos se torna significativa já em relação à uma tradição literária, que começa a mais tardar com *Os sertões* (1901) de Euclides da Cunha, e que fixa o *sertão*, e em geral o interior do Brasil, de uma maneira bem distinta e específica. Esta tradição encontra seu apogeu provisório nos textos da *geração de trinta*, com escritores como Raquel de Queiroz, Graciliano Ramos, José Lins do Rego e João Cabral de Melo Neto, e continua reaparecendo, em textos posteriores, como nos de Guimarães Rosa ou Veiga mesmo. O *sertão* se encontra conotado através de uma série de termos que marcam sua imagem até hoje: pobreza, coronelismo e injustiça social, fanatismo, atraso e um meio rude e hostil à vida por um lado, e pelo outro, atrelado a capacidade de sofrer, a valentia e a uma honestidade simples.

É interessante observar que, no caso de Veiga, é um outro *topos* em relação ao *sertão* que aparece em primeiro plano: aquele da extensão gigantesca do interior brasileiro, e do seu impacto sobre a comunidade. O tamanho do *sertão* como um dado geográfico que forma o homem e sua cultura encontra, como constante, sua sedimentação no discurso brasileiro como, por exemplo, em Darcy Ribeiro (1995: 342): “...o que prevalecia era o isolamento dos núcleos sertanejos, cada qual estruturado autarquicamente e voltado sobre si mesmo, na imensidade dos sertões.” As metáforas do *mar* e da sua povoação como *arquipélago* são uma expressão da consciência histórico-cultural das distâncias imensas entre colônias e entre pessoas, tanto quanto do caráter inóspito de grandes partes do interior. É desta forma que Ribeiro pode também falar sobre *ilhas-Brasil* – embora ele esteja se referindo às maiores unidades culturais como o Brasil caboclo, o Brasil sertanejo etc. – pois está se movendo dentro de uma metafórica cultural corriqueira. O homem e as suas pequenas comunidades se constituem, e isto parece ter sido (e ser) uma das constantes da experiência brasileira do interior, como pequenas ilhas no grande mar do sertão, separados entre si e do mundo exterior pela selva intransitável e hostil à vida, que nem oceanos.

Destaca-se, portanto, como característico para o interior e seus moradores um isolamento provocado pela *imensidade*. Trata-se nisto de uma condição que acompanhou a exploração e, em seguida, a colonização do interior brasileiro desde os primórdios da colonização no século XVI. É somente nos últimos 50 anos – devido à difusão de mídia como o jornal, o rádio e, principalmente a televisão, às campanhas da industrialização dos governos desde o Estado Novo e,

evidentemente à construção da capital Brasília com a consequente transferência do centro político para o interior – que estas colônias conseguiram entrar em um contato, cada vez mais regularmente, com os centros do litoral e, a partir daí, com o mundo em geral.<sup>176</sup>

No primeiro momento, porém, o isolamento das comunidades no interior tem o efeito de provocar uma autarquia e um “voltar sobre si mesmo”, nas palavras de Ribeiro (1995: 352). Ainda, segundo Ribeiro (ibid.), acontece conseqüentemente, uma divisão cultural em relação à população do litoral:

As populações sertanejas, desenvolvendo-se isoladas da costa, dispersas em pequenos núcleos através do deserto humano que é o mediterrâneo pastoril, conservaram muitos traços arcaicos. [...]. Na verdade, a sociedade sertaneja do interior distanciou-se não só espacial mas também social e culturalmente da gente litorânea, estabelecendo-se uma defasagem que as opõe como se fossem povos distintos.

Estes são, porém, exatamente os aspectos que aparecem em primeiro plano nos textos veigueanos, a auto-suficiência destas comunidades, seu arcaísmo e seu olhar dirigido para dentro, que ao mesmo tempo significa um virar as costas ao externo, ao mundo em redor. Não pode surpreender de maneira alguma, portanto, que estas comunidades nos textos veigueanos construam *pequenos mundos*: o contato limitado ou até ausente com o mundo externo e as circunstâncias locais resultam nas diferenças na formação cultural e social mencionadas por Ribeiro.

O isolamento das comunidades se expressa primeiro nas distâncias e em suas dificuldades. Na novela “O trono no morro”, o protagonista Quintino precisa ir à próxima cidade, para repor a mercadoria em sua loja, o que significa uma viagem de duas a três semanas (123). As distâncias podem, além de representar tempo e dureza, também influenciar de forma crucial a sobrevivência ou não – uma situação que aparece logo duas vezes neste texto: primeiro quando Seu Felipe, padrinho de Geralda, que mais tarde se tornará esposa de Quintino, sofre um derrame, mas “O médico mais próximo ficava a dois dias de barco, nem adiantava pensar em buscá-lo.” (119); posteriormente, a própria Geralda vai morrer durante o nascimento do

---

<sup>176</sup> Cf. Ortiz (1994: 58 e sgs., 185 e sgs.).

seu filho, e mesmo que desta vez a ausência de um médico não seja tematizada explicitamente, está presente como um pano de fundo, como um não dito. O substituto – e, claramente, expressão de uma autarquia à força – são por um lado a *parteira* e pelo outro a *simpatia* – a crença nas qualidades mágicas de objetos naturais, no caso de um caroço de jatobá (139). Até comunidades melhor providas não são imunes aos efeitos da distância. Mesmo que a comunidade em “Roupa no coradouro” disponha de um médico, este se encontra, justamente quando a mãe do narrador adocece, visitando doentes no “...outro lado do morro...” (102). Quando retorna dois dias depois, já é tarde demais para salvá-la.

Embora a distância tenha uma importância tão incisiva para os personagens, decidindo até a sua sobrevivência ou não, é interessante observar que quase nem aparece nos textos. A viagem para comprar mercadoria mencionada acima de Quintino em “O trono no morro”, por exemplo, se reduz a bem dizer a uma meia frase: “Quintino entrava no barco com a alma dividida.” (123). A segunda metade da frase, todavia, já introduz o leitor naquilo que realmente o preocupa, a saber o que podia acontecer com Geralda durante a sua ausência (ibid.). Em “Domingo de festa”, as viagens se descrevem também nessa forma reduzida. De seu Santonis, que aparentemente é um caixeiro viajante, só se relata o seguinte, de maneira bem lapidar: “Mas seu Santonis viajava muito, [...]”. Numa dessas viagens Seu Santonis ficou, comido de piranhas no afundamento de uma canoa carregada de peles.” (21). Uma situação análoga se encontra em “Acidente em Sumaúma”, onde as viagens do protagonista, que também é um mascate, somente se explicitam para esclarecer que ele veio a Sumaúma, porque não conseguiu vender nada em Ururu, e que pretende continuar para Batepaca (9).

Com isto, no entanto, o espaço entre as colônias e ranchos se transforma num certo sentindo num não-espaço. Representa menos um espaço, que pode ser perpassado e experimentado, do que um nada onde o personagem desaparece para reaparecer em algum outro lugar e continuar tocando sua vida lá. Nisto, este espaço recebe duas atribuições complementares que exercem uma função que define e retarda a ação: por um lado, representa um hiato no tempo, no qual o personagem desaparece, o que o inibe de intervir na ação como, por exemplo, nos casos onde a ausência dos médicos é decisiva em relação à sobrevivência. Pelo outro lado, também

representa em si o lugar do perigo, da morte, onde um personagem pode simplesmente desaparecer.

Três meninos empreendem, no conto “Tarde de sábado, manhã de domingo” um passeio para pescar. No caminho, encontram seu amigo Josias que os convence a visitar o sítio da sua família que está desocupado no momento: “Sabem o quê? Vamos no sítio comigo. Vou dar uma olhada ligeira lá e volto logo. É légua e meia só.” (81). O que é importante no contexto atual, é que os meninos se afastam a uma distância expressiva da comunidade para a selva, sem avisar suas famílias. É exatamente esta distância, essa uma légua e meia que significa a morte para Josias. Pois, já perto do sítio, ele é mordido por uma cobra (82).

Arrancados do seu meio familiarizado e confrontados com um problema ao qual não estão acostumados, os outros três meninos reagem com completo desamparo: hesitam em chupar a ferida pois se lembram ter ouvido “...que para chupar veneno de cobra é preciso forrar a boca com fumo...” (83), mas nenhum têm fumo consigo. Um deles propõe espremer a ferida, o que não ajuda em nada, além de aumentar ainda a dor de Josias. Finalmente, o narrador ainda se lembra dos índios e das suas “ervas milagrosas”:

...eu não conhecia nenhuma, mas peguei uma qualquer desejando que fosse milagrosa, esfreguei na palma da mão para tirar sumo, não saiu sumo nenhum; mastiguei para fazer papa, fiquei com a língua ardendo... (83)

Afinal, não lhes resta outra saída, a não ser levar Josias – que já está desacordado – para o sítio. Ali, perdem mais tempo precioso tentando acender um fogo, seja com qual fim, e procurando milho para a mula de Josias. Por fim, têm a ideia de ir de mula até a cidade e buscar ajuda. Mas a mula recusa-se a andar sequer um passo a mais. Com isto o destino de Josias está selado, ele morre durante a noite (85).

Este texto tematiza, portanto, os aspectos já mencionados: a selva se caracteriza aqui como o lugar do perigo, onde os personagens desaparecem, onde podem até morrer. Isto representa, por um lado, seu isolamento temporal e espacial de qualquer ajuda e, por outro, sua falta de conhecimento que os deixa incapazes de sobreviver neste meio. A experiência da própria impotência faz a natureza e seus eventos assumirem um caráter de destino, como se o encontro com Josias, a

cobra, a mula teimosa e tudo mais estivesse sido preordenado. É de fato este aspecto que o narrador tematiza logo na introdução:

O erro começou quando aceitamos o convite de Josias. Mas também pode ser que aceitar era o papel estipulado para nós naquele dia. Quem diz que tudo o que vai acontecendo na vida das pessoas não aconteceu para elas muito tempo antes, e elas só têm que ir cumprindo as passagens marcadas, sem poderem desobedecer? Pode ser que seja como no cinema: a fita já foi feita, não adianta torcer por um lado nem por outro; a torcida não altera o fim. (79)<sup>177</sup>

Este contexto do espaço entre as comunidades como o lugar do perigo, no qual somente aquele que sabe consegue sobreviver, é enfatizado também em um personagem – trata-se aqui do protagonista do conto já mencionado “Fronteira” – que é o único, que possui um entendimento explicitamente positivo do *caminho*, do percurso entre colônias humanas. Quando afirma, que “...quem mostrar sinais de medo estará perdido na estrada.” (61), e enumera os perigos que o viajante pode encontrar (ibid.), deixa bastante claro que o *caminho* só pode ser enfrentado com sucesso pelos corajosos e por aqueles que são iniciados nos seus segredos. Afinal, a sua função junto a comunidade é exatamente aquela de guiar seus membros de maneira segura de um lugar para o outro: “...mas desde criança eu era perseguido pela insistência dos que precisavam viajar e tinham medo do caminho.” (62). A selva evoca, portanto, medo nos personagens e somente se entra quando necessário.

A temática da necessidade, que obriga o personagem a deixar a comunidade e enfrentar a selva reaparece com regularidade nos textos veigueanos. Em “Roupa no coradouro”, por exemplo, o pai do narrador tenta sua sorte como mascate, pois segundo a mãe “...o ofício não estava dando [...] e meu pai não podia ficar parado.” (96). Uma situação de necessidade comparável se encontra em “Uma viagem de dez léguas”: depois da morte da mãe, o pai – que parece também não ter sucesso profissionalmente – é obrigado de deixar o filho aos cuidados de parentes. A viagem que dá o título ao conto se

---

<sup>177</sup> A comparação com o filme pode ser interpretado como mais um comentário – implícito – sobre o quanto o narrador é alheio ao seu atual meio: seu mundo é a cidade e a modernidade incipiente, enquanto a natureza e a selva o deixam ignorante e impotente.

caracteriza, portanto, como a dissolução da família, e como o desaparecimento do pai da vida do menino. Mesmo que desta vez se conte a viagem em si, sua descrição – tanto quanto aquela da paisagem – se torna secundário diante dos sentimentos e memórias que evoca no menino. A associação dos postes telegráficos com o telegrafista Mestre Belmiro (28) é só um caso, onde o menino relaciona a paisagem com o único sistema de coordenadas que conhece, que é a comunidade que está deixando para trás.

Apresenta-se com isto mais um aspecto do mundo externo, e da relação que os personagens têm com ele. Estes personagens parecem quase incapazes de imaginar uma vida melhor além da comunidade, mesmo quando sua vida nela não é somente insatisfatória, mas até ruim. Consequentemente, resistem a deixá-la, principalmente por causa da ligação emocional com a comunidade ou a aldeia, mas evidentemente também por causa das associações, já mencionadas, ao perigo, à morte e ao desaparecimento.

O protagonista Quintino em “O trono no morro” é raptado no início da novela por um grupo de bandoleiros, que o obrigam a ingressar no seu bando (84-5). Sua vida anterior, na fazenda do Seu Demoste, era de fato uma vida de escravo: sua família se compunha só dele e da sua mãe, “...que se gastava de manhã e noite, na cozinha e na lavagem de roupa...” (85), e finalmente morreu de pneumonia; ele mesmo trabalhou desde criança e mesmo assim está endividado com seu patrão (89); e ele sabe muito bem, afinal, o que trabalhadores como ele podem esperar da vida: “...ficar curvados atrás de uma enxada o dia inteiro, corcundas antes do tempo e devendo cada vez mais ao patrão.” (90). Além disto, ainda lhe está presente, como lição, o caso do velho Tatá que foi caçado e preso pela polícia depois da sua fuga da fazenda, levou um tiro no pé como *fujão* e ainda foi chicoteado (ibid.). E mesmo assim, os bandoleiros precisam amarrá-lo, no início, porque senão fugiria de volta à fazenda (84). A vontade de Quintino de voltar, portanto, para um castigo certo e desumano, e para uma vida de escravidão *de facto* demonstra, por um lado, o quanto estes personagens estão ligados às suas comunidades e ao seu lugar de origem e, pelo outro lado, como é difícil para eles imaginar uma vida além destes limites.

Pode ser mostrado facilmente, que Quintino não é uma exceção. Em “A usina atrás do morro” forasteiros constroem uma fábrica perto

dos limites de uma cidadezinha. No primeiro momento, a fábrica só constitui um aborrecimento e um mistério para a cidade, mas com o decorrer da narrativa a situação se deteriora tanto, que a comunidade em si é ameaçada: casas pegam fogo de maneira inexplicável, e os operários da fábrica quase que caçam, nas suas motocicletas, os habitantes (23 e sgs.). Mesmo assim, os personagens suportam a situação. Somente depois do seu pai ter sido assassinado, o narrador e sua mãe deixam a cidade:

Depois do enterro mamãe [...] vendeu tudo que tínhamos, todas as galinhas, pelo preço de duas passagens de caminhão e no mesmo dia embarcamos sem dizer adeus a ninguém, levando só a roupa no corpo e um saquinho de matula, como dois mendigos. (26)

A descrição da fuga dos dois remete, não por acaso, à expressão brasileira de *estar no olho da rua*. Não se conota com isto aqui somente pobreza – “matula” e “mendigos” – mas também desamparo e falta de proteção. O personagem que deixa a sua comunidade, não está exposto somente às intempéries da natureza e da selva, mas também está entregue a outras pessoas, ele não dispõe mais de uma rede de relações social-familiares, que lhe poderiam proteger.<sup>178</sup> Assim, o narrador e sua mãe são degradados a um *status* de ninguém: não contam mais na *sociedade relacional* brasileira, pois não pertencem a nenhuma comunidade, a nenhuma família.

Se da Matta (1997: 53) tiver razão em sua afirmação de que o termo *rua* possui, no discurso cultural brasileiro, conotações extremamente negativas como não ter pátria nem raízes, da solidão e de estar destituído de direitos, então isto explica também a maneira como nos textos veigueanos os personagens que viajam são encarados pelos outros. Quando o narrador em “Roupa no coradouro” pergunta à sua mãe, porque seu pai se tornou mascate, ela reage com irritação:

...ela zangou-se e respondeu que eu não devia chamá-lo de mascate, com certeza isso já era caçoada de outras pessoas, mas eu deveria repelir quando ouvisse; [...]. Quando ele voltasse com a mercadoria toda vendida haveria dinheiro para as despesas até que a situação melhorasse. (96)

---

<sup>178</sup> Cf. Matta (1997: 53).

A citação aponta para dois aspectos: em primeiro lugar, fica evidente que a decisão do pai de tentar sua sorte como mascate não era voluntária e que, em segundo lugar, a comunidade considera este ofício como algo humilhante, como algo negativo. Os sentimentos que se manifestam em relação ao personagem, forçado a procurar a sorte no desconhecido, variam, dependendo da relação pessoal, entre pena, deboche ou desinteresse.

No conto “A ilha dos gatos pingados” o menino Cedil foge de casa por não aguentar mais as surras que leva constantemente do namorado da irmã. O narrador, que é amigo de Cedil, se lembra dele com as seguintes palavras “...ele tão menino e já sofrendo longe no mundo.” (9). Palavras parecidas a estas, que os *compadres* usam para o pai, cujo filho agora vai ficar com eles, em “Uma viagem de dez léguas”: “Coitado de compadre Olímpio. Tem roído da banda podre [...] Tão boa pessoa e tão sem sorte. [...] Deve ser triste separar do filho assim.” (32).

Como o viajante é digno de pena, ou pode vir a sê-lo, é demonstrado claramente no caso do mascate em “Acidente em Sumaúma”, que morre longe de família e amigos num lugar, para onde nem quis ir (9), rodeado somente da indiferença de estranhos:

Um ajoelhou-se, apalpou-o na testa – mão áspera, indiferente, logo retirada.

– Tem jeito? – Perguntou outro.

[...]

– Coitado. Vir de tão longe...

– É assim mesmo – disse outro. – Eles zanzam, zanzam, um dia param em qualquer lugar.

[...]

Era verdade. Ele tinha vindo de longe, andando, zanzando e afinal chegado. Couro velho, paredes sujas, uma esteira no chão frio. (18)

O destino do personagem viajante é, portanto, primeiro o “zanzar” e, no fim, a solidão, a sujeira e a miséria, ao contrário do seu sonho da “cama com colchão e roupas limpas” e um quarto decente (17). Neste contexto, parece ininteligível, como Lopes Pereira (1975: 153-4) consegue chegar à sua avaliação positiva do personagem do mascate que, segundo ela, representaria o “livre trânsito” por ter a “possibilidade de ir e vir”. Mas, por um lado, o mascate nem tem essa possibilidade neste conto – é



obrigado de pernoitar em Sumaúma (“Acidente em Sumaúma”: 16 e sgs.) – e, pelo outro, aqui se trata, no fundo, de algo absolutamente diferente, que é o desamparo, o estar desprotegido além dos limites da comunidade, o que resulta no personagem estar exposto à brutalidade e à injustiça do mundo externo.

A necessidade dos personagens no universo veigueano de pertencer, de fazer parte de alguma comunidade é representado alegoricamente em “O cachorro canibal”:

Percebia-se que era um cachorro por causa do rabo metido rente entre as pernas, quase colado na barriga, e também por causa dos olhos, de uma tristeza tão funda que só podiam ser olhos de cachorro escorraçado. As patas não se firmavam no chão como as de qualquer cachorro razoavelmente seguro de si; pisavam a medo, apalpando, experimentando. (Depois se soube que ele tinha perdido os cascos pelos caminhos, ficando as plantas em carne viva.). (70)

Enfermidades físicas, incerteza e medo caracterizam portanto o solitário e, desde que não pertence a ninguém, ninguém se interessa em saber de onde vem; o narrador até confirma que “...nem valia a pena providenciar comida, provavelmente ele não estaria mais lá quando a comida chegasse.” (ibid.). Mas uma família o adota e lhe dá comida, até o banham. E com isto a imagem muda:

...ele começou levantar o rabo, primeiro por ter recuperado um pouco da dignidade, [...]. Quando um cachorro errante é levado para dentro de uma casa e recebe o luxo de um banho, a seqüência lógica é um prato de comida. (71)

Evidentemente, se trata aqui da realização literária da proverbial ideia brasileira da vida boa e sem preocupações, *cama, comida e roupa lavada*. O que se impõe em primeiro plano é, todavia, a circunstância de que por ser acolhido na família, o cachorro se transforma completamente, não somente em relação ao seu bem-estar físico, mas também tocante ao bem-estar espiritual. A importância que o cachorro atribui a esta ligação é tão grande que é capaz de ir aos extremos para mantê-la: quando um outro cachorro que poderia contestar seu lugar aparece, o mata e devora (73).

O mundo externo, a selva que se associa, portanto, com necessidade, solidão e perigo, é percebido como o lugar onde o ser

humano pode ser apagado e, pelo menos temporariamente, não existir – pois ela o engole e o impede a participar da vida cotidiana da comunidade. Daí, é nada menos do que conseqüente que estas comunidades virem as costas à selva e se concentrem em si mesmos.

Este olhar para dentro aparece, no primeiro momento, na maneira com que o mundo externo se exclui da percepção dos personagens. O menino em “Roupa no coradouro” acompanha seu pai até os limites do *aqui*:

Fui com meu pai até depois da ponte e ajudei-o a tocar os dois cargueiros ladeira acima. Todo o tempo ele ficou falando no que eu devia fazer enquanto ele estivesse fora... [...]. ...era a primeira vez que ele ia ficar longe de nós por algum tempo e eu estava ansioso por ver como seria a vida em casa sem ele para fiscalizar tudo. (id.: 94)

Ultrapassando este limite, o pai desaparece da existência do narrador; este nem segue seus conselhos, nem questiona por que seu pai teve que viajar ou o que ele afinal estaria fazendo lá. Pois até a conversa com a sua mãe, que acontece logo depois, demonstra que o único contexto, no qual é capaz de imaginar seu pai, é o da autoridade no *aqui*: “...eu não estava muito interessado na volta do meu pai por enquanto, só queria que chegasse de noite para poder brincar na rua até tarde...” (95). O mundo externo se transforma assim no não-lugar que até consegue influenciar de uma certa forma o *aqui* – liberta o menino, já que o pai 'desapareceu' – mas em si mesmo não é interessante de maneira alguma.

Esta situação se descreve da posição diametralmente oposta em “Entre irmãos”. O narrador que provavelmente trabalha como caixeiro viajante volta para casa depois de dezessete anos, porque sua mãe está moribunda. Ali se confronta com o seu irmão, que nasceu durante sua ausência e que, pelo menos é assim que sente, lhe tomou seu lugar na família:

A princípio quero tratá-lo como intruso, [...], como se lhe perguntasse com todas as letras: que direito tem você de estar aqui na intimidade da minha família, entrando nos nossos segredos mais íntimos, dormindo na cama onde eu dormi, lendo meus velhos livros... (107)

Não se trata aqui se o irmão de fato tomou ou não o seu lugar, mas antes que o personagem demonstra por estas suposições, que

poderia ter 'desaparecido' da comunidade familiar, que poderia ter deixado de existir, na perspectiva da família, pela ausência.

Combina com isto, que os forasteiros aparecem nas comunidades quase sempre de maneira surpreendente, como se fosse do nada. Os estranhos em *A hora dos ruminantes*, em “A usina atrás do morro”, tanto quanto como o menino Venâncio e seu perseguidor em “Onde andam os Didangos?” – todos eles têm em comum não somente aparecerem sem qualquer aviso prévio mas, também, o fato de que o leitor, até o fim do texto, não descobre de onde vieram.

O “voltar sobre si mesmo” das comunidades sertanejas se concretiza nos textos veigueanos na constituição de uma *perspectiva de nós*, que pelo menos cria a aparência de uma comunidade homogênea. Ao mesmo tempo, porém, exclui os *outros*, os estranhos e se caracteriza por uma postura definida por desinteresse e por preconceitos frente a outras perspectivas e outros possíveis mundos.

Um exemplo muito nítido se encontra para isto no conto “A máquina extraviada”. Um morador de uma pequena cidade no *sertão* envia uma carta ao *compadre* que se mudou para a cidade (75), onde relata sobre uma máquina que foi montada uma noite na praça por desconhecidos. A máquina “...está entusiasmando todo mundo...” (ibid.), mesmo que ninguém saiba quem foi, afinal, que a encomendou, nem para que serve. Em breve, a máquina se torna não somente o centro da vida pública (77), mas também recebe uma conotação religiosa: é venerada pela população – “A única pessoa que ainda não rendeu homenagem à máquina é o vigário...” (ibid.) – e até recebe seu sacrifício de sangue, quando um bêbado cai nas engrenagens e perde uma perna – conseqüentemente, o castigo é que ele pode cuidar da máquina (77-8). As referências intertextuais transparentes ao velho testamento – a adoração do ídolo, do bezerro de ouro – e também à imagem corriqueira no discurso cultural ocidental da máquina que engole o homem estão imbricados neste texto como chaves para o reconhecimento (suposto) do mundo e o *pequeno mundo* que resulta daí. Reconhecimento do mundo é, parece ser afirmado aqui de maneira implícita, o ato da construção de significado pela aparência sem levar em consideração as causas. O desconhecimento e o desinteresse em relação às causas resultam na construção de um

*pequeno mundo* que se baseia, portanto, necessariamente em premissas errôneas.<sup>179</sup>

No contexto atual, importa por enquanto a perspectiva. Em primeiro lugar, pode-se observar que o narrador-redator oscila de maneira flutuante entre as primeiras pessoas singular e plural. Cria-se a impressão, para o leitor, que o narrador não somente representa aqui sua própria opinião, mas que fala pelo coletivo, e que este último de fato possui uma opinião homogênea. Indivíduos que divergem desta opinião – como por exemplo o padre – se expõem à ira coletiva se forem longe demais: “Em todo caso, ainda não tentou nada contra ela [i.e. a máquina], e *ai dele*. Enquanto ficar nas censuras veladas, vamos tolerando...” (ibid., grifo meu). Estranhos são desaprovados, da mesma maneira, já que talvez possam saber para que serve e com isto quebrar o encanto da máquina (78); quer dizer que o *pequeno mundo* que a comunidade construiu para si poderia desmorrar-se. É consequente, então, que o narrador não peça informação nenhuma da vida do seu compadre no mundo afora: obviamente, seu interesse não ultrapassa os limites da sua própria comunidade.

Em “Domingo de festa” se encontra uma limitação parecida ao próprio *pequeno mundo*, embora observada a partir da perspectiva mais neutra de um narrador heterodiegético. Aqui, um índio chamado Aritakê vem parar numa cidadezinha no sertão. A ação trágica – Aritakê é primeiramente encarcerado por 'roubar' um paletó de pijama (22) e, finalmente, é morto a tiro na 'fuga' (24) – resulta de preconceitos e a falta geral de vontade de se colocar no lugar do outro. Destarte, o texto é perpassado por 'sabedoria popular' e preconceitos gerais sobre índios que conotam estes com uma gama de características negativas, como inferioridade, preguiça e astúcia, o que quase já exige que sejam mal tratados: “...índio não pode ser tratado como filho de família.” (20), “...índio é mesmo gente sem sentimento.”, “Índio parado em casa fica reinando maldade.” (21).<sup>180</sup>

---

<sup>179</sup> Parece sedutor de perceber uma ponte para o *real maravilloso* ou para o *realismo mágico*, a partir deste caso evidente da *simultaneidade do não simultâneo*. Este aspecto em si não é bastante para constituir um parentesco entre estes tipos textuais, porém, visto que a *simultaneidade do não simultâneo* constitui uma experiência característica em comum para toda a América Latina.

<sup>180</sup> Estes preconceitos espelham o discurso cultural luso-brasileiro sobre o índio, que se desenvolveu no decorrer da colonização e se perpetuou através dos séculos. Cf. Ribeiro (1995: 42 e sgs.).

As normas e formas de comportamento da comunidade, como a questão da propriedade, da justiça e do castigo são pressupostos como evidentes e se aplicam também aos forasteiros, independentemente de estarem conscientes delas ou de as entenderem ou não:

O dono do paletó, homem correto e respeitador das leis, fez o que achou que devia fazer: levou o caso para o delegado; mas fez questão de explicar que não era pelo valor da peça, era pelo princípio; o paletó ele nem queria mais, não ia vestir roupa que andou em corpo de índio. (22)

É esta mistura de cegueira em relação à perspectiva do outro, com a insistência em ter razão e os preconceitos que, não somente possibilita finalmente o assassinato de Aritakê, mas além disto até o legítima. Mesmo depois da sua morte, os participantes não sentem nenhum remorso, mas somente desconfiança e desprezo por Aritakê; o atirador se aproxima ao corpo com a arma na mão, porque “...a queda podia ser truque de índio treteiro.” (24) e o único comentário do policial é “Conheceu, tapuio safado!” (ibid.).

O *pequeno mundo* dos brancos se caracteriza, em relação a Aritakê e à etnia dos índios como racista, agressivo e colonialista. Aritakê é tolerado enquanto aceita a soberania de explicação e o poder dos brancos e, ainda mais, enquanto lhes serve, sem direito a salário ou reconhecimento. Fora desta posição subalterna, o índio – usado aqui como um termo pejorativo genérico e generalizador – para a comunidade, não tem direito à vida.

Face a face com este *pequeno mundo* dos brancos se encontra um outro, o de Aritakê ou o dos índios, respectivamente. Em comum estes dois mundos têm – e isto parece ser o único aspecto em comum mesmo – a incapacidade de entender o outro, embora seja preciso acrescentar que, do lado de Aritakê há interesse no *mundo estranho*, do lado dos brancos, porém, não. Já no primeiro encontro com os brancos, Aritakê desenvolve uma visão completamente errada da sua realidade, “...que aparentemente se resumia em beber cachaça, tocar viola ou sanfona e dar tiros a esmo ou em galinhas que ciscavam nos barrancos...” (19). Enquanto o narrador aqui ainda esteja relatando que Aritakê “...encantou-se com o viver dos brancos...” (ibid.), relances de consciência deste tipo diminuem no decorrer do conto e, antes de tudo, começam a se caracterizar cada vez mais pela incerteza:

“É possível que [...] Aritakê sonhasse...” (21-2); “Aritakê deve ter pensado...” (22); “Afora os empurrões, que ele não entendeu, parece que Aritakê não se importou com a prisão...” (23, grifo meu). O narrador cria assim a impressão como se ele mesmo também não soubesse o que Aritakê está sentindo, como se ele também estivesse forçado a confiar em suposições. Com isto se acentua dois aspectos por ora muito importantes: por um lado se enfatiza a estranheza da personagem em relação a seu meio e, por outro, se levanta, de forma implícita, a pergunta sobre a possibilidade de se entender o *pequeno mundo do outro*.

A impressão que sobra é, portanto, de dois *pequenos mundos* ou realidades irredutíveis a um denominador em comum, uma circunstância que se destaca justamente naquele personagem que trouxe Aritakê para a 'civilização':

Seu Santonis ficou feliz de ter um índio em casa, chamava Aritakê para mostrar aos amigos, queria que eles vissem que índio não é nada do que o povo pensa – gente porca, estouvada, sem preceitos; era gente sadia e limpa, capaz de aprender tudo que os brancos aprendem. (20)

Mesmo que Seu Santonis esteja representado aqui, obviamente de maneira positiva, como o único branco que não avalia Aritakê de antemão de maneira negativa – e afinal Aritakê está bem, enquanto seu benfeitor está vivo – sua ação resulta em tentar transformar o índio num branco – manda Ihe fazerem roupas e Ihe contrata um professor particular (ibid.) – o que o comprova ser tão preconceituoso contra a cultura dos índios como seus conterrâneos. Lembra, de alguma maneira, os jesuítas da época da colonização, como interpretados por Darcy Ribeiro (1995: 54 e sgs.): não obstante sua benevolência em relação ao índio, o arranca da sua própria cultura, pela qual não demonstra qualquer apreciação. Com a sua morte – o que corresponderia à expulsão dos jesuítas na era pombalina – Aritakê é então entregue a exploração ou escravidão pelos colonos, representados aqui pela população do vilarejo.

O *sertão* apresenta, portanto, como espaço nos textos veigueanos, principalmente uma função separadora. Por sua imensidade divide os personagens, não somente no sentido geográfico, mas principalmente no sentido de tempo, de comunicação e de reconhecimento do mundo. Do lado de fora dos vilarejos e

ranchos, o *sertão* se caracteriza pelo desaparecimento, portanto pelo estar extraído do convívio humano, e se conota com as noções da morte, da solidão, de estar desprotegido, da miséria e do perigo. A reação dos personagens e das comunidades, respectivamente, é o “voltar sobre si mesmo”, a construção de *pequenos mundos*. Estes constituem, todavia, já por causa da comunicação ausente ou pelo menos muito limitada com o mundo em redor, sempre uma expressão específica da comunidade individual em questão, uma tentativa específica de se sentir em casa sob as condições dadas. O “voltar sobre si mesmo” significa, no entanto, necessariamente dar as costas ao mundo externo, o qual se apresenta, assim, ainda mais estranho, mais indecifrável. Com isto evidentemente conceitos alternativos de realidade se tornam cada vez mais estranhos, mais incompreensíveis. Conseqüentemente, nos textos veigueanos isto significa que o reconhecimento coletivo do mundo sempre inclui seu oposto, a saber, o desconhecimento.

Todavia, é necessário enfatizar aqui que não se trata, nos textos veigueanos, *per se* de uma descrição negativa do mundo 'retrogrado' do *sertão*. O isolamento faz com que as comunidades descritas apareçam hermeticamente fechadas para o leitor – mas paradoxalmente ao mesmo tempo também abertas, já que estão sendo descritas de dentro. Desta maneira, porém, o texto veigueano leva a divisão dicotômica entre *centro* e *periferia ad absurdum*. Enquanto o discurso brasileiro do século XIX e do início do século XX ainda está perpassado da concepção, em geral, pouco questionada de que a Europa é o *centro*, e que as cidades litorais constituem, por sua vez, o *centro* do Brasil – onde por conseguinte somente sobra então para o *sertão* o papel da *periferia* (da *periferia*) – em Veiga se cria algo, pela conseqüente perspectiva interna e pelo postulado subsequente da impossibilidade de um reconhecimento do mundo de forma não subjetiva, que poderia ser chamado um *centro nômade* ou *subjetivo*. O *centro* se encontra, conseqüentemente, sempre na perspectiva subjetiva, quer dizer no *pequeno mundo*, enquanto o mundo externo logo se constitui sempre como *periferia*. Evidentemente isto significa que o *centro* se transforma em *periferia* quando observado de fora – o *pequeno mundo* de Aritakê, seja ele como for, se constitui sempre como *centro* para ele, no entanto, necessariamente, será *periferia* para os brancos. O problema do reconhecimento do mundo se desloca, com

isto, da questão da compreensão para a questão sobre o poder. Pois se a tentativa de compreender o mundo nos textos veigueanos sempre resulta na construção de *pequenos mundos subjetivos*, sejam estes de cunho individual ou coletivo, então isto não representa somente a tentativa de entender o mundo, mas constitui, além disto, também a tentativa de torná-lo dominável a partir deste mesmo entendimento. O encontro de dois personagens tem que resultar, portanto, quase que necessariamente, em um conflito de dois ou mais *pequenos mundos*. Este conflito não decide necessariamente a questão, qual destes *pequenos mundos* está mais perto da realidade, simplesmente, porque estes textos, como já discutido, não levam em consideração uma única realidade – seja porque esta não possa ser reconhecida, seja porque nem existe. Antes, o conflito decide qual destes *pequenos mundos* obterá ou ocupa, respectivamente, o *domínio de explicação* sobre a realidade.

A morte de Aritakê é consequência deste conflito logo em vários sentidos: no seu *pequeno mundo*, apropriar-se do paletó de pijama pode até ser legítimo, mas ele vive no *mundo* dos brancos, que obviamente não entende e, neste mundo, esse ato constitui o fato de roubo. Além disto, no entanto, ele já é fundamentalmente fixado como um ser de segunda categoria, por causa da sua origem: índios são “tapuios safados” (22) no *pequeno mundo* desta comunidade. O *domínio de explicação* sobre a realidade decide, portanto, neste caso sobre vida ou morte.

Esta abordagem interpretativa aparentemente encontra seus limites no caso do mascate em “Acidente em Sumaúma”, pois a primeira vista não se constata uma diferença significativa entre o seu *mundo* e aquele dos habitantes de Sumaúma. Será que no roubo do seu burro e seu *de facto* aprisionamento se trata simplesmente da pura arbitrariedade de um rico fazendeiro, ou será que isto espelha algo mais essencial, a saber a auto percepção de um *pequeno mundo* que se manifesta como o poder absoluto sobre o 'aqui'? Para poder responder esta pergunta é necessário examinar mais a fundo a *pré-figuração* brasileira destes textos e desenvolver, qual é a auto percepção social que se esconde atrás destes *pequenos mundos*.



### III.3.2.2. Um mundo do passado?

Antes que seja possível procurar respostas para a questão acerca do poder, parece oportuno traçar, num pequeno excursão, um complexo temático que não está somente associado intimamente com a *pré-figuração* brasileira destes textos, mas também com a sua possível reivindicação *re-figurativa* para a imagem do *sertão*. Trata-se nisto da localização histórico temporal destes textos. No início do capítulo anterior se mencionou que o isolamento das comunidades do *sertão* esteja definindo sob a pressão de uma modernização continuamente crescente.<sup>181</sup> Amplificação de infraestrutura, industrialização e, antes de tudo, segundo Ortiz (1994: 59), o aparecimento de um “sistema de telecomunicação” nacional constituem-se como motores da “integração do mercado e da consciência nacional”. Num mundo, no qual as mesmas informações estão à disposição de (quase) todo mundo – pelo telefone, o internet e a televisão – dificilmente se pode falar de isolamento no sentido restrito da palavra.

Consequentemente, a primeira pergunta a ser respondida neste contexto, é aquela acerca da localização temporal do imagem do *sertão* representado aqui, seguida, especialmente, daquela acerca da significância histórico temporal desta imagem no momento da produção destes textos. A primeira pergunta pode ser respondida com base no isolamento já descrito destas comunidades: que um vilarejo – como em “Viagem de dez léguas” – ainda emprega um telegrafista, ou que a mãe do narrador em “Roupa no coradouro” ainda precisa buscar a água no chafariz da aldeia, como Aritakê em “Domingo de festa” também o faz, indica comunidades que ainda não realizaram (por inteiro) a integração no mundo moderno da comunicação de massa e da tecnologia. Esta impressão se aprofunda ainda mais pelos afazeres e diversões diários dos personagens que, não somente ainda se arranjam quase sem o auxílio de qualquer utensílio tecnológico, mas parecem nem sequer conhecê-lo. O cantar e o tocar violão em “Acidente em Sumaúma”; os meninos que vão pescar (“Tarde de sábado, manhã de domingo”) ou que admiram o circo ambulante e depois tentam imitar o trapezista (“Roupa no coradouro”); que se deleitam com brinquedos feitos de barro (“Na estrada do amanhece”)

---

<sup>181</sup> Cf. também Ribeiro (1995: 201-2).

e cujo sonho maior é um cavalo próprio (“Os cavalinhos de Platiplanto”); médicos que visitam seus pacientes a cavalo (“Roupa no coradouro”) e comerciantes que trazem sua mercadoria de barco (“O trono no morro”) – tudo isto caracteriza as comunidades descritas como as comunidades arcaicas mencionados por Ribeiro (1995: 352) no trecho já citado acima. As atividades sempre repetidas, que não, ou pouco, precisam da ajuda de utensílios tecnológicos criam, no entanto, um efeito a mais, a saber aquele da atemporalidade sentida. É um mundo onde as crianças realizam as mesmas atividades da mesma forma e maneira como seus pais e seus avôs já fizeram. O resultado é a impressão de um mundo cíclico, estruturado pelos eventos sempre recorrentes do nascimento, da morte e de festas anualmente recorrentes – como, por exemplo, a folia em “Na estrada do amanhece” ou a cavalgada em “A invernada do sossego”.

Esporadicamente, todavia, aparecem, nestes textos, inovações que anunciam a chegada sorrateira da modernidade no *sertão*. O Dr. Góis, em “A espingarda do rei da Síria”, é, por exemplo, “...o proprietário da empresa de força e luz...” de Manarairema e possui um carro (119). Evidentemente isto ainda não significa a saturação tecnológica do mundo narrado, ademais que se trata do único carro da cidade (ibid.). É antes, o anúncio da irrupção da modernidade no mundo arcaico do *sertão*:

Desde as décadas de 20 e 30, o *sertão* experimenta a invasão do mundo industrial... [...]. O retrato da invasão destas formas novas de viver e de organização no *sertão* e do seu encontro com as formas de vida tradicionais, sob o aspecto do fantástico implícito, poderia representar a produção artística mais original de Veiga. (Kreutzer 1992: 247)<sup>182</sup>

Com isto, o mundo retratado se torna um mundo da revolução anunciada, pois a modernidade não muda a comunidade somente no seu cotidiano, mas também no seu sentir temporal: o *antes-depois* linear da modernidade – há um tempo *antes*, e um *outro* tempo *depois* da chegada da máquina em “A máquina extraviada” e da fábrica em

---

<sup>182</sup> “Seit den 20er und 30er Jahren erlebt der Sertão das Eindringen der Industriewelt... [...]. Die Darstellung des Einbruchs dieser neuen Lebens- und Organisationsformen in den Sertão und ihres Zusammentreffens mit den traditionellen Lebensformen unter dem Aspekt der ihr impliziten Phantastik dürfte die originellste künstlerische Leistung Veigas darstellen.”

“A usina atrás do morro” ou em *Sombras de reis barbudos* – substitui o tempo cíclico da comunidade arcaica. Trata-se, portanto, de uma “civilização usurpadora” (Silverman 1978: 168),<sup>183</sup> pois rompe o isolamento das comunidades sertanejas o que significa, no entanto, também o fim anunciado da sua autonomia cultural. O narrador em “A máquina extraviada” até tematiza este contexto, seja isto conscientemente ou não, quando admite seu “receio” que um “moço de fora” possa aparecer e explicar a máquina (78). Pois esta explicação constituiria então o sentido da máquina, tornando aquele construído pela comunidade obsoleto.

Pode-se constatar, então, que os textos veigueanos não estão falando de um mundo desaparecido, mas de um que está em vias de desaparecer. A tematização do desaparecimento do mundo arcaico constitui, ao mesmo tempo, a memória deste mundo em desaparecimento. Quer isto dizer que os textos veigueanos possivelmente tem na sua base a intenção de servir como mídia de memória para conservar e dar nova vida a um mundo que na época da sua escrita – quer dizer, nas pouco mais de duas décadas entre a publicação de *Os cavalinhos de Platiplanto* em 1958 e *Aquele mundo de Vasabarro* em 1982 – já era ou, pelo menos, estava em vias de se tornar passado. Se Graciliano Ramos tematiza, por exemplo, o *sertão* como o lugar da miséria e da repressão, ou Raquel de Queiroz como o da seca, então o *sertão* se caracteriza em Veiga principalmente como o lugar da memória de uma cultura em vias de desaparecer. Com isto, estes textos constituem a tentativa de *re-figurar* e manter viva a imagem do leitor empírico do *sertão* arcaico de uma forma específica, como lugar de cultura brasileira e, com isto, de um passado brasileiro digno de ser lembrado. O fato de os textos veigueanos ensaiarem esta tentativa implica, no entanto, a suspeita de que o esquecimento desta cultura e dos seus *pequenos mundos* seja o que se pode esperar, e não o oposto. Deve-se enfatizar ainda aqui, que esta memória do *sertão* não significa sua idealização, nem se pode acusar estes textos de hostilidade frente à modernidade.

A consciência do desvanecer-se do mundo tradicional do *sertão* e o ímpeto subsequente de lembrá-lo não caracterizam os textos veigueanos somente em sua pretensão de efeito, mas também nos níveis da narração e da ação. A seguinte frase, com a qual começa o

---

<sup>183</sup> Parecido em Landim (1996).

narrador em “A usina atrás do morro” já pode quase ser chamado de programático: “Lembro-me quando eles chegaram.” (11). Com esta simples frase situa por um lado o ato de memória no centro das atenções e, pelo outro, se caracteriza como testemunha. O ato de narrar se constitui, portanto, ao mesmo tempo como um ato de memória e de testemunho. Testemunhar e se lembrar são, porém, num sentido muito básico atos que estão ligados à pergunta acerca da verdade. O “lembro-me” afinal não diz somente que o enunciador estava lá, que teve a experiência. Antes, é um convite ao leitor para reconhecê-lo como fonte fidedigna acerca do relatado, tanto em relação ao seu conhecimento dos acontecimentos, quanto em relação às suas intenções. A questão que se põe então é sobre quem deveria ser afinal o recipiente do testemunho neste texto. Visto que no nível da ação não há um recipiente assim, provavelmente deveria se tirar a conclusão de que o destinatário desta intimação a lembrança deve ser o narrador mesmo, ou o leitor, respectivamente. Se for o narrador, então a lembrança do acontecido se torna um imperativo; quando parte, junto com a sua mãe, da sua terra natal no fim do conto (26), deixa atrás de si uma cidade moribunda: “Não valia a pena consertar nada, tudo já estava no fim.” (25). O único lugar onde a comunidade e a cidade continuam vivendo é na sua memória. Pois se não for lembrada, não somente a comunidade morre, mas desaparece junto com ela uma perspectiva ao mundo, morre um *pequeno mundo*.

O *topos* de um *pequeno mundo* que foi destruído, e cuja memória constitui como que uma obrigação, se tematiza também de maneira explícita em “A ilha dos gatos pingados”. Um menino pequeno sofre sob o namorado brutal da sua irmã, o valentão Zoaldo, que repetidamente lhe dá surras (3-4). Como fuga da realidade cruel, ele e seus amigos, o narrador e Tenisão, instalam numa ilha, um *pequeno mundo paralelo* que só pertence a eles, a “ilha dos gatos pingados” (6-7). A ilha se caracteriza como mundo de fuga, como os *pequenos mundos* em “A espingarda do rei da Síria” e “Os cavaleiros de Platiplanto” já discutidos antes, com a diferença de que a primeira recebe uma realização local, enquanto as últimas só acontecem na imaginação. Além disto, a ilha também é uma prova do caráter coletivo dos *pequenos mundos*. Quando a ilha é devastada, porém, presumivelmente por outras crianças, o narrador compreende que para Cedil a ilha significava mais do que um simples passatempo: “Para nós, a ilha era brinquedo, pra ele era consolo.” (9).

Pois Cedil não aguenta mais os contínuos maus tratos e foge de casa. Agora, no entanto, depois da destruição do *pequeno mundo* e do desaparecimento de Cedil, se apresenta também o problema da memória:

Mamãe ralhava, dizia que era melhor eu ir tratando de esquecer. Ouvindo todo dia sempre a mesma coisa eu ficava mais triste ainda. Qual era a vantagem de esquecer? Pois eu até tinha medo de acordar um dia e descobrir que tinha esquecido Cedil completamente, ele tão menino e já sofrendo longe no mundo. Eu acho que tem certas coisas que a gente não deve esquecer, é como uma obrigação. Se depender de mim, nunca eu hei de esquecer a ilha dos gatos pingados. (9)

O narrador assume aqui, portanto, como aquele em “A usina atrás do morro”, o papel da testemunha. Pode ser que Cedil não possa ser avaliado como muito importante no contexto da comunidade – a admoestação da mãe para que o narrador o esquecesse, tanto quanto seu nome parecem indicar isto<sup>184</sup> – mas com ele e com a ilha desapareceu um *pequeno mundo* melhor. Não se lembrar dele significaria, portanto, não somente esquecê-lo, mas apagá-lo, junto com a ilha e de destruí-la de novo. Lembrar-se dele se torna, desta maneira uma obrigação moral: a única coisa que impede o apagamento de Cedil e da ilha – e com isto do passado – é a memória pessoal.

O narrador se transforma em cronista, desta maneira, um cronista que não registra os 'grandes feitos' da história mundial, mas evoca os eventos pequenos e cotidianos dos *pequenos mundos* passageiros, dos quais ninguém mais se lembra – ou quer se lembrar –, e com isto preserva estes *pequenos mundos* do esquecimento, da morte. Esta função do cronista que representa a memória da comunidade, o narrador em “Professor Pulquério” exerce conscientemente, por exemplo:

Embora sejam passados muitos anos, tenho ainda vivos na memória os detalhes do acontecimento, ou pelo menos aqueles que mais me impressionaram; e como ninguém mais que viveu ali naquele período parece se lembrar, muitos chegando mesmo a duvidar que tais coisas

---

<sup>184</sup> O fato de o nome de Cedil soar como *cedilha*, poderia ser interpretado de forma que ele constitua somente um apêndice, por assim dizer, à sua irmã e à comunidade. Mas igualmente à *cedilha* que, embora que não seja uma letra, mas 'somente' um sinal diacrítico, muda a palavra e sua pronúncia, o mundo sem Cedil é finalmente um outro mundo.

tenham acontecido [...] resolvi por por escrito tudo o que ainda lembro, antes que a minha memória também comece a falhar. (73)

Associam-se aqui, portanto, explicitamente os conceitos tempo e esquecimento. A tarefa do cronista é superar o primeiro lutando contra o segundo. A memória viva precisa ser transformada nisto em memória escrita ou, na terminologia de Assmann (2005: 50), se trata aqui da transição da *memória comunicativa* para a *memória cultural*. Que o narrador está consciente do caráter necessariamente subjetivo desta transformação é demonstrado na frase “...aqueles que mais me impressionaram...”; somente aquilo é repassado, o que é lembrado, e do jeito como é lembrado. É interessante observar que o narrador até se preocupa com as imponderabilidades desta transição, quer dizer que teoriza a tradição de memória:

Se o meu testemunho cair um dia nas mãos de algum investigador pachorrento, é possível que aquela ocorrência tão antiga [...] seja afinal desenterrada, debatida e esclarecida.

Naturalmente minhas esperanças são muito precárias; conto apenas com a colaboração do acaso... [...]. Assim, vou fazer como o viajante que encontra um pássaro ferido na estrada, coloca-o em cima de um toco e segue seu caminho. Se o pássaro aprumar e voar de novo, estará salvo – embora o viajante não esteja ali para ver: se morrer, já estava de qualquer forma condenado. (73-4)

A linda comparação com o pássaro ferido ilumina o contexto discutido aqui logo em vários aspectos. Primeiro, o evento é – e com isto sua memória – como o pássaro: o viajante precisa recolhê-lo do chão, senão morre. Contudo, o poder do cronista já chegou com isto aos seus limites. Só pode esperar que o pássaro voe de novo sozinho, quer dizer que o testemunho individual se transforme em memória coletiva. Se não acontecer, assim a conclusão fatalista, já estava de qualquer forma condenada.

Não é somente o narrador, no entanto, mas também os acontecimentos de que se lembra, que se associam de várias maneiras ao nexos entre a memória que constitui passado e o esquecimento. Em primeiro lugar, há o professor Pulquério, protagonista e antigo professor, que escreve artigos históricos para o jornal da cidade vizinha no seu tempo livre (74). Seus artigos não têm interesse para a comunidade, todavia: “Sabia-se vagamente que ele escrevia, mas

pouca gente se dava ao trabalho de ver o que era.” (ibid.). Até o narrador somente pega em um ou outro artigo, porque seu pai as vezes guarda o jornal (75), e ainda admite abertamente que nunca terminou ler sequer um:

...achava-os maçantes, cheios de datas e nomes de padres, parece que a fonte principal de sua erudição eram as monografias de um frei Santiago de Alarcón, dominicano que estudara a história de nosso estado e publicara seus trabalhos numa tipografia de Toledo. (74-5)

O professor Pulquério se caracteriza desta maneira em duplo sentido como o homem culto vivendo numa sociedade que não o é. Por um lado, é a imagem lamentável do intelectual cujo conhecimento só encontra desinteresse e que se vê obrigado, portanto, a manter sua família com serviços ocasionais, como matar porcos, criar galinhas e coisas afins (74). Por outro lado, também se caracteriza, como o acadêmico alheio ao mundo, cuja noção de história é aquela da história 'grande', distanciada do cotidiano, e que por isso não consegue despertar nenhum interesse por parte dos seus concidadãos. Num certo sentido, ambas estas características ainda se reforçam pelo fato de ele servir à comunidade como “consultor histórico da vila” (75). Isto reforça ora a impressão de uma comunidade que não está disposta de olhar além do próprio umbigo – além de querer saber talvez quem era o avô ou a bisavó de quem –, ora a impressão que a sua erudição é capaz de despertar interesse, quando ele se aplica a algo que diz respeito diretamente aos seus concidadãos. Pulquério preenche desta maneira cada vez mais o papel de um tipo esquisito, que é bem respeitado, mas com quem não se deve conversar sobre história “...porque se cometesse a imprudência de falar em seu assunto favorito teria que perder muito tempo ouvindo uma longa explicação naquela voz preguiçosa.” (75). Evidentemente, esta afirmação do narrador é uma admissão provavelmente involuntária sobre o valor que esta comunidade atribui à história e, com isto, ao seu próprio passado.

É significativo que é o conhecimento sobre a história, tanto quanto como a ignorância sobre o presente, que terão uma função fatídica para Pulquério, pois encontra um mapa que lhe possibilitaria encontrar o tesouro lendário de ouro de um engenheiro austríaco. Apropriadamente, na história do engenheiro reaparece o complexo temático que inclui o tempo, o isolamento, o sertão e também o

esquecimento; o austríaco chega ao Brasil, encontra nos morros um filão de ouro e envia para seu filho uma carta chamando este para vir e ajudar-lhe. O filho só chega após alguns anos e seu pai, que não o reconhece, o mata a tiro. Depois de reconhecer seu engano, o engenheiro perde todo prazer com a mina, sepulta seu filho nela e desaparece, embora não sem deixar um “roteiro” (76) em código. Na história do engenheiro se destacam alguns aspectos que criam o nexo com o personagem Pulquério: a história da área, principalmente nos seus episódios mais obscuros; o código do roteiro que representa um desafio intelectual para este; e, finalmente, também o tesouro que resolveria seus problemas financeiros.

No primeiro momento, porém, o tesouro desvenda uma característica bastante diferente de Pulquério, que é a sua ingenuidade. Inicialmente, ele gasta seu tempo – teórico que é – fazendo cálculos sobre quanto ouro o austríaco deve ter encontrado, quantos pessoas seriam necessárias para levantar o tesouro e quantos burros para carregá-lo para o vilarejo (77). Tudo isto antes de decodificar o roteiro. Daí, o narrador vem a comentar, com uma pitada de ironia, que “O professor tinha tudo muito bem calculado.” (ibid.). Depois ele tenta convencer seus concidadãos a participarem na expedição, mas isto fracassa, pois todos deveriam se financiar a si mesmos, e afinal a fé nele não vai tão longe. Em seguida, publica um memorial dirigido à população – que ninguém lê –, tenta sua sorte com as autoridades locais que troçam dele e, finalmente, escreve uma carta ao presidente do estado. Aqui também o narrador ironiza a ingenuidade do protagonista:

Evidentemente o professor nada sabia dos caminhos da burocracia. Com certeza ele imaginava que a sua exposição seria recebida pessoalmente pelo presidente, lida no mesmo dia, ou o mais tardar no dia seguinte, e uma resposta redigida imediatamente em papel oficial, intimando-o a tocar para frente com a expedição... (80)

Quando não recebe nenhuma resposta à primeira, e só uma resposta insignificante e formal à segunda carta, Pulquério se vê obrigado a um “...protesto contra o descaso oficial.” (81). Desce numa cisterna velha no seu jardim, pretendendo ficar lá até que suas reivindicações sejam satisfeitas (82-3). O conto termina com o delegado local lhe apresentando um ultimato para terminar seu



protesto. Mas quando o ultimato termina, Pulquério desaparece de maneira misteriosa da cisterna (84).

O fim de Pulquério representa evidentemente um fim adequado para uma narrativa, na qual se trata, em vários pontos, de um passado enterrado, pelo qual ninguém se interessa. Até o nome do protagonista aponta nesta direção: *Pulquério* lembra *sepulcro*, um termo que soa em si, mesmo não sendo obsoleto, um tanto antiquado e muito formal.<sup>185</sup> O tesouro que procura tem a ver, em si, com esquecer e querer esquecer algo pelo qual ninguém se interessa; Pulquério, ele mesmo, que se tornou supérfluo como professor, pela introdução do “grupo escolar” e das “normalistas” (74); o protesto inútil na cisterna, na qual desaparece que nem o tesouro na mina; e, finalmente, o véu do esquecimento que cai sobre a história inteira – todos estes aspectos se constituem como pedrinhas de um mosaico dos quais se forma um texto no qual tudo gira em volta do esquecimento e tudo se contrapõe à memória.

A questão mais estranha e central do texto, que não recebe resposta não é aquela, porém, para onde Pulquério vai quando desaparece da cisterna – pois ele é, da perspectiva da comunidade, tão obsoleto como seu conhecimento e o tesouro do austríaco. Antes, é aquela que indaga por que ninguém se lembra deste episódio, além do narrador. Até a filha do protagonista “...olhou-me espantada e jurou que não se lembrava de nada.” (73). Pois se a memória cria passado – o último afinal não é nada além daquilo que é lembrado – então o esquecimento não somente mata o passado, mas cria um outro passado, no qual o esquecido simplesmente nunca aconteceu. Consequentemente, a ênfase deste texto não está na facticidade ou não dos acontecimentos, quer dizer, se o narrador os fantasiou ou se a comunidade os esqueceu. Antes, trata-se da característica desagradável da memória de produzir passados concorrentes, até passados que se excluem mutuamente. Com isto, porém, o passado também se submete ao *fantástico* nos textos veigueanos: afinal, a construção de passados nada significa senão a criação de verdades

---

<sup>185</sup> Parece bastante possível que o nome do protagonista represente uma referência intertextual a *Titus Groan* de Mervyn Peake. Lord Sepulchrave, o pai do protagonista neste romance, também se caracteriza por sua estranheza ao mundo e por seu amor aos livros. E Sepulchrave desaparece – pelo menos para os outros personagens – também de maneira misteriosa. Para a discussão deste *pré-texto*, cf. capítulo III.3.2.8.2.

(subjetivas) – como já discutido anteriormente – e isto não é nada senão um *pequeno mundo*. Dois ou mais *pequenos mundos* que se constituem no mesmo espaço e se contradizem resultam necessariamente, porém, na *incerteza acerca do sistema da realidade*, pelo menos enquanto o texto não fornece nenhum indício, como neste caso, sobre qual destes *pequenos mundos* se conforma à realidade. Se os eventos de fato aconteceram ou não, não pode ser esclarecido na base do texto, tanto quanto a pergunta sobre para onde o protagonista desapareceu. Constitui-se, com isto, um mundo fictício, portanto, sobre o qual não pode ser dito que é *de facto* contraditório. O que pode ser dito é somente que aparece contraditório, talvez só porque diferentes personagens se lembram (ou querem se lembrar) dele de maneira diferente.

Resumindo, pode-se afirmar que estes textos representam as comunidades arcaicas do *sertão* como uma cultura prestes a desaparecer. Esta caracterização do *pequeno mundo* do *sertão* como algo transitório cria, no entanto, uma tessitura complexa de relações, no centro da qual se encontram memória, perspectiva e reconhecimento. No nível da produção do texto e no da recepção, isto se constitui, por um lado, como uma reformulação da imagem *pré-figurativa* do *sertão* que enfatiza especialmente a transitoriedade deste mesmo *sertão*; por outro lado, demonstra uma reivindicação *re-figurativa* formulando uma intimação ao leitor empírico de se lembrar do *sertão* como parte constitutiva da cultura brasileira. Por esta memória, que em si já representa uma atribuição de valor, esta cultura transitória se preserva – paradoxalmente – da transitoriedade: o *sertão* se transforma em um lugar da memória. Os textos postulam com isto, o que já pode ser visto nos personagens cronistas, que a memória sempre é necessariamente dependente da perspectiva. A memória é, como diz o narrador em “A ilha dos gatos pingados”, uma “obrigação” (9), pois somente ela é capaz de salvar o *pequeno mundo* do desaparecimento. Ao mesmo tempo, todavia, é também sempre uma memória subjetiva e, com isto, um passado específico, dependente do *pequeno mundo* do sujeito da memória.

Com isto, o excuro volta à argumentação final do capítulo anterior. Pela tematização da memória, como constituinte do passado, estes textos redirecionam o olhar do leitor empírico da pergunta “como era de fato” para aquela que pergunta “como é que se lembra

(de fato)” (Erll, 2004: 116). Se eventos são lembrados de maneiras diferentes, e com isto se criam passados diferentes, ou contraditórios, respectivamente, então estes textos tematizam a dependência do passado de papéis sociais e relações de poder; de identidade e alteridade; e de hierarquias de valores e de estruturas de normas (ibid.). Estes textos questionam com isto então também a perspectiva geral histórica do descobrimento, da industrialização e da modernização de um Brasil 'atrasado', quando lhe contrapõem a perspectiva interna do *mundo pequeno* prestes a desaparecer por causa da modernização. Não se trata aqui de uma tentativa de descrever 'a verdade', mesmo que já a escolha da perspectiva denote uma simpatia pelo *pequeno mundo do sertão*. Parece que se trata antes de constatar que esta perspectiva da modernização do Brasil também existiu, e de dar uma voz própria a esta perspectiva. Pois a memória é, por necessidade, sempre uma questão de poder, como diz Erll (ibid.) com toda razão, onde também sempre está em jogo quem é que tem o direito de lembrar, o que é lembrado, e de quem é a versão do passado que constitui o *passado*.

### III.3.2.3. A casa e a rua

O antropólogo brasileiro Roberto da Matta se empenha em penetrar o sentido da brasilidade numa série de publicações, como demonstra o título sugestivo de um dos seus livros, *O que faz o Brasil, Brasil?* (1986). Se preocupa nisto menos com as aparências da cultura brasileira do que antes com três “categorias sociológicas” (1997: 15) básicas e com os discursos, as autoconsciências e as perspectivas ao mundo que destes resultam. Evidentemente, trata-se de categorias que destacam a cultura brasileira de outras culturas – da Matta se refere principalmente à cultura anglo-saxã e no âmbito desta especificamente à variante norte-americana – e, com isto, necessariamente da questão acerca da identidade brasileira (1986: 15 e sgs.). No fundo, da Matta não está tentando nada muito diferente para o Brasil, do que Carpentier no *real maravilloso* para a América Latina de língua espanhola: a tentativa de compreender em palavras a diferença evidente da construção brasileira da realidade e do modelo do mundo que se segue daí. O modelo de Roberto da Matta se torna interessante, para este trabalho, já no sentido que concebe o cotidiano

brasileiro em três categorias, ou perspectivas. Com isto, no entanto, dirige o olhar para aquilo que é invisível, porque óbvio nos costumes e nas formas de comportamento, que formam esta sociedade:

Onde quer que haja um brasileiro adulto, existe com ele o Brasil e, no entanto [...], será preciso produzir e provocar a sua manifestação para que se possa sentir sua concretude e seu poder. Caso contrário, sua presença é tão inefável como a do ar que se respira, e dela não se teria consciência a não ser pela comparação... (id.: 12)

Da Matta observa pois três categorias sociológicas que definem o cotidiano brasileiro: a *casa*, a *rua* e o *outro mundo*.<sup>186</sup> Não se preocupa nisto com os lugares físicos como a rua ou a casa, mas

...entre nós, estas palavras não designam simplesmente espaços geográficos ou coisas físicas comensuráveis, mas acima de tudo entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas dotadas de positividade, domínios culturais institucionalizados e, por causa disso, capazes de despertar emoções, reações, leis, orações, músicas e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas. (1997: 15)

Mas se estas categorias funcionam como lugares sociais e morais (1986: 25), então também diversificam, como pontos de vista sociais, a experiência da realidade. Ou, formulado de maneira diferente, permitem ao homem experimentar a realidade de diferentes perspectivas:

Mas o ponto fundamental de tudo isso [...] é o fato de que essas possibilidades e esses espaços permitem leituras ou construções diferenciadas (mas cúmplices e complementares) da sociedade brasileira por ela mesma. [...] é possível “ler” o Brasil de um ponto de vista da casa, da perspectiva da rua e do ângulo do outro mundo. E mais: essas possibilidades estão institucionalizadas entre nós. Não se trata de uma mera variação empírica [...]. Trata-se de uma variação sistêmica, previsível e legitimada, que todos os adultos brasileiros aprendem e serão capazes de prever com razoável precisão. (1997: 18-9)

---

<sup>186</sup> Para evitar explicações enfadonhas e complicadas, os termos *casa*, *rua* e *outro mundo* devem, em seguida, quando escritos em itálicos, sempre se referir às categorias de da Matta.

Assim, a perspectiva da *casa* reconhece o ser humano como parte da família, como filho, como mãe etc. e enfatiza sua singularidade. Isto torna o homem nesta esfera um “supercidadão” (id.: 20) que pode fazer tudo e ainda ser ele mesmo, que tem o direito de ocupar um lugar definitivo na comunidade e de ser ouvido (ibid.). O “código da casa” se baseia “...na família, na amizade, na lealdade, na pessoa e no compadrio...” (id.: 24) e se caracteriza, conseqüentemente, por um discurso de alta “intensidade emocional” (id.: 18). Por consequência, a esfera da *casa* é também conservadora e é sujeita a uma experiência de tempo cíclica (1986: 28).

Em oposição a esta perspectiva positiva se encontra aquela da *rua*. Aqui, os homens são degradados a “subcidadãos”: “...indivíduos anônimos e desgarrados, somos quase sempre maltratados pelas chamadas 'autoridades' e não temos nem paz, nem voz.” (1997: 24). O homem não é visto aqui em sua singularidade, mas como parte da “massa” indiferenciada ou do “povo” (1986: 29), uma vez que afinal este é o lugar da “luta” e do “trabalho”.<sup>187</sup> Conseqüentemente, o discurso da *rua* é despersonalizado – “É o idioma do decreto, da letra dura da lei, da emoção disciplinada que, por isso mesmo, permite a exclusão, a cassação, o banimento, a condenação.” (1997: 18) – exatamente porque esta categoria se baseia “em leis universais, numa burocracia profundamente ancorada entre nós, e num formalismo jurídico-legal que chega às raias do absurdo.” (id.: 24). Com isto o homem na *rua* é, num sentido amplíssimo, um ninguém, exposto à dureza impessoal da lei e da burocracia sem a proteção da *casa* e da família, respectivamente (1986: 31).

A terceira categoria é, finalmente, o *outro mundo*, a esfera dos mortos, ao contrário das primeiras duas categorias, que afinal definem a realidade, o *aqui* (id.: 18). Esta perspectiva é dominada por um discurso que apresenta as seguintes características:

...falas inteiramente relativizadoras e muito mais inclusivas, onde as misérias do mundo são criticamente apontadas. Seu tirocínio é que há um outro lugar e uma outra lógica, que nos condena a todos a uma igualdade perante forças maiores do que nós. (ibid.: 18)

---

<sup>187</sup> O termo 'trabalho' tem, como da Matta enfatiza, na cultura brasileira uma conotação negativa, que remonta à época da escravidão – “Trabalho que no nosso sistema é concebido como castigo” –, ao contrário à “concepção anglo-saxã” (1986: 31-2).

O “código do outro mundo” seria a tentativa da síntese das outras duas categorias, pois focaliza “...a ideia da renúncia do mundo com suas dores e ilusões...” (id.: 48-9).

Os discursos podem ser agregados também aos segmentos sociais. Assim, o discurso da *casa* é a “fala dos subordinados” e é, portanto, “...sempre vazado de conotações morais e de um apelo aos limites morais da exploração social.” (id.: 22); o “discurso dominante” se constitui principalmente do discurso da *rua* nos seus aspectos legalísticos e jurídicos; e, finalmente, o discurso do *outro mundo* constitui aquele dos “sacerdotes e luminares do povo.” (id.: 21-22).

Estas três categorias, no entanto, não se limitam ao seu *locus* físico; da Matta observa que uma esfera certamente pode se expandir sobre o espaço da outra, acontecimento pelo qual usa o termo do “englobamento” (id.: 17). Como exemplo, apresenta “nosso 'idioma de conciliação'”, “...onde [...] todas as questões são tratadas debaixo de um prisma pessoal e 'caseiro', familiar, domestico.” (ibid.), portanto, a tentativa de expandir o discurso familiar, e com isto também as relações da *casa* sobre a *rua*. Esta tentativa resulta então no conhecido *jeitinho* brasileiro por um lado, e por outro, na função formalizada do *despachante*, pois o Brasil se caracteriza como um país “...onde a lei sempre significa o 'não pode' formal...” (1986: 98). Com isto, estas três categorias tão diferentes constituem – e é nisto que se encontra a tese central de da Matta – o desafio de uma tentativa contínua de intermediar, de construir pontes entre elas: “Por tudo isso, não será mesmo exótico que esta sociedade seja tão fortemente motivada e tematizada pelas relações e pelas possibilidades de inventar pontes entre esses espaços.” (1997: 22). O Brasil apresenta, portanto, uma “sociedade relacional” e “...o segredo de uma interpretação correta do Brasil jaz na possibilidade de estudar aquilo, que está 'entre' as coisas.” (id.: 25).

#### III.3.2.4. De governantes e governados

O modelo de da Matta permite ora sondar o destino do mascate em “Acidente em Sumaúma”. Já de antemão pode-se constatar que a fazenda Sumaúma, com todos os seus moradores, se constitui como uma família autárquica, portanto uma *casa*, com Seu Viriates, o fazendeiro, como mistura entre figura do pai e governante todo-

poderoso. Isto já se deixa entrever quando o moleque, que o serve como mensageiro, o chama de “padrinho” (12) e seus filhos de “tios” (16).<sup>188</sup> O fazendeiro exerce esta função de pai também em relação aos trabalhadores: depois do jantar estes podem ainda conversar e cantar um pouco, porém só “...até que seu Viriates mandou dizer que era hora de dormir...” (17). Mesmo tratando-se aqui da esfera da *casa*, fica bastante claro que a ideia do *supercidadão* só se aplica ao governante, a Seu Viriates e não aos governados. Estes são mantidos como incapazes, iguais a crianças que precisam ser educadas e controladas. A incapacitação dos trabalhadores lembra aquele estilo de governança autoritário que Lima Barreto designou com o belo termo *tiranía doméstica*: “O bebê portou-se mal, castiga-se. Levada a cousa ao grande o portar-se mal era fazer-lhe oposição, ter opiniões opostas às suas e o castigo não eram mais palmadas, sim, porém, prisão e morte.” (apud Segatto, 1999: 201).

Se, portanto, a fazenda se constitui agora como uma família, então para o mascate somente sobra o papel de estranho (à família), e com isto fica excluído da esfera da *casa*. E esta *casa* se caracteriza já como abertamente xenófoba. Na sua chegada, a fazenda está em festa, de maneira que o mascate nem é notado. O fato dele não ser percebido é consequência do fato dos moradores estarem bastante ocupados em torturar um lobo (9). À sua pergunta, porque não matam o lobo logo, a resposta é reveladora: “ – Pra ele morrer depressa? Que graça tinha?” (10). A comunidade de Sumaúma se caracteriza, portanto, como brutalizada, que sente prazer com o sofrimento do *outro*. É significativo neste contexto, que os cachorros também participam na tortura (9-10), afinal são eles os parentes domesticados do lobo. Nisto, o narrador inverte os atributos *civilizado* e *selvagem*, quando compara o lobo com uma criança e os homens e cachorros com feras: “...lembra uma criança entre feras longe da mãe.” (ibid.). O lobo se caracteriza, desta maneira, como um *outsider*, que embora que pertença (biologicamente) à família, só é percebido por esta como o *outro*, como o *estranho*. O fim que este texto sugere é que o *outsider*

---

<sup>188</sup> O fato desta designação ser comum na realidade brasileira é mais uma prova desta argumentação do que o oposto. Pois é esta circunstância que mostra nitidamente até que ponto a ideia da comunidade como *família* é difundida na sociedade brasileira, principalmente daquela do interior.

é destruído por ser *outsider*. A família Sumaúma não aguenta um modelo alternativo a si mesmo.

O lobo se transforma, desta maneira, numa alegoria do *estranho*, do homem que não se submete à *família*. Esta interpretação é reforçada já pela circunstância de que o destino do lobo decorre paralelamente ao do mascate, constituindo uma previsão deste. Depois da população ter se 'divertido' o bastante com ele, deixam-no morrer só:

Os homens também se cansaram de bater e cutucar e foram saindo para enrolar cigarros... [...].

Um cachorro que ia passando cheirou-o no pescoço, no focinho, desinteressou-se: achou mais divertido dar susto numa galinha que ciscava perto.

O lobo ainda respirava mas o pêlo ia perdendo o lustro e começava a mostrar o sujo escondido entre os fios. Um pouco mais, e até as pulgas estariam desembarcando dele, e então ele ficaria sozinho. (10-11)

O fim do lobo é, portanto, a humilhação e finalmente a solidão, ambas caracterizadas como absolutas pelo narrador mediante a imagem hiperbólica de ele ser abandonado até pelas pulgas. O mascate é atormentado de maneira igualmente sem sentido por Seu Viriates e seus filhos. Primeiro é obrigado a tomar um café com o fazendeiro, mesmo que já queria ir embora. A conversa dos dois se transforma num interrogatório, no fim do qual Seu Viriates lhe notifica que não fará negócios em Sumaúma: “ – Perdeu seu tempo. Minha mulher não precisa de nada, meus empregados já estão me devendo muito e eu não solto mais cobre.” (12).<sup>189</sup> Em seguida, o mascate tenta partir pela segunda vez, mas agora a porteira está fechada e Seu Viriates não pode ser incomodado (12-13). É obrigado assim a aceitar o 'convite' para o jantar e ainda é chamado de “meu hóspede” (13) pelo fazendeiro. No entanto, o comportamento de Seu Viriates e, principalmente, dos seus filhos é exatamente o oposto daquilo que um hóspede pode esperar, segundo da Matta (1997: 12 e sgs.). O

---

<sup>189</sup> O endividamento eterno do trabalhador rural com seu patrão é, evidentemente porque era (e é) um método comum de dominação, um topos recorrente não somente em Veiga – como, por exemplo, na novela “O trono no morro” – mas também em geral na literatura sobre o interior do Brasil como em *A selva* (1930) de Ferreira de Castro ou em *Cascalho* (1940) de Herberto Sales, para dar somente uns poucos exemplos.



fazendeiro não lhe dá atenção nenhuma e os filhos demonstram uma falta de respeito e de educação: se sentem na mesa sem se lavar; um deles tenta comprar o burro do mascate (14), embora, segundo da Matta “...em casa não falo de negócios...” (1997: 47); discutem em voz alta, brigam e na confusão o prato do 'hóspede' é encharcado de água; riem e zombam do seu pai que caiu no sono e comentam as preferências sexuais um do outro com insinuações bastante explícitas (15). Em seguida, o mascate tenta partir a terceira vez, mas agora é seu burro que desapareceu (15-16). Primeiro precisa ainda ouvir a pergunta irônica do moleque mensageiro: “ – Cadê seu burro, moço?” (16), até descobrir afinal que foi o filho do fazendeiro que se apropriou do burro e que este tem o direito: “Tio Tiago não precisa de licença.” (ibid.). O mascate se encontra desta forma num beco sem saída, parecido com o lobo amarrado na estaca: “O mascate [...] passava a mão na testa, sacudia a cabeça, aflito, sem ideias.” (ibid.). Se encontra tão amarrado como este, cujas voltas em redor da estaca não passam de uma “defesa ilusória”, “...porque as pancadas e ferroadas vinham de todos os lados.” (10). Segue que a comparação do lobo com a criança agora se transfere também ao protagonista.

Sem saída, é obrigado a pernoitar em Sumaúma. Mas agora se apaga o interesse que se tinha na sua pessoa e ele procura um lugar para dormir – entre os trabalhadores – na sujeira e no fedor, entre homens que não só não estão interessados nele, mas além disto também não o aceitam como seu igual na sua diferença: “Os homens já roncavam ou ressonavam, alheios às preocupações do estranho que não deveria estar ali, não pertencia.” (17). Aqui, só pode sonhar do “quarto decente” (ibid.) com roupa limpa, pois seu destino é aquele do lobo: a morte solitária entre homens indiferentes (19).

Desta maneira, é possível argumentar que ambas as esferas – a *rua* e a *casa* – estão em vigência em Sumaúma. Os habitantes da fazenda constituem uma família no sentido figurado, com o patriarca Seu Viriates como pai e tirano. Somente os seus parentes consanguíneos contam, porém, de fato como *supercidadãos*. Estes realmente podem fazer tudo, principalmente em relação ao *estranho*, quer dizer ao mascate, pois este não faz parte da fazenda e, portanto, nem da *família*. Como *outsider*, ou estranho, respectivamente, não tem nenhum direito nesta comunidade, ele é ninguém mesmo sendo cinicamente chamado de 'hóspede'. Ser *ninguém* faz parte, no

entanto, da esfera da *rua*, pois na casa sempre se é *alguém*. Com isto ele está liberado para ser explorado, humilhado e até destruído.

Evidentemente isto representa um certificado moral do governante, visto que a *casa* se constitui como um “espaço moral”, segundo da Matta (1997: 15). O fato da comunidade da fazenda estar tão brutalizada e intolerante contra o *outro*, tanto quanto o comportamento dos filhos, caracteriza seu governo como aquele da injustiça, da arbitrariedade.

No entanto, é interessante observar que o texto subverte a imagem do governante todo-poderoso e viril e, desta forma, questiona sua legitimação. O homem velho que cai no sono na mesa, enquanto seus próprios filhos riem dele e o ridicularizam – evidentemente, pelas costas –, se torna assim a representação de uma casta governante, que não se legitima pela competência mas, no máximo, pela tradição ou pela violência. Um desmascaramento parecido em seu caráter irônico se encontra mais tarde em *Aquele mundo de Vasabarro*, nos personagens do *Simpatia* e do seu 'secretário de polícia', Gregório, chamado de “porco pelado”. Embora o *Simpatia* tenha o poder absoluto sobre Vasabarro, não o tem sobre a sua bexiga (56) e, em vez de governar, se restringe a jogar paciência e a bater umas poucas vezes na mesa (41). O *senesca* Gregório representa, por sua vez, a caricatura do déspota: responsável pelo estado de vigilância, em segredo está planejando um golpe de estado. Seus prazeres principais são humilhar seus subordinados e demonstrar sua própria força física (64-5). Quando é preso depois do golpe falhado, no entanto, se comporta de maneira infantil (122 e sgs.).

A imagem que se constrói aqui aponta para uma camada dominante exclusivamente legitimada pela tradição, cuja decadência física e, principalmente, psíquica não permite outro meio de preservação de poder, a não ser o da violência. Com isto, os textos veigueanos delineiam uma imagem viva da “classe dominante” brasileira, principalmente do “coronelismo”, tal qual Ribeiro a descreve:

A suscetibilidade patronal a qualquer gesto que possa ser tido como longinquamente desrespeitoso por parte de um empregado contrasta claramente com o tratamento boçal com que trata este. [...].

Isso e mil síndromes a mais – sobreviventes principalmente nas zonas rurais, mas também presentes nas cidades – indicam como foi profundo

o processo de degradação do caráter do homem brasileiro da classe dominante. Ele está enfermo de desigualdade. [...], os senhores e seus descendentes estão condenados, [...], ao opróbio de lutadores pela manutenção da desigualdade e da opressão. (1995: 216-7)

Se a questão em relação aos *pequenos mundos* dos personagens não é somente a da sua congruência com uma realidade maior, mas também uma questão do poder, do *domínio de interpretação*, como argumentado acima, então seguem duas consequências. Por um lado deve ser afirmado que os *pequenos mundos* não são somente uma questão do reconhecimento do mundo, mas eles são capazes de criar realidades. A *enfermidade da desigualdade* não desenha somente uma imagem triste das 'elites' brasileiras mas se instala – por causa do *domínio de interpretação* destas 'elites' sobre a realidade vivida – nos *pequenos mundos* dos dominados e se reproduz ali.

Pode-se afirmar, portanto, que a repressão necessariamente faz parte destas comunidades. Um domínio decadente só pode ser conservado enquanto se fixa o *pequeno mundo* dos governantes como a única interpretação válida do mundo. Consequentemente, quaisquer outras perspectivas ao mundo, quer dizer quaisquer outros *pequenos mundos*, têm que ser erradas, porque são inerentemente perigosas: afinal, abrem a possibilidade que a realidade poderia ser outra. Por isto, é consequente que o mascate seja destruído em “Acidente em Sumaúma”. Evidentemente, ele não pode ameaçar pessoalmente o fazendeiro Seu Viriades de qualquer forma; mas antes representa um outro *pequeno mundo*, no qual uma vida digna – quer dizer, “...algum quarto decente, uma cama com colchão e roupas limpas...” (17) – é possível também para aqueles que não têm poder, onde seus filhos também podem frequentar uma escola.

A questão que aparece agora, necessariamente, é até que ponto a construção de *pequenos mundos* pelos governados é influenciada por esta relação íntima entre *pequenos mundos* e poder, ou o seu exercício, respectivamente. Com isto, no entanto, este trabalho voltou, por alguns desvios, ao problema fundamental de Tubi em “Na estrada do amanhece”: O que é melhor, pensar e perguntar – o que é perigoso – ou “...fazer como a maioria das pessoas, que não perde tempo com essas bobagens e por isso não vive com medo – de castigo, de inferno, de pecado.” (93)? Como já discutido anteriormente, o pensar sozinho representa responsabilidade, pois questiona

'verdades' reconhecidas, o *pequeno mundo dos outros*. No contexto atual, porém, o aspecto que o pensamento de Tubi está utilizando uma terminologia religiosa, adquire uma importância de um alcance ainda maior, pois o texto evoca com isto aquela relação entre poder e religião (ou colonização e missão, respectivamente), que constituía para a história brasileira uma determinante constante e que, segundo Ribeiro (1995: 69) é responsável pela eterna “classe dirigente” e sua “interminável hegemonia”.

Ribeiro recorre, neste contexto, à autoimagem missionária dos conquistadores portugueses em relação aos índios:

...as classes dirigentes tendem a definir-se como agentes da civilização ocidental e cristã... [...]. A seu ver, estavam, simplesmente, forçando aquela indianidade inativa a viver um destino mais conforme com a vontade de Deus e a natureza dos homens. O colono se enriquecia e os trabalhadores se salvavam para a vida eterna. (id.: 71)

A partir daí, puxa-se um arco para o presente, desde que esta dialética “...do senhorio natural do cristão contra a servidão, também natural, do bárbaro.” (ibid.) se propaga até hoje, com a diferença que o trabalhador, ou a população em geral assume o lugar do índio:

Tal é a força dessa ideologia que ainda hoje ela impera, sobranceira. Faz a cabeça do senhorio classista convencido de que orienta e civiliza seus serviços, forçando-os a superar sua preguiça inata para viverem vidas mais fecundas e mais lucrativas. Faz, também, a cabeça dos oprimidos, que aprendem a ver a ordem social como sagrada e seu papel nela prescrito de criaturas de Deus em provação, a caminho da vida eterna. (id.: 72)

Quando Tubi junta a questão pelo reconhecimento com os termos religiosos de pecado, castigo e inferno, o texto se contextualiza aqui com a realidade brasileira, que o prefigura. O *pensar próprio*, o reconhecimento seguido pela construção de *pequenos mundos* está então, por força, numa oposição brusca com o *pequeno mundo dos donos do poder* (Faoro 1975), haja vista que esta já fixou definitivamente a realidade – tanto em relação ao aqui como ao além. Qualquer reconhecimento próprio, por mais insignificante que seja, entra necessariamente em choque com estes limites fixados do possível.

Um exemplo simples, mas significativo se encontra no diálogo entre Tubi e Belmiro acerca do problema já mencionado das botas

(“Na estrada do amanhece”: 94-5). Belmiro é um trabalhador ambulante, quer dizer, dispõe de uma certa liberdade do patrão, que é o pai de Tubi. Os outros trabalhadores no Amanhece, “gente criada e nascida aqui” (ibid.), se riem dele porque trabalha de botinas. Quando Tubi lhe pergunta, porque não reage, se desenvolve uma conversa entre os dois que precisa ser reproduzida aqui na íntegra, pois destaca nitidamente os limites onipresentes que o *pensar sozinho* encontra:

- Deixe eles, coitados. Eles pensam que botina é só para patrão, ou para enfeitar os pés em dia de festa. Não sabem que é para proteger.
- Por que o senhor não ensina?
- Belmiro [...] disse:
- Se eles aprendessem, onde é que iam arranjar dinheiro para comprar botina? Um par de seis em seis meses? Eu trabalho por empreitada, acabo um serviço, recebo, compro o que preciso.
- Meu pai dava. Meu pai não é o patrão deles?
- Então era preciso ensinar seu pai também. Uma coisa puxa outra.
- O senhor ensinava.
- Eu ensinava? Deus te conserve, Tubi... (ibid.)

Em primeiro lugar, aponta-se para o leitor a tradicional divisão binária do mundo. O patrão tem botinas, provavelmente porque é patrão, enquanto os trabalhadores não têm botinas, simplesmente porque são somente trabalhadores. A diferença entre patrão e criado é tão fixo nas cabeças dos trabalhadores que acham isto evidente. É também interessante, aqui, que o texto afirme implicitamente que, se os trabalhadores podem usar botas nos dias de festa, então para o patrão todos os dias são dias de festa. Desta maneira, se constituem duas categorias de homens, onde a diferença se baseia no *pequeno mundo* do patrão. Qualquer tentativa de mudar os aspectos negativos deste *pequeno mundo* há de encontrar automaticamente seus limites, porque o questiona nos seus alicerces, porque pretende tratar de maneira igual aquilo que neste mundo não deve ser tratado de maneira igual, porque não pode ser tratado de maneira igual. O fato de que os trabalhadores não têm botinas só aponta para o problema de que não são remunerados de maneira adequada e este aponta, por sua vez, que qualquer tentativa de solução, neste mundo, necessariamente teria que começar com o patrão, quer dizer, com o pai de Tubi. Isto exigiria, no entanto, que este conseguisse antes reconhecer os trabalhadores como seus iguais. O irônico “Deus te conserve...” de Belmiro

demonstra claramente, porém, que este é realístico o bastante para reconhecer a impossibilidade disto.

Não deve ser omitido aqui, no entanto, que o pai de Tubi nitidamente não é um patrão ruim. Mesmo sem gostar de Belmiro – exatamente por causa das botinas – o emprega e é sincero o bastante para admitir que este faz um bom serviço (ibid.). Mas seus próprios trabalhadores são incapazes de se desenvolver, são “tapados” (ibid.) segundo ele. O pai de Tubi é pois, independentemente do seu caráter pessoal, também “enfermo de desigualdade” (Ribeiro 1995: 216). Como é grande e indiscutível o abismo entre patrão e criado, neste *pequeno mundo* pode ser notado também no fato de que até Tubi, que afinal 'pensa sozinho', não repara que os trabalhadores não têm dinheiro para comprar botinas, mas seu pai pode comprar um carro no fim do conto (112).<sup>190</sup>

Nesta realidade, fixada pelo *pequeno mundo* do patrão, e que divide todos os personagens em patrões e criados, nos que têm e nos que não têm, em todo-poderosos e em impotentes, naturalmente é mais fácil para os últimos não perder tempo com estas “bobagens” e, com isto, viver sem medo de pecados, castigos e inferno. A consequência disto, porém, é a acomodação, a desistência de um reconhecimento próprio do mundo e, com isto, a confirmação silenciosa da própria inferioridade:

A essa corrupção senhorial corresponde uma deterioração da dignidade pessoal das camadas mais humildes, condicionadas a um tratamento gritantemente assimétrico, predispostas a assumir atitudes de subserviência, compelidas a se deixarem explorar até a exaustão. São mais castas do que classes, pela imutabilidade de sua condição social. A dignidade pessoal, nessas condições, só se preserva através de atitudes evitativas, extremamente cautelosas na prevenção de qualquer desentendimento. Essa é a explicação da reserva e da desconfiança dos

---

<sup>190</sup> Os textos veigueanos introduzem repetidas vezes tais cenas, onde uma *segunda história* pode ser percebida atrás da versão do narrador. E nesta, a desumanidade e a injustiça, respectivamente, aparecem como características inerentes à realidade – e com isto também à realidade brasileira prefigurante. Tubi se caracteriza aqui também como infestado da *enfermidade da desigualdade*, embora esteja desenhado de maneira muito positiva pelo narrador. De maneira parecida, o racismo desumano em “Domingo de festa” salta muito mais aos olhos exatamente porque o narrador não o designa explicitamente: com isto reforça a impressão que o racismo é profundamente enraizado nesta comunidade, que é indiscutível.

lavradores diante da classe patronal, fruto de sua consciência de que, uma vez toldadas as relações, só lhes resta a fuga, sem possibilidades de reclamar qualquer direito. (Ribeiro 1995: 217)

As “atitudes evitativas”, a “reserva” e a “desconfiança” evidentemente não são nada além do que “nosso 'idioma de conciliação'” (1997: 17) de da Matta, da tentativa de manter um pouco de dignidade e independência no mundo do *não pode!* Estes comportamentos constituem, portanto, a busca dos interstícios paradoxos que resultam, afinal, na *sociedade relacional*, e nos quais a contradição entre ser mandado pelo outro e ser independente, entre ser alguém e ser ninguém, mesmo que não seja resolvido, pelo menos se torna tolerável. Isto significa, como Ribeiro também confirma, para a maioria dos homens a “acomodação” (1995: 217), pois não se trata aqui de mudar o insuportável e o injusto, mas somente de torná-lo mais suportável. É a acomodação ao sistema injusto, a tentativa de se arranjar vantagens por manobras habilidosas e em estabelecer uma rede de relações e dependências pessoais – quer dizer, a tentativa de transpor as relações da *rua* para a *casa* –, cujo ponto de cristalização apresenta um *modus vivendi* que é capaz de defender o indivíduo das piores injustiças do sistema sem questionar este, no entanto.

Nos textos veigueanos este é um matriz de comportamento constantemente recorrente entre os governados, especialmente quando estão se confrontando com autoridades reais ou supostas. Um exemplo bastante claro disto se encontra em *Aquele mundo de Vasabarras*. Enquanto o governante – o *Simpatia* – está agonizando, o já mencionado chefe de polícia Gregóvio está preparando o golpe de estado. Defronte dele estão as forças legalistas, lideradas pelo *senseca* Zinibaldo, que representam a sucessão do poder para Andreu, o filho do *Simpatia*.<sup>191</sup> O seguinte trecho descreve o comportamento da população antes do conflito estourar:

Era esperado um choque entre as duas correntes e isso assustava. A maioria das pessoas achava que não tinha nada com isso e arranjava desculpas para não sair das suas tocas, ninguém queria ser apanhado fora de casa pelo quebra-pau iminente nem ser pressionado para tomar partido; mais tarde, quando a situação

---

<sup>191</sup> *Simpatia* é o título do governante, enquanto os *senescas* ocupam a segunda escala mais alta na hierarquia de Vasabarras e, portanto, exercem funções de ministros (cf. também capítulo III.3.2.8.2.).

estivesse definida, aí sim, todos sairiam em passeata para apoiar o lado vencedor, dando vivas a Gregóvio ou Zinibaldo; por enquanto era melhor ficar nas encolhas aguardando o desfecho.

Mas havia um problema: as notícias. Como saber o que acontecia em campo de batalha, saber quem estava levando vantagem? Era importante saber, porque havia uma série de preparativos mais ou menos demorados – desenhar as faixas, bolar os dizeres para os cartazes, as frases a serem gritadas na passeata, e isso toma tempo, não se decide em poucos minutos; e quem aparecesse em público primeiro, com tudo organizado, dando a impressão que já esperava o resultado, poderia ter o nome anotado para recompensas. (106)

O conflito iminente provoca, em primeiro lugar, medo na população, junto com desinteresse; ela vê este confronto como um conflito entre os governantes, cujo resultado dificilmente mudaria seu destino para o melhor, mas facilmente para o pior. Dá absolutamente no mesmo, seja qual for dos partidos que leva a vitória. A primeira obrigação do cidadão, numa situação dessas, poderia ser dito de maneira cínica, é pensar em si mesmo e assegurar a sobrevivência, sem ser molestado mais do que o inevitável. É por isto que é importante não se declarar por um ou outro lado; pois será somente usado como massa de manobra e, se for partidário do perdedor, o destino que se pode esperar será a perseguição, o aprisionamento ou até a morte. Ao mesmo tempo, esta crise representa também uma chance para a população: o primeiro a festejar o vencedor com faixas e passeatas poderia fingir lealdade e apoio (inexistentes) e talvez conseguir alguma vantagem pessoal desta maneira.

Parece bastante nítido, então, que para a população não estão em jogo de maneira alguma justiça ou injustiça, participação ou até a defesa dos próprios direitos. Ao contrário, somente se trata de se arranjar com a situação, a partir do resultado sobre a qual o indivíduo não tem influência nenhuma e, se possível, tirar algum proveito pessoal ou, pelo menos, não se prejudicar. Uma identificação do indivíduo com o 'estado' Vasabarro simplesmente não existe. Esta postura poderia ser chamado de cínica, como já mencionado, mas é, no sentido restrito, necessária para a sobrevivência, pois trapaça, fingimento, acomodação e se aproveitar são exatamente os meios que abrem, para os fracos, aqueles interstícios na *sociedade relacional*, nos quais uma existência mais ou menos segura afinal se torna possível.

A consequência deste fingimento, necessário à sobrevivência, é uma postura, que poderia quase ser chamada de esquizofrênica,



perante qualquer autoridade: por fora, o poder é bajulado e só encontra submissão e obediência antecipada, para que o personagem seja reconhecida como *alguém*; no seu íntimo, no entanto, os governados se distanciam dos personagens que exercem a mínima autoridade, pois justamente por exercerem autoridade não pertencem (mais) a eles, são seus inimigos naturais. São, afinal, exatamente estes personagens que representam o *não pode!*, que podem transformar *alguém* em *ninguém*, o que evidentemente impede que sejam dignos de confiança.

Uma pequena frase no conto “Professor Pulquério” joga uma luz bastante esclarecedora sobre esta relação com a autoridade. Pulquério inicia seu “protesto público contra o descaso oficial” (81) justamente, porque as autoridades não dão atenção alguma à sua petição acerca do tesouro que pensa ter encontrado. O protesto consiste em descer numa cisterna seca, da qual não sairá até ser ouvido (82-3). Depois de mais de uma semana de protesto, o delegado local lhe apresenta um ultimato: se Pulquério não sair da cisterna dentro de uma hora ele, o delegado, intervirá pois “...aquilo não era um protesto, era uma palhaçada...” (83).<sup>192</sup> Depois do prazo passar, porém, o delegado não vai à cisterna, ao contrário das expectativas dos curiosos:

Mas em vez de caminhar em direção do poço ele caminhou na direção da casa! Ninguém entendia mais nada. Então ele estava apenas brincando quando fez a intimação? É claro que o despontamento do povo não vinha de nenhum desejo de preservar a autoridade... (84)

É exatamente esta última frase com sua obviedade absoluta – “É claro...” – que esclarece a relação paradoxal da massa curiosa esperando o “espetáculo” (ibid.) com os representantes da autoridade. Eles podem ser temidos e bajulados, mas ninguém da multidão fica triste se perdem autoridade.

---

<sup>192</sup> Independentemente da questão se este protesto pode ser chamado de válido ou se tem sentido, a reação do delegado representa um exemplo nítido do “tratamento boçal” (Ribeiro 1995: 216) da população pelos poderosos. O termo *palhaçada* ridiculariza não somente a ação de Pulquério, mas também seus motivos, seus interesses e no fim a pessoa em si. Ele – tanto quanto suas reivindicações – devem ser vistos como insignificantes, portanto.

Esta relação paradoxal dos governados para com a autoridade e seus representantes recebe sua realização paradigmática no personagem do pai de Lucas, narrador em *Sombras de reis barbudos*. Baltazar, o tio de Lucas, funda na cidadezinha de Taitara a *Companhia Melhoramentos de Taitara*. Depois deste ser expulso da *Companhia* num golpe perpetrado por desconhecidos (25), o pai de Lucas é promovido a fiscal (27). Da perspectiva de Lucas e, portanto também do leitor,<sup>193</sup> o único objetivo da *Companhia* parece consistir em constituir um estado totalitário de vigilância em Taitara, com os fiscais como representantes da sua autoridade: “...como fiscal meu pai podia prejudicar ou beneficiar, os fiscais trabalhavam com carta branca e não podiam ser contestados.” (28). Desta maneira, o pai de Lucas se transforma de repente numa pessoa de respeito, é bajulado pela população e recebe presentes sem parar, até de desconhecidos (29), embora Lucas seja inteligente o bastante para entender que este respeito não se deve ao seu pai, mas é somente uma expressão do poder que sua função lhe empresta:

Aos poucos meu pai foi ganhando um respeito como nem tio Baltazar alcançou em seus grandes dias [...]. Mas havia uma diferença: com meu pai não era aquele respeito espontâneo e desinteressado de quem quer homenagear alguém por alguma coisa já feita; era a bajulação de quem tem medo de ser prejudicado em algum direito... (27-8)

A mudança do pai, de cidadão comum para fiscal, influencia as relações sociais de Lucas. Ele também se torna objeto da “bajulação” e fica, no fundo, excluído da comunidade: seus melhores amigos se distanciam dele, enquanto os outros o elegem o “chefe de todos eles” (28) e concordam com ele em tudo.<sup>194</sup> A associação em si de Lucas com o poder já basta para extraí-lo da comunidade dos seus companheiros de brincadeiras, para torná-lo um estranho e o isolar. Enquanto Lucas tenta escapar desse isolamento, exatamente por estar consciente que

---

<sup>193</sup> A ação do romance é relatada exclusivamente da perspectiva de um narrador homodiegético chamado Lucas, um menino de cerca de quatorze anos de idade. Consequentemente, aparecem aqui os aspectos – já discutidos em III.2. e III.3.1. – da perspectiva limitada, do discurso tateante e da consciência inadequada ao contexto do mundo. Desta forma, o leitor não descobre até o fim do romance o que a *Companhia* afinal produz e quem seus novos donos são, evidentemente porque Lucas também não sabe.

<sup>194</sup> Cf. Dalcastagnè (1996: 105).

este respeito somente se baseia em medo, evitando o mais possível qualquer contato com o pai, este enfatiza mais ainda sua posição quando arranja para si uma farda especial (ibid.). E a farda, como Dalcastagnè nota com razão,

...elimina o homem e faz crescer o fiscal – poderoso, autoritário, destrutivo. Azul e impecavelmente limpa, ela estabelece uma nova relação entre o pai e os outros homens, um contato feito de medo e bajulação... (1996: 105)

Somente depois de ter abandonado sua posição de fiscal da *Companhia* e se tornar um negociante autônomo, é que o pai de Lucas se torna consciente de até que ponto este respeito era fingido e uma função direta do seu poder de fiscal. Aqueles que o bajulavam antes agora lhe dão as costas e os mecânicos que precisa para mobiliar sua loja ou atrasam seu trabalho ou inventam desculpas:

E não era só o caieiro que tinha mudado; era quase todo mundo. E os que sorriam mais largo, se curvavam mais baixo e falavam mais macio ontem eram justamente os que hoje faziam questão de mostrar mais indiferença, quando não hostilidade. (*Sombras de reis barbudos*: 102)

Finalmente, até ameaça processar o carpinteiro, a quem tinha contratado para fazer as prateleiras e que obviamente não está preocupado em cumprir sua palavra. Este não se deixa amedrontar de maneira alguma, todavia:

– E quem é que vai me processar?  
– Eu, se o senhor não cumprir o trato.  
– É? Olhe aqui, rapaz. Já se foi o tempo que você andava aí para cima e para baixo com uma fardinha engomada amedrontando todo mundo. Fique sabendo que eu hoje trabalho para a *Companhia* e não tenho medo de você. E é bom não me ameaçar com processo e outras bobagens. (104)

A perda de autoridade do pai já se torna evidente pelo fato do carpinteiro o chamar de “rapaz” e o desdenhoso “fardinha engomada” deixa claro, que o respeito que gozou somente se baseava no medo da *Companhia*, que era uma autoridade emprestada, por assim dizer. Lucas provavelmente está certo com a suposição de que as pessoas nem irão comprar nada na loja do seu pai, se já estão se vingando do seu comportamento como fiscal (103). Mas isto nem

chega a acontecer, porque quando o pai, por desespero, compra madeira numa cidade vizinha para fazer ele mesmo as prateleiras, é preso pela *Companhia* como contrabandista (106-7). Certamente pode-se argumentar aqui, que o pai é castigado pela *Companhia* por sua 'traição': sair da *Companhia* constitui em si um “gesto desrespeitoso” (Ribeiro 1995: 216) que ele complica mais em vestir sua farda agora para “...pescaria e serviços de casa...” (*Sombras de reis barbudos*: 75).

A rejeição que o pai agora experimenta por parte da população em geral não pode ser explicada exclusivamente, no entanto, com as maldades que cometeu ou pelas quais pode ser responsabilizado como fiscal – mesmo que sejam muitas. Antes, deve-se acrescentar ainda alguns outros aspectos. Se a posição citada acima de Ribeiro estiver certa, e afinal tudo parece indicar isto, que a sociedade brasileira, antes de tudo no interior, que afinal prefigura este texto, esteja rigidamente bipartida em aqueles que têm e aqueles que não têm, entre poderosos e impotentes, então o pai de Lucas deixou o segundo grupo para se unir ao primeiro. Quer dizer que havia se transformado num repressor e que, portanto, não pode esperar solidariedade dos oprimidos. Acrescenta-se, como agravante, que agora que não é mais fiscal e, portanto, não faz mais sentido nenhum para os outros querer se dar bem com ele, já que não dispõe mais de influência na *Companhia*. Desta maneira, o pai tem que perceber, para seu próprio prejuízo, que se transformou em alguém que não existe. Nem pertence à comunidade, e até contraiu sua aversão, e nem pertence mais ao poder. Se encontra, no sentido figurativo, na *rua*, é um *ninguém*.

Com isto se apresenta, todavia, mais um problema, que Dalcastagnè menciona na sua interpretação citada acima: quando diz que a farda “...elimina o homem e faz crescer o fiscal...” (1995: 105), isto deve ser entendido como indicador de que existe uma diferença quase que ontológica entre “homem” e “fiscal”. No entanto, aqui, deve ser diferenciado de uma maneira um pouco mais detalhada. Para os personagens, cuja perspectiva divide de fato o *pequeno mundo* em duas esferas rigidamente separadas, o *lá* e o *cá*, o pai de Lucas se transforma, em vestir a farda, de fato, em alguém diferente. Abandona com isto, como já argumentado, a esfera dos governados e se junta àquela dos governantes. Da perspectiva do texto, porém, esta diferenciação não é dicotômica: antes, há indícios que apontam para a circunstância que muitos personagens oscilam – principalmente por causa dos interstícios

paradoxos que a *sociedade relacional* possibilita – , dependendo da situação, entre os papéis do opressor e o do oprimido.

No episódio da inspeção da horta da mãe de Lucas por dois fiscais (*Sombras de reis barbudos*: 125 e sgs.) este aspecto se torna evidente. A fiscalização das hortas é uma expressão do sistema de repressão burocrático da *Companhia*: todos os cidadãos devem declarar suas hortas e todas as plantas que têm nelas individualmente num formulário específico (120). Esta ordem absurda não tem somente o objetivo óbvio de criar o cidadão transparente, mas também de lhe inocular a consciência que não pode esconder nada das autoridades. Não surpreende, portanto, quando Dalcastagnè (1995: 110) discute a *Companhia* a partir da teoria do estado totalitário de Arendt. Os fiscais, delegados para fiscalizar os dados declarados, entram na casa de Lucas, portanto, como representantes da ordem repressiva e, no primeiro momento, se comportam também como tais. Nem batem na porta, nem cumprimentam a mãe de Lucas e, quando esta lhes oferece um cafezinho, imputam-lhe intenções de suborno (125).

Já na averiguação da horta, todavia, esta imagem começa a ruir, pois aparecem várias plantas que, embora não tivessem sido declaradas por Lucas, não foram plantadas por ele, nem são aproveitadas por ele de qualquer forma. O texto constrói assim uma situação kafkaesca, na qual a fúria de categorizar e de fiscalizar entra em conflito com as forças livres da natureza e assim é levada *ad absurdum*. Segue um diálogo entre os fiscais e Lucas, no qual este – malicioso e “...gozando o embaraço deles...” (127) – lhes dificulta o 'serviço':

Expliquei que aquilo não era plantação, era mato nascido por conta própria como o juá, os espinhos cabeça-de-boi, a erva-moura...

[...]

– Sempre aparece uma besteirinha pra atrapalhar – disse o outro coçando a cabeça. Vocês usam esse fumo? – perguntou para mim.

– Pra que? Não serve pra nada. Só pra passar no corpo quando a gente apanha carrapato.

– Então usa. Vamos anotar.

– Então convém anotar também o fedegoso, o assa-peixe, as moitas de bambu – eu disse olhando em volta e citando. – E mais lá no fundo tem muito melão-de-são-caetano, taioba, capim-malícia, tanta coisa que o papel não vai caber.

– Tudo plantado?

– Tudo nascido contra a nossa vontade. (126-7)

A lista – que aparentemente pode ser continuada interminavelmente – evidentemente é uma expressão da resistência dos fracos contra as impertinências de uma autoridade sem autoridade moral e que só consegue se impor perante decretos e o uso da violência. Segue, daí, uma postura de recusa, que se deleita com a impotência dos poderosos. Quando os fiscais lhe propõem que prometa arrancar as plantas não declaradas, Lucas afirma logo que não tem tempo, nem hoje, nem amanhã: “Tão cedo não vou ter tempo.” (ibid.).

Em contraste com isto, o texto também constrói aqui nas entrelinhas uma imagem dos fiscais que não só os caracteriza como opressores, mas também como oprimidos. Pois sua tarefa que consiste em submeter a realidade ao *pequeno mundo* da *Companhia* – que justamente se manifesta na fúria de decretar e no ímpeto de classificar e de quantificar – se constitui como impossibilidade. A realidade externa, nestes textos, é tão pouco dominável e explicável por um sistema autoritário, como o é pelas tentativas individuais dos *pequenos mundos*. Os fiscais estão aprisionados entre duas realidades, portanto: por um lado, a 'verdade' da *Companhia*, pela prevalência da qual são responsáveis – e também são responsabilizados – e, pelo outro, um estado efetivo que se nega a ser reduzido a esta.

A consequência para os fiscais é então que eles precisam, por meio de omissão, de trapaça e de meias verdades, se aproveitar – tanto quanto os oprimidos diante do poder – dos interstícios da *sociedade relacional* para poder sobreviver. O texto tematiza esta situação de compulsão nos fiscais quando percebem os homens voadores ao deixar a horta:

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

Entre o *pequeno mundo* normativo da *Companhia* e da realidade, que não se deixa normatizar, se constitui uma discrepância, portanto, que os personagens precisam disfarçar. Diferentemente dos mundos de Kafka, onde regras e leis impessoais não somente se invocam continuamente – como em *O castelo* (1926) ou *O processo* (1925), por exemplo – mas pela sua aplicação também impessoal podam, independentemente da respectiva situação, as possibilidades de ação do personagem, nos textos de Veiga existe, justamente pela ênfase de fraquezas e perspectivas humanas, uma discrepância entre as leis impessoais e a sua aplicação muito humana. Com isto se abrem, porém, os interstícios que oferecem aos fracos – neste caso, Lucas – a possibilidade, diante dos representantes do poder, de chantagear estes ou construir, através do *idioma de conciliação*, uma relação de dependência mútua ou cumplicidade, respectivamente e, desta maneira, se abrigar da dureza do sistema. É exatamente isto que Lucas faz, quando os fiscais o querem prender por ter admitido ver os homens voadores:

- Eles não vão me levar, mãe. Só querem saber se eu vi [...] gente voando. Eu vi o que eles viram, e isso não é crime. Aliás eu vi porque esse senhor aqui mostrou, senão não tinha visto.
- Epa! Alto lá! Me põe no fogo não, garoto. Mostrei nada não.
- Se o senhor não mostrou, eu não vi. Nós estávamos juntos. (131)

O episódio acerca dos fiscais e da horta esclarece, portanto, dois aspectos. Por um lado, pode-se constatar que esperteza, trapaças e mentiras não somente constituem armas legítimas dos fracos diante da opressão, mas também são essenciais à sobrevivência. O fato, no entanto, de que os representantes do sistema também as usam (ou precisam usá-las) demonstra claramente que a mentira como autodefesa perpassa o sistema na sua integridade e que, por isto, a divisão dicotômica da comunidade em vilão e vítima não pode ser sustentada. Os fiscais são perpetradores, mas também vítimas, do sistema que eles perpetuam e que os aprisiona ao mesmo tempo. Cria-se, desta forma, a imagem de uma comunidade onde o personagem sempre é oprimido pelo mais forte mas, por sua parte, também sempre persegue o mais fraco. O outro lado desta moeda é, e este constitui o aspecto que as interpretações de Dalcastagnè (1995) ou Fernandes (1992) aparentemente não reconhecem, que a imagem

veigueana do homem encara todos os personagens como vítimas potenciais, mas também como vilões potenciais. Estes textos parecem afirmar que só se precisa entregar ao homem um pouco de poder sobre seus semelhantes, para que a vítima de ontem se transforme no opressor de hoje.

É isto que se confirma nitidamente no caso dos “fiscais intimidados” (113) também. Depois da *Companhia* ter inventado tantas proibições que os fiscais não conseguem mais dar conta delas, suas fileiras tem que ser completadas por recrutamento compulsório. Ao contrário das expectativas da população, porém, estes novos fiscais se comportam pior ainda do que os originais:

A princípio pensamos que não precisávamos ter medo dos fiscais intimidados, estando trabalhando contra a vontade eles não iam aplicar o mesmo rigor dos outros; [...]. Mas o que vimos foi justamente o contrário: em vez de se vingarem da Companhia eles se voltavam era contra as pessoas que tinham escapado da nomeação... (113)

Deve-se ressaltar, aqui, que essa característica dos personagens não aparece somente naqueles textos que tratam de sistemas políticos repressivos, como justamente *Sombras de reis barbudos*. É a mesma explicação que se apresenta, por exemplo, para o comportamento da comunidade, em geral, e especialmente para o do policial em “Domingo de festa”. O narrador descreve seus sentimentos quando é encarregado de prender Aritakê com as palavras “O cabo gostou, havia muito tempo que não funcionava como autoridade.” (22).<sup>195</sup>

O tratamento diferenciado do outro, dependendo não somente da posição social ou do poder, mas também de quem ele conhece, ou respectivamente, de quem é amigo, se demonstra com nitidez no caso do mascate Seu Felipe e da sua amizade com Quintino em “O trono no morro”. O policial Aniceto observa os primeiros contatos e logo presume que Quintino deve suspeitar de um crime cometido pelo mascate, pois “Mascate, cigano, índio, essa gente sem lugar certo, precisa ser vigiada mesmo” (114). Esta suposição é evidente para o policial, já que são exatamente estes personagens que obviamente

---

<sup>195</sup> Cf. o delegado em “Professor Pulquério”, do qual o narrador supõe que “...talvez até desejasse no íntimo que a ordem fosse desobedecida para ter uma ocasião de impor dramaticamente sua autoridade.” (84).



não têm poder ou *status* social e que se encontram do lado de fora do *pequeno mundo* da comunidade isolada do *sertão* e, portanto, pertencem à esfera da *rua*.

Estes são razões, em si, bastantes para eles serem suspeitos *per se* e também não terem direito a um tratamento decente. O que surpreende Aniceto é somente o comportamento de Quintino, pois “Polícia não tem que ser delicado com ninguém, isto é, só com gente de categoria. O negócio é entrar logo de tapa e exigir a confissão” (ibid.). O colega de Aniceto, Catulino, explica também a Quintino claramente sua opinião de que mascates não têm direitos, e que ele, como policial, também nem precisa de um motivo para proceder contra eles:

- A modos que seu Quim está contrariado. Se foi coisa lá com o mascate, é só dizer que a gente vai lá e manda esquipar.
- Quintino acordou depressa. – Como é? Mandar esquipar? Por que agora?
- Não é preciso explicar não. A gente dá a ordem, e ele que não cumpra.
- Baseado em quê?
- Baseado em nossa autoridade, e na maneira de falar. (116)

Quando Quintino revida, todavia, que o mascate é seu amigo, o quadro muda de repente: agora este também faz parte da comunidade, pertence à *casa* e, desta forma, tem o direito de ser protegido pelos membros da *família*: “Eu não sabia... A amizade muda tudo. Amigo do senhor é meu amigo também.” (ibid.).

Se torna evidente, de novo, que além dos desníveis de poder que emprestam às personagens alguns mínimos espaços livres, ou também as tornam vulneráveis, também as relações pessoais constituem uma proteção contra um tratamento injusto em especial, enquanto a ausência de tais relações os expõem a arbitrariedade absoluta dos mais fortes. Enquanto esta circunstância comprova afinal, o modelo da *sociedade relacional*, de da Matta, no contexto atual as suas consequências para o comportamento dos personagens são de um interesse muito maior.

### III.3.2.5. Comunicação, ou o deciframento do mundo

Quando um personagem encontra outro, desconhecido ou pelo menos pouco conhecido, seu comportamento se caracteriza a

princípio por uma mistura quase paradoxal de curiosidade e desinteresse. A incerteza resulta, no primeiro momento, do desconhecimento acerca da posição do outro na *sociedade relacional*, tanto quanto em relação ao personagem mesmo. Esta posição não pode ser avaliada, exclusivamente, por marcas exteriores, como já mencionado, desde que até o personagem, aparentemente, menos influente poderia pertencer à *casa* de alguém poderoso, como amigo, sobrinho, ou mesmo só como agregado.<sup>196</sup> Isto faz, agora, com que as relações sociais se tornem um mistério para os personagens, parecido com o mundo exterior, como já discutido em relação aos *pequenos mundos* individuais. É de suma importância, portanto, para os personagens desvendarem, quando encontram um desconhecido, quem este é, de quais relações dispõe, pois somente desta maneira será possível avaliar qual a situação deste outro, em relação aos outros personagens, na *sociedade relacional* e, desta forma também, de que maneira ele pode ou deve ser tratado e como sua chegada pode influenciar a própria vida de quem entra em contato com ele.

As mesmas motivações subjazem então à curiosidade diante dos estranhos – enriquecida por um interesse natural pelo novo em consequência do isolamento. A curiosidade que a chegada dos estranhos desperta, em “A usina atrás do morro”, não pode ser separada, portanto, dos interesses próprios da comunidade:

Todo mundo andava animado com a presença deles, dizia-se que eram mineralogistas e que tinham vindo para montar uma fábrica e dar trabalho para muita gente, houve até quem fizesse planos para o dinheiro que iria ganhar... (12)

---

<sup>196</sup> O termo 'agregado' possui dois sentidos distintos: por um lado, designa uma pessoa que se junta (*agrega-se*) a uma – geralmente rica – família, sem ser membro, nem empregado dela. Embora este tipo de 'amigo da família' more com a família e goze de algumas das suas prerrogativas – toma as refeições junto com ela etc. –, mas 'paga' por estes privilégios com 'serviços' intangíveis, quer dizer faz companhia às senhoras, aconselha o dono da casa etc.: “Aquele que vive numa família como pessoa da casa” (Buarque 1986: 64). Um caso típico do agregado neste sentido se encontra no personagem José Dias em *Dom Casmurro* (1899) de Machado de Assis. O segundo sentido designa um “Lavrador pobre estabelecido em terra alheia mediante certas condições...” (Buarque 1986: 64). O aspecto significante consiste neste caso em não existir uma relação formalmente legalizada entre o dono da terra e o lavrador. Em ambos os casos existe, portanto, uma independência legal do agregado em relação ao seu patrão, mas uma dependência informal e econômica. Cf. também Freyre (2002), Ribeiro (1995) e Queiroz (1977: 312 e sgs.).

Todavia, quando nem a fábrica se materializa, nem os propósitos dos estranhos se tornam claros, já que estes “...não aceitavam conversa com ninguém...” (ibid.), a curiosidade se transforma rápido em desconfiança e incerteza:

Que queriam eles, que faziam afinal?

[...].

Não sabendo o que eles faziam ou tramavam [...], tínhamos medo que o resultado, quando viesse, pudesse não ser bom. Vivíamos em permanente sobressalto.

[...]

Não conhecendo os planos daquela gente, e não podendo estabelecer relações com eles, era natural que desconfiássemos de suas intenções e víssemos em sua simples presença uma ameaça a nossa tranqüilidade. (12-13)

O silêncio dos forasteiros recebe sua significância, aqui, principalmente por impedir que a comunidade possa situá-los em relação à *sociedade relacional*. Se a posição do personagem não pode ser necessariamente averiguada, a partir de marcas externas, então a comunicação adquire uma significância central, já que constitui, não somente, o único caminho para penetrar no caráter e nas intenções dos estranhos, mas também a única possibilidade de definir como a comunidade deve se comportar em relação a eles – e o que pode esperar deles. A curiosidade, em relação ao *outro* e ao novo, sempre inclui, desta maneira, a questão acerca da influência deste sobre o futuro da comunidade.

A recusa de comunicação dos forasteiros precipita a comunidade, por isto, em insegurança e se torna assim um meio de poder, que poderia explicar sua passividade estranha. Paralisa a comunidade, pois esta fica no escuro, não somente em relação aos motivos, projetos e caráter dos estranhos, mas também acerca das relações que estes poderiam ter, de quem poderia estar atrás deles:

Meu pai achou que estávamos perdendo tempo em aceitar a situação passivamente, enquanto em algum lugar, sabe-se lá onde, gente desconhecida podia estar trabalhando contra nós; era evidente que aqueles dois não agiam sozinhos. As cartas que recebiam e os relatórios que mandavam eram provas de que eles tinham aliados. (15)

Com isto, pode se fechar agora o círculo do *pequeno mundo* coletivo do *sertão* para os *pequenos mundos* individuais e, além disto, ao contexto complexo entre perspectiva, reconhecimento e *fantástico* nos textos veigueanos, desde que se começa delinear o seguinte: a comunicação deve ser encarada como um dos aspectos centrais da *sociedade relacional*, pois é só por meio dela que o indivíduo pode ser avaliado em relação à sua posição na comunidade. Torna-se construtora de mundos no sentido em que *reconhece* o indivíduo e, desta maneira, o torna passível de se integrar na comunidade. Isto quer dizer que, de forma análoga ao mundo externo, nos *pequenos mundos* individuais discutidos acima, o homem a princípio também é encarado como um enigma que precisa ser desvendado. Este caráter enigmático dos personagens é, nos textos veigueanos, uma função fundamental da perspectiva estreita das comunidades do *sertão*: por um lado se destacam assim os aspectos da *consciência inadequada ao contexto do mundo*, tanto quanto a impossibilidade de averiguar algo sobre os estranhos além do que é disponível através da comunicação direta, ambos condicionados pelo isolamento; pelo outro lado, no entanto, o leitor empírico é transportado, através da limitação consequente à perspectiva interna da comunidade, para um mundo que lhe deixa parecer estranho aquilo que é (possivelmente) familiar. Tanto no nível da ação, como no nível da recepção, o mundo narrado e os personagens que nele vivem se constituem portanto como enigmas.

Para poder desvendar estes enigmas se necessita, no entanto, de comunicação. De maneira paralela a Tubi em “Na estrada do amanhece”, que precisa do *personagem ajudante* Belmiro para poder tornar o mundo ao seu redor tangível, para poder semantizá-lo, as comunidades e os personagens individuais também precisam da comunicação para poder definir sua posição – e a do outro – na *sociedade relacional*. Que o termo 'comunicação' não precisa necessariamente significar um diálogo intersubjetivo se comprova, de maneira impressionante, na 'conversa' já mencionada entre Seu Viriates e o mascate em “Acidente em Sumaúma”:

- O senhor custou, hein? Estava brigado com a gente?
- O mascate assustou-se. Não sabia que tinha feito falta.
- Realmente... – começou ele, procurando uma desculpa que não ofendesse.
- Seu Viriates repetiu:

- O senhor demorou muito.
  - Eu tenho meus passos traçados, as paradas certas...
  - Então por que quebrou caminho hoje?
  - Eu trago umas coisas novas bonitas, queria mostrar.
- Seu Viriatus não se interessou pela explicação, ficou olhando pela janela [...]. De repente falou:
- Perdeu o seu tempo. Minha mulher não precisa de nada, meus empregados já estão me devendo muito e eu não solto mais cobre. (11-12)

Esta cena pode ser chamada, com certeza, de comunicação bem-sucedida – embora não se trate, evidentemente, de um diálogo. Antes, é um tipo de interrogatório que serve a dois objetivos distintos, embora ligados um ao outro: por um lado, da demonstração de poder do fazendeiro e, pelo outro, de enfatizar a inferioridade ou, respectivamente, da insignificância do mascate. Não se trata aqui de modo algum daquilo o que é dito, mas como é dito, pois assim é que se atribui ao indivíduo sua posição, seu valor dentro da comunidade Sumaúma.

Em primeiro lugar, a conversa se realiza pela coerção do fazendeiro, que manda chamar o mascate. Seu desinteresse evidente, em tudo que o mascate tem a dizer, tanto quanto em suas mercadorias, demonstra claramente que a conversa trata de algo diferente. Já a sua primeira pergunta leva a conversa a um nível pessoal: o “Estava brigado com a gente?” deve ser interpretado inequivocamente como acusação, no sentido em que o não aparecimento do mascate representa descaso e menosprezo da comunidade Sumaúma. Isto, porém, significa necessariamente um desprezo do fazendeiro, visto que este é o patriarca de Sumaúma, sempre lembrando a “...susceptibilidade patronal a qualquer gesto que possa ser tido como longinquamente desrespeitoso...” (Ribeiro 1995: 216). Consequentemente, a conversa se constitui como a humilhação do mascate, que é coagido a se explicar, embora o fazendeiro não tenha a mínima intenção, desde o início, de fazer negócios com ele. Sumaúma é reconstituído desta maneira como o centro do (*pequeno*) mundo e o fazendeiro confirmado como seu soberano. O mascate que testemunhou seu desdém pelo 'poder mundial' Sumaúma mediante a sua negligência, porém, recebe a demonstração que esta negligência merece um castigo, por um lado e, pelo outro, que este mundo não precisa dele, que neste mundo não há lugar para ele. É evidente,

portanto, que aqui acontece comunicação, e que esta descreve para os personagens sua posição no estado momentâneo da comunidade. Que o mascate tem pelo menos uma certa noção do contexto aqui discutido, pode ser visto na circunstância de que a conversa o alivia, pois assim tem um pretexto para continuar sua viagem o mais rápido possível (12). Claro que não sabe, já que não vê, ao contrário do leitor, a analogia entre o lobo e si próprio por causa da sua perspectiva limitada que a rejeição do *pequeno mundo* Sumaúma conta como crime capital, que acarreta como castigo o aprisionamento e a destruição.

Visto a importância elevada da comunicação, não é de se estranhar que a curiosidade apareça como um segundo aspecto, derivado da necessidade da comunicação para a criação e manutenção dos *pequenos mundos* no texto veigueano. Não quer sugerir isto somente uma característica individual dos personagens ou até a fofoca, mas antes uma ampla curiosidade coletiva que caracteriza estas comunidades em si. Não há necessidade de discutir aqui de maneira extensa a curiosidade individual, que afinal aparece de forma bastante regular – só precisa se lembrar das tentativas engenhosas de Tubi em “Na estrada do amanhece” para espreitar a conversa entre seu pai e Ernesto Sotero, ou as tentativas do menino em “Reversão” de descobrir algo sobre o mundo *lá embaixo*: esta se caracteriza como o interesse em relação ao mundo externo, que fornece a compreensão que servirá mais tarde para a construção do próprio *pequeno mundo*.

Em contraste, a curiosidade coletiva constitui – como quase todos os outros aspectos do coletivo nos textos veigueanos – uma imagem bastante contraditória, que se estende dos aspectos positivos da construção da comunidade e do auxílio mútuo até uma curiosidade quase doentia pela vida do outro que, em alguns casos, degenera até o puro e simples *mobbing*. Nos textos veigueanos a curiosidade coletiva reaparece com uma frequência notavelmente alta, tanto quanto o efeito que a segue, a saber que a comunidade se transforma numa massa, às vezes até numa turba; só precisa acontecer algo um pouco fora do comum, pelo menos é esta a impressão, e já aparece uma massa de pessoas na cena do acontecimento.

Entre os exemplos que poderiam ser citados aqui,<sup>197</sup> este aspecto se destaca com mais clareza no caso do conto “Professor Pulquério”.

---

<sup>197</sup> Outros exemplos se encontram nos contos já mencionados “A usina atrás do morro”, “A espingarda do rei da Síria” e “Era só brincadeira”, mas também nos

Como já exposto, Pulquério se constitui neste conto como o personagem *outsider* que, embora pertença à comunidade, não é realmente levado à sério por ela. Embora seu plano de desenterrar o tesouro do engenheiro austríaco desperte a curiosidade da comunidade, não é a existência do tesouro, ou seu suposto esconderijo que estão no centro do interesse, como afinal poderia se supor: “Existiria mesmo o tal tesouro? Parece que o povo não estava acreditando muito. A nossa febre de ouro havia passado, deixando todos com a sensação de logro.” (76). Consequentemente, a caça de tesouro de Pulquério só representa para a comunidade uma “...nova mania inofensiva, até servia para desviar-lhe a cabeça dos seus problemas domésticos.” (77). Trata-se, portanto, da quimera de um excêntrico, com o que se enfatizam, mais uma vez, tanto o papel de *outsider* do protagonista, quanto o menosprezo do seu conhecimento pela comunidade. O desinteresse e a falta de confiança nas capacidades de Pulquério são afinal também a razão porque a maioria dos outros personagens tenta se esquivar de participar dos planos expedicionários dele com as desculpas mais variadas (77-78). Finalmente, até a carta aberta do protagonista aos “Cidadãos Honestos desta Vila”, pregada na porta da prisão, e que ninguém lê, é vandalizado por crianças. Pulquério se sente agredido na sua honra; por isto e se retrai da comunidade, mas não desiste do seu plano. Primeiramente, tenta ganhar o interesse das autoridades locais, mas somente colhe o deboche do intendente, o que resulta em aumentar ainda mais seu isolamento da comunidade (78). Depois deste malogro finalmente se dirige numa carta ao “presidente do estado” (79).

De repente, a história se torna interessante para a comunidade. Primeiro se nota seu “nervosismo” inexplicável (79-80), e quando ele envia, depois de alguns dias de espera, um “...longo telegrama ao presidente...” (80), o desinteresse se transforma em curiosidade. O telegrafista pretende entregar-lhe a resposta pessoalmente, acompanhado já por um “bando de curiosos” (*ibid.*). A procura por Pulquério – não se encontra em casa, está na margem do rio, abatendo porcos – passa por todo o povoado e começa a adquirir traços grotescos: “Corremos para lá, aquele bando de gente, entupindo as ruas, pisando os pés uns dos outros, atraindo mulheres às janelas.”

---

romances *A hora dos ruminantes*, *Sombras de reis barbudos*, *Os pecados da tribo* e *Aquele mundo de Vasabarro*.

(ibid.). O ato de abater o porco é simbólico logo em duplo sentido para o protagonista: não somente recebe no telegrama uma educada recusa, mas além disto a curiosidade da multidão se direciona exclusivamente à maneira como reagirá a esta nova derrota: “...naturalmente já sabíamos, só queríamos ver como ele recebia o telegrama.” (81). Pulquério é 'abatido' simbolicamente aqui, portanto, sua derrota se torna o objeto da curiosidade, se torna divertimento popular.

A atmosfera se transforma em seu oposto, porém, quando Pulquério de repente começa a chorar. Este sentimento humano (ainda) o impede de ser visto como objeto e provoca vergonha coletiva. Todavia, já é significativo que o narrador se pergunte pela razão desta vergonha: “Não sei se estávamos envergonhados por ele ou por nós mesmos.” (ibid.). A consequência direta é, por enquanto, que os personagens sentem pena do protagonista e o tentam reintroduzir na comunidade.

Este estado não dura muito, porém, pois Pulquério desafia agora o presidente e, com isto, o *status quo*, ao mandar um ultimato e, em seguida, iniciando seu “protesto público contra o descaso oficial” (ibid.). Agora ele está conscientemente instrumentalizando a curiosidade da comunidade para seus próprios interesses – as preparações misteriosas, o descer público na cisterna, tanto quanto o contar e anotar dos dias em que permanece, lá embaixo, pela mulher (82-3) são todos meios que obviamente têm o propósito de criar publicidade. Evidentemente este desejo alcança um sucesso pleno, pois

Nesse ponto praticamente toda a população o acompanhava à distância. Meninos iam e vinham correndo, em busca de informação para as mães que haviam ficado com panelas no fogo em casa. (82)

A instrumentalização da comunidade mostra consequências, no entanto: por um lado, a curiosidade dos personagens toma conta deles e eles perdem agora – e desta vez quase a convite de Pulquério – toda reticência e se transformam novamente em uma turba, descritos pelo narrador em termos grotescos:

...ele [i.e. Pulquério] convidou o povo a entrar para o quintal, haveria espaço para todos, só pedia que não estragassem as plantas de D. Venira. Como o corredor era estreito, e todos queriam entrar ao mesmo tempo, houve empurrões, pés pisados, palavrões, tumulto. Gente entrava pelas janelas, estragando a parede com o bico das botinas, outros pulavam o muro,



cortando-se nos cacos de vidro. Num instante escangalharam a porta do corredor de tanto se espremerem contra ela. (ibid.)

A crise pessoal de Pulquério resulta numa convulsão comunitária, na qual indivíduo, comunidade e poder – representado pelo delegado – entram em choque um com o outro, o que necessariamente desenvolve uma própria dinâmica. Afinal, acontece aqui uma inversão da ordem, em vários sentidos: pela encenação de si mesmo Pulquério se torna uma sensação, e seu convite a massa introduz na sua casa – sua *casa* – um espaço público – quer dizer a *rua* – como pode ser visto claramente na citação acima. A curiosidade sem limites da comunidade faz com que – dentro deste espaço paradoxal que é, ao mesmo tempo, *rua* e *casa* – o protesto se degenere em um tipo de festa popular, numa carnavalização do cotidiano: “O quintal ficava permanentemente cheio de gente, como se aquilo fosse um piquenique ou um pouso de folia. Até cestos de comida levaram, à noite acendiam fogueira...” (83). O protesto se caracteriza, portanto, como um desafio ao poder, o que exige necessariamente uma reação do delegado; o protesto em si já constitui o “gesto [...] desrespeitoso...” (Ribeiro 1995: 216) e, além disto, ainda põe em questão, de uma forma profunda, a *sociedade relacional*, quer dizer a primazia da *conciliação* e da *acomodação*. De maneira análoga, a festa – que pode ser reconduzida na sua origem ao protesto – também constitui, na ausência de sua legitimação e na sua duração, que é de mais de uma semana, um espaço livre da ordem, onde a comunidade pode viver seus impulsos.

Isto se torna evidente na maneira como a multidão vê, ou respectivamente *não* vê, Pulquério. Ele se transformou por sua auto encenação em um espetáculo, e se colocou assim além dos limites da comunidade – é agora o objeto da curiosidade – e nem é mais reconhecido como semelhante. A voracidade da população por sensações somente se dirige à continuação do espetáculo, do desenvolvimento do conflito entre protesto e poder:

De todos os lados partiam sugestões, uns achavam que a melhor solução seria despejar baldes de água na cisterna – alguém falou em água quente – outros que o mais indicado nesses casos seriam tochas embebidas em querosene; um camarada baixinho, de olhinhos vivos de coelho, recomendou que se tapasse a cisterna com a porta e se metesse fumaça para dentro, como se faz para tirar tatu da toca. Ouvindo isso uma das filhas do professor [...] começou a correr de um lado para outro,

chorando e pedindo piedade, mas ninguém se comovia; todos estavam ali para ver alguma coisa fora de comum, e não haviam de querer estragar o desfecho com um gesto de piedade fora de hora. (ibid.)

Pulquério possui agora para a multidão somente mais uma única função, que é de entretê-la. Na perspectiva da multidão, ele perde sua humanidade, portanto – já que não pertence mais a ela – e se torna, desta maneira, um bicho que obviamente também não merece pena, como as propostas acima mostram. Com essa postura – e isto aponta de volta à vergonha como motivação de narrar – o *nós*, a comunidade se transforma em uma instância excludora, que nega a humanidade do *outro*. É neste contexto que Fernandes (1992: 314) provavelmente deve ser entendido, quando diz que o narrador, pelo emprego da perspectiva em *nós*,

... desvela, de certa forma, o próprio solêncio e o próprio nada, pois, o *nós* é um instrumento de massificação, considerada por Gabriel Marcel como a pior forma de degradação do humano.<sup>198</sup>

Na perspectiva do texto, quem se desumaniza pela exclusão não é Pulquério, e sim a comunidade. Indícios para isto se encontram nos “olhinhos vivos de coelho”, tanto quanto na cínica falta de compaixão. A comunidade se degrada em uma massa desumana que em seguida se sente “vilmente lograda” (84), porque o espetáculo não se realiza.

Mas este texto traz aqui mais uma vez uma referência ao nexo entre o *fantástico*, a comunicação e a memória. A exclusão de Pulquério se constitui, neste contexto, como uma negação contínua de comunicação, quer dizer que a comunidade não quer participar do seu *pequeno mundo*, e esta recusa de comunicação alcança seu ponto culminante na recusa final de compaixão. Por outro lado, não é somente o desaparecimento do protagonista, no fim do conto, que é obviamente *fantástico* – não há explicação nenhuma por este evento – mais ainda o é a situação comunicativa fundamental do conto como um todo; se ninguém se lembra deste episódio, além do narrador, então se

---

<sup>198</sup> Evidentemente, a posição de Fernandes não pode ser sustentada na sua universalidade. Especificamente a cena final em *Os pecados da tribo* (139 e sgs.) demonstra nitidamente, que o *nós*, e com ele a multidão pode certamente ter uma conotação positiva nos textos veigueanos. Se trata aqui, no entanto, da esperança de uma construção coletiva de uma realidade alternativa e melhor, em vez de um prazer voraz por sensações degradantes. Cf. capítulo III.3.2.8.1.

constituem duas versões exclusivas de passado, que constroem duas realidades concorrentes, o que submete o mundo narrado de novo à *incerteza em relação ao sistema de realidade*. É importante ressaltar que o leitor empírico não tem possibilidade nenhuma de desvendar qual destas versões de passado é conforme a realidade, ou se algum destas coincide com o acontecido, de novo em função da limitada perspectiva narrativa. Desta maneira, o passado também se insere como uma faceta no *fantástico* veigueano: se transforma, tanto quanto o reconhecimento do mundo que circunda o personagem, num construto, que em primeiro lugar depende da perspectiva do personagem que percebe ou, neste caso, que se lembra.

O passado se constitui, portanto, também como um *pequeno mundo*, que sempre está em concorrência com outros *pequenos mundos*. O *fantástico* veigueano nasce, justamente, desta discrepância entre *pequenos mundos* concorrentes. Evidentemente, isto também demonstra a distância entre o *fantástico* clássico e europeu do século XIX, e daquele de Veiga: enquanto o primeiro pode ainda ser reconduzido à ideia que a realidade é a mesma para todos os personagens, os textos veigueanos já se despediram desta ideia. Existem tantas realidades e, portanto, tantos passados como existem personagens. E a única possibilidade de pelo menos amainar o conflito entre as versões diferentes é a comunicação. Isto parece explicar também a importância, já mencionada, dos cronistas nestes textos. Fixando uma versão de passado e espalhando-o se constrói memória coletiva – e com isto identidade –, enquanto se calar sobre ela ou, respectivamente, se esquecer dela não somente faz este *pequeno mundo* desaparecer, mas também surte um efeito de estorvo em relação à semantização e de destruição de identidade.

O narrador em “Tia Zi rezando”, está também, como aquele em “Professor Pulquério”, à procura do passado. Ao contrário deste, não pode recorrer a memórias próprias, pois é um órfão que mora com seus tios. A procura se constitui logo como impossível, pois todos os três outros personagens – o tio Firmino, a tia Zi e seu amigo Lázio – lhe negam qualquer informação. Desta maneira, o passado se torna um enigma que contém, todavia, a chave para a identidade do próprio narrador, pois neste passado seus pais mortos estão entrelaçados de alguma forma misteriosa com estes três personagens. A ignorância sobre a sua própria origem mantém o narrador num estado de

insegurança – o texto é perpassado por frases e expressões que denotam esta incerteza como, por exemplo, “Havia uma porção de coisas que eu não entendia, por mais que as revirasse na cabeça.” (68), ou “A vida para mim era rodeada de complicações.” (71). Ocorrem, então, como já mencionado, o *discurso tateante* e também a tentativa de tirar dos outros personagens, por via de perguntas discretas e observação, informações ou, pelo menos, fragmentos, que possam talvez ser juntados para uma imagem da 'verdade':

Embora reservada e comedida no falar, ela [i.e. Tia Zi] devia ter alguma coisa a dizer, e manejando-a como aprendi eu poderia tomar uma frase aqui, uma palavra ali e assim ter alguma idéia do que estava se passando... (67)

O passado se constitui, portanto, como uma tarefa – é mister lembrar aqui da situação análoga na construção dos *pequenos mundos* individuais – que só pode ser cumprida por via da comunicação. Isto exige astúcia e também esperteza do narrador, pois no passado aconteceu obviamente um conflito, no qual os três personagens que 'sabem' e os pais do narrador estavam (e estão) emaranhados, e que estes três estão tentando manter escondido do narrador.

O narrador consegue desenterrar alguns fragmentos de informação: Lázio lhe conta que trabalhou para seu pai, mas que esta relação profissional terminou, porque deu “Enredo. Muito enredo.” (70). Além disto, o narrador não devia acreditar em nada que seu tio diz sobre sua mãe, pois isto é “tudo mentira” (71). Finalmente, Lázio ainda ameaça o tio que “...um dia perdia a cabeça e contava tudo.” (72). Do seu tio Firmino, o narrador não pode esperar muita informação, já que este mal fala com ele, exceto quando tem algo a criticar (69-70). Aqui, o narrador 'lê' as ações e reações do tio: este, por exemplo, perde o controle sobre si mesmo, porque tia Zi menciona que o narrador se parece com ele e que “todo mundo” (69) diz isto; ele tem uma forte aversão contra Lázio e proíbe ao narrador de se encontrar com este (68); ele bateu em Lázio no mercado em público, embora este não é capaz de se defender (72); e, finalmente, a suposição que é quase certeza de que foi o tio que tocou fogo na casa de Lázio – e que é o assassino de Lázio, portanto – e que foi também ele que atirou nele, o narrador (65-6).

Com a sua tia Zi o narrador mantém uma relação boa, mas esta também esconde a 'verdade' dele:

- Se eu vou saber um dia, por que a senhora não me diz logo? - perguntei.
- Por enquanto ainda é cedo. Quando chegar o dia espero não estar mais neste mundo - ela respondeu. (71)

No entanto, ela não somente o apóia nas suas visitas secretas com Lázio, inventando pretextos para enganar o tio (69), mas ainda insiste que "...eu não devia brigar com Lázio de jeito nenhum, mesmo que ele zangasse comigo." (71).

O passado se constitui, portanto, como mosaico, cujas pedrinhas o narrador precisa procurar de forma penosa, e cujo significado ele somente pode pressentir. Esta incerteza se propaga do passado para o presente do personagem e age de forma inibidora para a sua identidade e para a sua ação semantizadora - nem sabe quem ele é, pois não sabe de onde vem, nem é capaz de compreender, de semantizar o mundo ao seu redor, desde que lhe faltam as informações necessárias para construir uma ação coerente das observações fragmentárias.

Evidentemente, o leitor - seja este o fictício ou o empírico - está na mesma situação, por causa da voz narrativa monoperspectívica. É forçado, pelo texto, a perseguir, que nem um detetive, um passado encoberto, junto com o narrador, para poder explicar o presente textual. No entanto, é interessante observar que o texto, ao contrário de um conto policial convencional, não oferece uma solução. Antes, o narrador decide fugir:

Vou ter que passar algum tempo fora de casa até ver em que pé ficaram as coisas. Até lá eu já cresci e então posso olhar tio Firmino de frente, sem medo nem desorientação, e conversar qualquer assunto sem baixar os olhos nem tremer a voz. (72).

O foco deste texto se desloca com isto da busca pelos acontecimentos 'verdadeiros' - quer dizer, do ímpeto detetivesco - exatamente àquele nexo que interessa, neste momento, que é o contexto entre comunicação, (versões do) passado e o *pequeno mundo*. O texto se despede da ideia que o passado possa ser esclarecido: com a morte de Lázio sua versão do passado também se

perde, o que significa que no fundo somente uma versão sobrevive, que é de tio Firmino<sup>199</sup> – e esta certamente não coincide com a 'verdade', seja esta como for. Consequentemente, na citação acima, a questão futura para o narrador não será o descobrimento da 'verdade', e sim a possibilidade de poder questionar seu tio.

Se a recusa de comunicação em relação ao passado impossibilita a construção do *pequeno mundo* próprio no presente, então o narrador precisa mesmo crescer ainda, não para desvendar a 'verdade', mas para poder enfrentar seu tio que, afinal, de alguma forma representa seu *nemesis*. Se trata, portanto, para o narrador de encontrar uma própria semantização do mundo, um próprio *pequeno mundo*, já que é exatamente isto que lhe foi negado com a recusa de comunicação.

Se torna então evidente, que nos textos veigueanos se enfatiza continuamente uma cadeia causal que passa pela comunicação para a identidade e o domínio da realidade. Sem comunicação, o personagem não é capaz de semantizar o mundo e, com isto, construir sua própria versão deste, o seu *pequeno mundo*. Nisto o passado, ou respectivamente a memória é de suma importância – independentemente de ser 'verdadeiro' ou não – pois ilumina o ponto de partida do personagem, sua perspectiva e, finalmente, sua identidade. Desde que os mundos veigueanos sempre dependem da perspectiva do observador, como já argumentado várias vezes, seu domínio só se torna possível quando o observador sabe onde está.

É exatamente este complexo de problemas entre versões do passado, comunicação e domínio da realidade que se tematiza em “Era só brincadeira”. Este conto se constitui, no corpus textual veigueano, como aquele, que mais se aproxima do tipo textual kafkiano, com O processo como *pré-texto* evidente.<sup>200</sup> O escrivão Valtrudes, o melhor amigo do narrador encontra na pescaria um “cano comido de ferrugem” de uma “garrucha” (37). Pouco tempo depois aparece um “investigador” na casa do narrador, que o interroga sobre Valtrudes

---

<sup>199</sup> A versão do passado de tia Zi é insignificante neste contexto, desde que por um lado ela não quer falar e, por outro, seu reزار aponta – tanto no título do conto, como no texto em si (72) – à esfera do *outro mundo* e constitui assim um distanciamento, ou até uma negação do *aqui*. Cf. também a mãe de Cedil em “A ilha dos gatos pingados”, que reza em voz alta para não ouvir este apanhando de Zoaldo.

<sup>200</sup> Parecido em Brasil (1975: 91): “O tema lembra O Processo de Kafka, mas dentro agora de uma outra 'realidade'...”.

(39 e sgs.). No dia seguinte este é preso (45-6). Mas quando o narrador corre preocupado à “Casa da Pólvora” para ajudar seu amigo, este o tranquiliza: os “investigadores” são somente “boiotas” e o inteiro processo uma “peça”, uma “encenação” (47-8). Além disto, ainda convida, todo contente, seu amigo para participar do seu julgamento (48). O processo em si degenera em um daqueles tumultos já discutidos anteriormente e, por esta razão, o narrador não pode entender o que esta sendo julgado e qual o veredito (49-50). Em seguida se aplica a sentença, consistindo da execução de Valtrudes com a mesma arma que tirou do rio (50). O texto termina com o narrador voltando para casa:

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

As referências a Kafka, ou kafkaescas, são muitas neste texto: em primeiro lugar, há o tópico da acusação indefinida, do processo que se desenvolve daí e a condenação, ou o castigo final. Como no texto paradigmático de Kafka, presumivelmente não se trata do crime em si, nem de uma culpa individual do protagonista, pois nem lá, nem aqui o texto não resolve, o que este cometeu afinal, ou do que se acusa. Assim, o interrogatório, ao qual o narrador é submetido pelo “investigador”, o Major Beviláqua, se constitui como um comentário intertextual de cenas e personagens kafkianos; o major se caracteriza como o típico burocrata kafkiano, aficionado por detalhes e louco para documentar, o que toma corpo no seu questionário e nas suas perguntas aparentemente intermináveis. Perguntas estas que, de fato, não iluminam a realidade textual nem os acontecimentos para o personagem, muito menos para o leitor. Não se deduz nem do contexto do conto, nem das perguntas do major, tais como aquela sobre a descoberta de cano enferrujado de garrucha, ou também a questão se Valtrudes pesca “...de linha ou de arpão?” (41), ou ainda, se ele gosta de fazer piadas (43), que esses fatos possam ter algo a ver com um crime de natureza desconhecida.

Este episódio aponta também a um outro texto kafkiano, que é *O castelo* ou, respectivamente, a um episódio específico neste texto embora, significativamente, com os papéis divididos de maneira diferente. Enquanto em *O castelo* é K., o protagonista e personagem

focalizador que invade o quarto de dormir do prefeito, aqui é o descanso do protagonista que é interrompido pelo investigador. Com isto, a procura pelo significado que afinal caracteriza K., aqui se atribui no primeiro momento ao major, que até o tematiza abertamente (41). Diante disto, a reação do narrador se caracteriza pela “má vontade”, pelo desinteresse (39) e pelo ímpeto de humilhar o intruso:

– Faça o favor de sentar-se naquela banquetta ali no canto – disse eu, disposto a não deixá-lo fazer o que entendesse.

– Peço perdão, peço perdão – disse ele. – O lar de um homem é o seu castelo, e no castelo manda o castelão.

Vendo-o sentado na banquetta, com os joelhos quase à altura dos ombros, senti-me de certo modo vingado pela sua intrusão e pelo seu falar pedante. Como pode um homem tratar de assunto sério encolhido nessa posição ridícula? – pensei. (40)

A tessitura de referências intertextuais a Kafka se torna, abertamente, cada vez mais espessa. A humilhação do major evoca aquela a qual K., repetidas vezes, submete os criados em *O castelo*, mas também aquela em que ele mesmo tem que sofrer. Além disto, a tematização da imagem do castelo e do castelão é em duplo sentido irônico: por um lado, constitui uma ironia do major, pois o narrador não é de maneira alguma dono da situação. Antes, o major invadiu a sua casa sem ser convidado e está o submetendo a um interrogatório, das razões e possíveis consequências do qual nada sabe. Por outro lado, também é uma referência irônica textual ao *Castelo*, já que o castelo – que afinal se conota no texto de Kafka com poder e mistério – se refere aqui ao narrador e à sua casa; a falta de poder e mistério deste se torna evidente, porém, não somente nesta cena, mas também no decorrer do conto. Esta falta de poder – e um início de sua consciência – já se torna aparente na incipiente consciência do narrador que, seu silêncio, ou sua desaprovação do major poderiam prejudicar Valtrudes (41).

Cria-se, com isto, uma situação comunicativa bastante singular que, além disto, ainda faz com que presente e passados – e daí também diferentes *pequenos mundos* – entrem em conflito um com o outro. O investigador constrói, a partir das suas investigações, uma própria versão do passado, como seria de se esperar. Esta, no entanto, não pode ser reconstituída pelo narrador – e, portanto, nem pelo leitor – já que o major exige informações, mas não revela nenhuma e ainda



reage de maneira evasiva a perguntas do narrador: “ – Não sei, meu caro senhor, não sei. Eu vim aqui justamente para investigar, e o meu maior desejo é que tudo se esclareça satisfatoriamente.” (41). Portanto, o narrador se encontra, junto com o leitor, numa posição de inferioridade, pois só podem tentar construir contextos de sentido a partir das perguntas do major. Não há muito mais a se constatar a partir daí, além da existência, para o major, de uma ligação entre Valtrudes, o cano de garrucha e um crime não especificado. Além disto, o major ainda desconcerta o narrador ao sugerir que este poderia se lembrar errado: “ – Tem certeza...? [...] Faça um esforço...” (ibid.); em passar por cima de respostas que aparentemente não lhe convêm: “ – Vamos fazer o seguinte – disse ele – Eu vou deixar essa resposta em branco, depois voltaremos a ela.” (42); e, finalmente, até em questionar a capacidade de memória do narrador: “ – Não pense o senhor que eu estou duvidando de sua palavra. [...] Eu posso estar duvidando é da sua memória, e isso não é ofensa.” (ibid.).

O questionamento educado – “Tenho aqui umas perguntas a lhe fazer e conto com a sua cooperação para o bem de todos...” (40) – se transforma assim num interrogatório, no qual o major tem a posse do *domínio de interpretação*, já que as respostas somente se tornam válidas ao se encaixarem em a sua versão do passado. Consequentemente, se dá uma inversão das relações de poder visíveis; o major, forçado a sentar numa banquetta, impõe ao narrador – que está deitado na cama e supostamente é o “castelão” na própria casa – não somente as perguntas, mas também a validade das suas respostas. Quando o investigador diz, já perto do fim do interrogatório, que “O senhor não é obrigado a responder o que não sabe.” (44), afirma, também, nas entrelinhas, que é obrigado a dizer tudo que sabe.

Se, portanto, a versão do passado do investigador é um construto, que se constitui pelo ato ativo de questionar e semantizar, pela aceitação ou rejeição de respostas; aquela do narrador se constitui, ao contrário, como um passado, na maior parte não refletido, porque cotidiano e insignificante: “Não pensei mais no assunto, tão banal era ele, e acho que Valtrudes também não pensou.” (38). É somente depois do interrogatório, e ainda mais depois da execução de Valtrudes, que se inicia para o narrador a busca da reconstrução e, com isto, da semantização do passado que a acompanha, que finalmente se torna a origem do ato narrativo: “Eu vi

quando o escrivão Valtrudes voltava daquela pescaria.” (37). No princípio do texto, está, portanto, o impulso cronístico, a pergunta pelo sentido do acontecido e a tentativa tardia de analisar como uma pescaria pode levar a uma execução.

Nem pode se afirmar nisto, interessantemente, que o narrador se posiciona de maneira completamente ingênua diante do investigador e à sua versão do passado. Já depois do interrogatório tem pressentimentos ruins:

Depois que ele se foi eu refleti na maneira pouco civil do seu aparecimento, na sua insolência em submeter-me a um interrogatório, como se eu fosse réu de algum crime, e fiquei tão furioso com ele, e mais ainda com minha passividade, que pensei em alcançá-lo na rua, tomar-lhe o papel e rasgá-lo... (45)

Este impulso se esvanece, porém, por um lado porque tem medo de um escândalo e, por outro, porque está tão desconcertado que nem tem certeza se estas investigações não são nada além de uma brincadeira: “Também aquilo estava tão misterioso que até podia tratar-se de alguma brincadeira, senão de um mal-entendido.” (ibid.). É esta incerteza que provavelmente também caracteriza suas primeiras reações à apreensão de Valtrudes: primeiro desata a rir, depois começa a chorar (46). A imagem que surge é aquela do homem que está impotente em frente do mundo e que não sabe mais como reagir a ele, por causa da sua *consciência inadequada ao contexto do mundo* (Kreutzer 1992: 251).

A visita a Valtrudes preso decorre pois seguindo o mesmo modelo (46 e sgs.). A desconfiança contra o investigador e seus colegas, que começara a brotar de novo nele, evapora ante a compostura serena de Valtrudes, que designa os desconhecidos de “boiotas” e “tantãs” (47) e considera tudo uma “peça” (48). Por isto, propõe Valtrudes, o narrador deveria inventar “...uma porção de coisas horrorosas...” (ibid.), se possível, em vez de se preocupar, pois tudo não passa de uma brincadeira.

O texto constrói, nas imagens da cama e da cadeira, uma previsão irônica, pois o aviso do narrador para Valtrudes de que os estranhos “...estão fazendo sua cama...” (ibid.), por um lado aponta para a cena anterior do interrogatório, na qual o narrador afinal estava na cama, e onde já se fez a cama de Valtrudes, pela construção da versão do

passado do major. Por outro lado, aponta, pela associação *móvel*, à cadeira que Valtrudes está empalhando para passar o tempo até o julgamento (46) e a qual será amarrado para a execução (49). A cadeira simboliza, portanto, que Valtrudes está de fato ajudando os estranhos a *fazerem sua cama* porque não reconhece o perigo que emana deles.

Incerto acerca da seriedade das investigações, o narrador não se deixa somente acalmar pelas explicações e pela calma de Valtrudes, mas até “...passei a me divertir com a encenação, até ajudei aqui e ali como figurante.” (48). Com este aparente auto engano do narrador o julgamento toma seu rumo, no entanto, que vai desembocar na execução de Valtrudes.

Constata-se então, que o *pequeno mundo* dos protagonistas – que podem ser tomados como representantes da comunidade – no qual tudo é simples e explicável se põe em questão pela chegada dos estranhos. Neste conflito, os protagonistas necessariamente estão numa situação de inferioridade, pois ou não recebem bastante informações por causa da negação de comunicação por parte dos estranhos – como o narrador –, ou seu *pequeno mundo* não é adequado às circunstâncias externas – como Valtrudes; mas também a comunidade inteira se enquadra aqui, pois presencia a execução de um dos seus integrantes como uma multidão curiosa, sem que os estranhos necessitem de apresentar provas, e sem que alguém pergunte por sua legitimização como polícia, juiz e carrasco ao mesmo tempo.

Brasil está absolutamente certo, portanto, quando afirma em relação a este texto, que “Seus personagens [...] não estão perdidos conscientemente, como as personagens de Kafka, mas soltos num balaio ao vento...” (1975: 92). A incerteza acerca do que está acontecendo, cujo representante principal se encontra no narrador é, com isto, a expressão deste “estar solto” que resulta na impressão de que o mundo sempre tivesse algo novo e inesperado a lhes apresentar, ao que os personagens são incapazes de reagir de maneira adequada, pois seu *pequeno mundo* não o prevê. E isto é exatamente o que faz o *pequeno mundo* desmoronar: o “...caco de cabeça de Valtrudes...” (50), que o narrador observa “voar alto” (ibid.) é o símbolo do *pequeno mundo* inteiro do narrador e da comunidade, que se despedaça como um “...coco quebrado a machado...” (ibid.). O impulso cronístico não é nada além da tentativa de penetrar, portanto, quando, onde e por que o mundo se tornou contraditório. O ato narrativo se constitui, desta

maneira, como a tentativa de juntar, de consertar o *pequeno mundo* despedaçado.

É nisto que se pode avaliar – o que demonstra que a interpretação de Brasil não vai longe o bastante – a diferença entre o *kafkaesco* e o *fantástico* moderno de Veiga, pois mesmo este conto, que chega mais perto do *pré-texto kafkaesco* entre os textos veigueanos, contém aquele toque de *incerteza acerca do sistema de realidade* que caracteriza os textos de Veiga. Se K. de Kafka está “perdido conscientemente” no seu mundo, como diz Brasil, com toda razão, então é somente porque os mundos *kafkaescos* são contraditórios em si, porque neles construções de sentido são necessariamente falsos. Ao contrário disto, os textos veigueanos, como neste caso também, pouco dizem sobre o caráter contraditório ou não do mundo. O que eles afirmam é, no entanto, que os *pequenos mundos* construídos pelos personagens, para poderem entender o mundo ao seu redor, são inadequados. Não se afirma com isto, porém, que estes *pequenos mundos* estejam em si errados – e aqui se pode constatar, portanto, uma diferença fundamental para o *fantástico clássico*, onde a faticidade do *evento* necessariamente constitui a questão central, enquanto da sua resposta se conclui, também necessariamente, se a visão de mundo do personagem é errada ou certa –, pois embora que estes textos forneçam argumentos a favor e contra esta suposição, não permitem certeza por causa da limitação perspectívica. Justamente isto ocorre também neste conto: embora seja altamente improvável que a execução de Valtrudes tenha sido somente uma encenação, finalmente, todo leitor empírico será obrigado a decidir por si mesmo, porque o texto em si não permite uma solução inequívoca. Se o mundo no *kafkaesco* se constitui, portanto, como *de facto* contraditório, então em Veiga aparece contraditório, o que em si ainda não significa, todavia, que efetivamente o seja. Por causa disto, sempre sobra uma *incerteza acerca do sistema de realidade*, nem que seja quase inexistente, como neste texto também. Pois afinal podia ser, por mais improvável que isto pareça, na maioria dos casos, que aquilo que os personagens veigueanos reconhecem, ou respectivamente pensam reconhecer, corresponda efetivamente com o mundo externo.

### III.3.2.6. Os outros, ou a tribulação

As considerações feitas, até agora, que tiveram o intuito de tentar discutir o nexos temático complexo existente em Veiga, entre os *pequenos mundos individuais e coletivos*, da perspectiva, do passado, da comunicação e do *fantástico*, permitem agora uma aproximação ao romance, que se constitui, em muitos sentidos, como um dos textos veiguanos mais problemáticos, e sobre o qual ainda pouco se falou aqui: *A hora dos ruminantes* (1966). Neste texto encontra-se de novo uma cidade pequena no *sertão*, mais ou menos isolada, que é visitada por estranhos misteriosos, o que ameaça destruir o seu *pequeno mundo* e com isto, necessariamente, também a sua comunidade. Portanto, pode-se afirmar que o conto já discutido, “A usina atrás do morro”, constitui um modelo tanto temático, quanto estrutural para este texto, que aponta, por sua vez, aos romances posteriores, antes de tudo a *Sombras de reis barbudos*.<sup>201</sup> Este capítulo deve também tentar sondar qual o significado que se atribui aos estranhos ou, respectivamente, ao *outro* no universo fictício de Veiga. Neste contexto, pode-se supor, de antemão, que estes estranhos não poderão ser separados do *aqui*, quer dizer da comunidade e do *eu* como sujeito da experiência e da narrativa; pela perspectiva limitada, o estranho só pode ser descrito a partir do seu ser diferente do *não estranho*, do conhecido e pela sua influência sobre o *aqui*.

“A noite chegava cedo em Manarairema” e “Manarairema ao cair da noite...”: assim começam os dois primeiros parágrafos em *A hora dos ruminantes*, para fechar com uma frase soa profético: “Manarairema vai sofrer a noite” (1). Manarairema, a cidadezinha no interior do Brasil, cena deste romance, vai *sofrer* a noite. Pela junção dos termos 'Manarairema' e 'noite', e sua repetição três vezes, tanto quanto pela enumeração abrupta dos acontecimentos quotidianos da noite – os “infalíveis latidos” dos cachorros, o choro das crianças, os “Palpites de sapos em conferência”, o acender das velas e a “friagem” que se estende sobre a cidade como um “cachorro de nariz suado farejando” (ibid.) – o texto evoca uma atmosfera densa e misteriosa,

---

<sup>201</sup> Esta observação também se encontra em Silverman (1978: 160): “... 'A Usina atrás do Morro' é a mais significativa na medida em que, a um tempo, constitui a base para as subseqüentes novelas de Veiga, e o protótipo das suas inquietações em torno da perda de liberdade do homem...”. Cf. também o mesmo (2000: 351).

que não parece somente descrever o fim do dia. Manarairema devia ter medo, é esta a impressão que sobra, como as crianças e se agasalhar bem – “...já era hora de acender candeeiros, de recolher bezerros, de se enrolar em xales.” (ibid.) – pois *sofrerá* a noite.

O início do romance trata, portanto, do fim. E não somente do fim de um dia, mas também do fim de um *pequeno mundo*. Pois o terceiro parágrafo começa com a “chegada”, à qual o título do capítulo já aponta: “Os cargueiros vinham descendo a estrada, quase casados com o azul geral.” (ibid.). Os estranhos, os cargueiros que estão chegando são o novo, portanto, que se associa ao mesmo tempo com o fim, com a noite. Com isto começa para Manarairema um tempo de tribulação, no qual os estranhos transformarão a vida da comunidade num inferno – não somente no sentido figurativo – e no qual esta terá que aprender algumas verdades bastante incômodas sobre si mesma o que a levará à beira da destruição. Constitui-se aqui, portanto, um campo semântico que relaciona entre si os termos *Manarairema*, *noite*, *fim*, *chegada*, *sofrer* e *estranhos*.

A menção tripla do nome da cidade logo no início do romance já indica um outro aspecto deste texto, a saber, que o protagonista do romance é a cidade, e a sua população. Num certo sentido, este texto se distancia assim dos outros textos veigueanos discutidos aqui, visto que mesmo quando, ali, o protagonista fala em lugar da comunidade – como, por exemplo, Lucas em *Sombras de reis barbudos*, ou os narradores em “A usina atrás do morro” e “A máquina extraviada” – sempre o faz a partir de uma perspectiva individual, cuja validade é expandida pelo nós à comunidade inteira. Neste caso, porém, o leitor se confronta com um narrador heterodiegético que se aproveita amplamente dos seus privilégios locais, temporais e cognitivos, como por exemplo, quando muda de instâncias de focalização ou quando relata de diferentes lugares ao mesmo tempo. Poderia se imaginar agora, portanto, que a já discutida perspectiva limitada, que se reconheceu como componente constitutivo da visão de mundo veigueano, não se aplica a este texto. Isto seria, porém, um erro, pelo menos no início do texto, pois mesmo que aqui se focalizem os pensamentos e opiniões de vários personagens, se trata dos membros da comunidade e (quase) nunca dos estranhos. Com isto constitui-se de novo a perspectiva limitada, com a comunidade representando o *pequeno mundo* isolado e os estranhos, o *outro*.

O enredo do romance começa, portanto, com a chegada dos estranhos e vai até o seu desaparecimento igualmente misterioso. O período de tempo que passa entre estes dois eventos se mantém relativamente vago, mas deve abranger algumas semanas, senão meses. O narrador preenche esta moldura temporal com uma série de episódios que, ou tematizam diretamente o encontro entre a comunidade Manaraiema e os estranhos, ou iluminam em *flashbacks* o caráter dos cidadãos de Manaraiema. Embora que os episódios estejam todos ligados ao tópico da tribulação pelos estranhos, não se juntam sempre um ao outro por uma meada de ação, já por causa das mudanças entre instâncias focalizadoras. Desta maneira, enquanto os episódios nos quais os estranhos tentam submeter Geminiano (14 e sgs.), Amâncio (15 e sgs.), Manuel (42 e sgs.) e finalmente Apolinário (50 e sgs.) à sua influência, se acrescentam um ao outro, aparecem também episódios que, como aquele sobre Pedrinho e Nazaré (71 e sgs.), não têm com estes nada em comum, além da temática geral da influência dos estranhos sobre o cotidiano de Manaraiema. Embora, por um lado, isto possibilite ao narrador tematizar o impacto dos estranhos sobre círculos amplos da comunidade, ao mesmo tempo se cria a impressão do fragmentário, do esporádico. Entre estes episódios – nos quais também se trata da comunidade, embora esta seja exemplificada e individualizada em personagens focalizadores individuais – se introduzem agora três grandes eventos, nos quais a comunidade inteira serve como instância focalizadora: a chegada dos estranhos (1-5), a ocupação da cidade pelos cachorros (33-40) e pelos bois, junto com a festa dos sobreviventes (83-97). Estes três eventos constituem o esqueleto do texto no sentido restrito, e o estruturam em três fases que coincidem com os capítulos *A Chegada*, *O Dia dos Cachorros* e *O Dia dos Bois*. Estas três fases são significativas também no sentido em que nelas a ameaça à cidade, pelos estranhos, se torna gradualmente mais pronunciada: a primeira fase é aquela da sedução, que se representa na curiosidade dos cidadãos e na subversão de Geminiano e de Amâncio. A segunda é aquela do comprometimento moral e da desmoralização da comunidade, da queda de Manuel e da comunidade que se acomoda com a praga dos cachorros (36 e sgs.), mas também da resistência, personificada no personagem Apolinário. O terceiro e último degrau se constitui então na ameaça física à cidade pelos bois num cenário de queda apocalíptico.

O primeiro degrau e, com isto, também o primeiro capítulo, trata portanto, da chegada dos estranhos, e do fascínio que exercem sobre a comunidade. O que chama logo a atenção, nesta chegada dos estranhos, é que nem é, no sentido restrito, uma chegada. Desta maneira, os estranhos adquirem desde o início aquele carácter misterioso que somente se iluminará marginalmente no decorrer da ação. Pois eles nem entram na cidade, mas simplesmente desaparecem de novo (2-3). Os cidadãos que passam o tempo na ponte da única rua da cidade com conjecturas sobre as mercadorias que os cargueiros poderiam estar trazendo consigo ou não, e que sonham com toucinho – que aparentemente está em falta em Manarairema<sup>202</sup> –, ficam surpreendidos e inseguros, não confiam mais nos próprios sentidos:

De repente alguém lembrou:

– E os cargueiros?

– É. Não passaram.

– Teriam voltado?

– Voltado pra onde? Não ata.

– Só se não eram cargueiros...

[...]

– Como é que não eram? Eu até contei mais ou menos. Uns oito ou dez.

[...]

– Sabem o que é que eu penso? Era vontade demais de ver cargueiro com toucinho. Quando a gente quer muito ver uma coisa, acaba vendo em pensamento.

– E nós todos não vimos? E não contamos? Eu nem estava pensando em toucinho.

– Também pode ser animais soltos pastando por aí. Saíram do mato, entraram no mato.

A explicação era fraca mas passou. (ibid.)

O texto introduz o leitor desta maneira já em dois dos seus temas centrais: o primeiro se refere aos estranhos, cujas intenções e carácter permanecem continuamente um mistério para a comunidade e que aponta, portanto, à relação com o *outro* e ao seu reconhecimento ou, respectivamente, sua reconhecibilidade; o segundo é intimamente associado a este, pois trata da capacidade de reconhecimento do

---

<sup>202</sup> Esta falta, tanto quanto os boatos sobre o estado do abastecimento nos povoados vizinhos (ibid.) enfatizam a localização distante, senão isolada, de Manarairema.



sujeito observador e da observação em si e, com isto, também dos aspectos da imaginação e do (auto-) engano. O foco deste texto não reside somente nos estranhos, e na sua possível pretensão de destruir ou subjugar a comunidade, mas antes na questão complexa do reconhecimento do outro, e de como este reconhecimento é marcado e determinado pelas próprias ideias, sonhos e medos; e, baseado nisto, como os cidadãos manarairenses se opõem ou até ajudam os estranhos, conscientemente ou não, por causa deste (não-) reconhecimento.

Somente na manhã depois da chegada dos estranhos, a cidade nota que estes montaram um acampamento no outro lado do rio (4). Mas, os estranhos não entram em contato com a comunidade. A ausência de contato, não obstante a proximidade física, resulta numa consequência já conhecida dos outros textos de Veiga: o mundo narrado se divide, da perspectiva da comunidade, em dois mundos, o *cá* – a cidade e sua comunidade – e o *lá* – os estranhos e seu “acampamento” (ibid.). O rio se constitui, nisto, como um limite físico entre o *aqui* e o *ali*, que se transforma ao mesmo tempo num limite cognitivo e simbólico.<sup>203</sup> A “velha chácara” (6), onde os estranhos montaram seu acampamento se transformou num paradoxo: pela presença e pelas atividades misteriosas dos estranhos, o lugar que todos conhecem se transforma no lugar desconhecido se torna indecifrável, embora visível.

O *cá* se representa, portanto, pela comunidade como protagonista e sua reação aos estranhos se desenrola segundo o modelo já esperado. Primeiramente, vem a curiosidade que se expressa em multidões com feições grotescas:

Em tôdas as casas era gente se vestindo às pressas, embaraçando a mão em mangas de paletó, saindo sem tomar café, pisando em cachorros lerdos, cachorros ganindo, gente xingando, gente dando peitada em gente, derrubando chapéu, a algazarra, a correria. Todos deviam ter visto ao mesmo tempo, a parte alta do largo, as janelas dos sobrados, os barrancos estavam tomados de gente olhando, apontando, discutindo.

---

<sup>203</sup> O *ali*, que está separado do *aqui* por um limite geograficamente localizado e que sublinha, desta maneira, seu caráter diferente também no sentido local, é uma imagem recorrente nos textos veigueanos. Só para mencionar alguns: o morro, atrás do qual a fábrica se esconde, em “A usina atrás do morro”, o vale como o lugar do mistério, do passado e, portanto, do proibido, em “Reversão”, ou a selva em “Fronteira”.

Seriam ciganos? [...]. Seriam engenheiros? Mineradores? Gente do govêrno? (4)

A curiosidade tem a ver, como já em “A usina atrás do morro”, evidentemente, com a questão sobre até que ponto estes estranhos podem trazer vantagens para a comunidade, razão que faz com que todos os comerciantes mantenham suas lojas abertas até o cair da noite (5). Mas quando estes nem sequer esboçam a boa vontade de se aproximar da comunidade, acrescenta-se à curiosidade já a desconfiança e a preocupação com a própria honra: “Se êles são soberbos, nós também devemos ser. Vamos se oferecer não.” (ibid.). Com o encontro, por acaso, entre Pe. Prudente e seu ajudante Balbuíno e dois dos estranhos na estrada, que os tratam de maneira muito mal-educada, estes sentimentos se reforçam e os estranhos agora já são vistos como uma ameaça:

Se aquêles homens eram como Balbuíno estava contando, empanturrados e atrevidos, Manarairema ainda ia ter muita dor de cabeça com êles. Ainda bem que ninguém tinha ido se oferecer, para não voltar de rabo entre as pernas. (6).

No último passo – e com isto se fecha o ciclo de sentimentos pela qual a comunidade passa e que se repetirá ainda no decorrer dos acontecimentos – a comunidade perde o interesse nos recém-chegados e tenta ignorá-los:

...com a pouca disposição que os homens mostravam de se chegar, o povo voltou a suas atividades fazendo conta que não havia gente estranha ali a dois passos de suas casas. À noite, quando iam fechar as janelas para dormir e davam com os olhos no clarão do acampamento, as pessoas procuravam se convencer de que não estavam vendo nada [...]. A vizinhança incômoda, os perigos que pudessem vir dela, eram eliminados por abstração. Mais tarde podia haver sonhos com os homens figurando como inimigos, mas eram apenas sonhos... (6-7)

Esta situação confirma, portanto, o que já foi dito em relação a outros textos. Por um lado, os estranhos fomentam a desconfiança contra si, porque se negam a comunicar-se com a comunidade. Isto, porém, impossibilita a sua classificação na *sociedade relacional* em relação à comunidade. A questão se eles são ciganos, engenheiros ou

“gente do govêrno” (ibid.) é importante na medida que a resposta predeterminaria a reação dos cidadãos. A impossibilidade de categorizá-los os deixa, então, aparecer suspeitos, senão até perigosos. Por outro lado, se esvanece o interesse da comunidade, porque os estranhos não adquirem nenhuma importância no momento, já que não interagem com ela. Consequentemente eles podem ser banidos – na consciência da comunidade – para o *lado de fora*, para o *não-lugar*, o que afinal é uma expressão do “voltar sobre si mesmo” dos “núcleos sertanejos” (Ribeiro 1995: 342).

Os pares opostos de xenofilia e xenofobia, interesse e desinteresse, franqueza atenciosa e ignorar se tornam, desta forma, características fundamentais desta comunidade, na qual estas contradições aparentes se equilibram,

Ante o pano de fundo do sistema de valores da população local, que se apóia em afetos certamente humanos, como amabilidade, antipatia e considerações óbvias de vantagem e está adequado em um contínuo agir juntos... (Kreutzer 1992: 248)<sup>204</sup>

Os estranhos se caracterizam, em contrapartida, de maneira bastante diferente: sua recusa em comunicar-se com a comunidade constitui o oposto do “contínuo agir juntos” desta. O encontro do negro Geminiano, “...proprietário de uma carroça de aluguel...” (7), com um dos estranhos joga uma luz significativa sobre esta circunstância. O estranho pretende comprar a carroça de Geminiano e demonstra nisto um comportamento desagradavelmente arrogante: “ – Negociar a carroça, caboclo?” (ibid.). Quando Geminiano rejeita a proposta, tenta alugar a carroça, mas sem o burro e sem Geminiano:

- O senhor não entendeu. Eu só quero a carroça. Não preciso de burro nem de carroceiro.
- Quem não entendeu foi o senhor. Quando eu alugo a carroça, alugo só o serviço. Quem manobra ela sou eu mesmo. Com meu burro.
- É, mas eu só quero a carroça. O senhor desce e leva o burro puxado. O estêrco o senhor despeja aí num canto – disse o homem, já levando a mão ao arreame para desatrear. (8)

---

<sup>204</sup> “Vor dem Hintergrund des Wertesystems der Einheimischen, das sich auf durchaus menschliche Affekte wie Freundlichkeit, Antipathie und offensichtliche Nützlichkeitservägungen stützt und auf ständiges Miteinander abgestimmt ist...”

Deste diálogo, pode-se deduzir alguns aspectos da oposição entre os estranhos e a comunidade. Geminiano não aluga somente sua carroça ou sua força de trabalho, antes, constitui com a carroça e com o seu burro Serrote uma unidade, que para ele é indivisível. Além disto, o narrador enfatiza pela sua caracterização logo em seguida, ainda faz parte de uma unidade maior, que é a comunidade: ele é afável com as crianças; mantém a palavra dada – “Para êle negócio combinado era como promessa devida a santo, tinha de ser cumprido custasse o que custasse...” (9); tem um cuidado ciumento da própria reputação e só pode ser convencido a custo pelo Pe. Prudente (11-12) de não proceder contra Amâncio por causa das suas declarações racistas (8-9). Todos estes aspectos apontam à noção de que Geminiano se sente como parte integral da comunidade e dependente dela. A identidade individual de Geminiano só pode ser entendida, portanto, como reflexo da sua posição na comunidade. Pe. Prudente entende isto muito bem, quando o acalma justamente pela referência ao seu respeito social:

O que vale não é o que um diz, é o que o resto vê. O senhor sai por aí disfarçado de forasteiro e pergunta de porta em porta que qualidade de pessoa é um Geminiano Dias, depois me diz qual foi o resultado. Geminiano riu despontado, satisfeito. (12)

Esta imagem de estar inserido na comunidade é confirmada também explicitamente pelo narrador:

Transportar lenha, gêneros, material de construção, tudo que coubesse na carroça, até porco em pé, era o ofício de Geminiano. Aquela carroça era um utensílio público, servia a todos que tivessem a paciência de esperar a vez. Quando o desempenho de um serviço mais bruto obrigava Geminiano a parar uns dias para consêrto, todo mundo se interessava. [...]. A carroça quebrada era como uma pessoa doente. (14)

Se Geminiano depende diretamente na sua imagem de si mesmo, portanto, da comunidade e é reconhecido e estimado por esta também como uma parte integral sua – é exatamente disto que se trata no “contínuo agir juntos” observado por Kreutzer – então para o estranho isto obviamente não tem interesse algum. O esforço deste está antes direcionado a recortar desta unidade *carroceiro – burro – carroça* justamente aquele elemento que lhe parece útil no momento. O elemento que é útil caracteriza, necessariamente, no entanto, os

outros como inúteis, que podem, desta maneira, ser jogados fora: “O estêrco o senhor despeja aí num canto...” (7). Duas concepções sobre a convivência entram em choque aqui: por um lado o “agir juntos”, e por outro “...o comportamento dos estranhos, direcionado a interesses de curto prazo de utilidade e negócios...” (Kreutzer 1992: 248)<sup>205</sup> A recusa de comunicação, a falta de educação em relação a Pe. Prudente e, finalmente, a tentativa junto a Geminiano de se apoderar das coisas úteis da comunidade testemunham, além do caráter diferente dos estranhos também o seu desprezo pela comunidade e pelo seu *pequeno mundo*.

O narrador introduz, no entanto, mais um nível no texto, que se constitui de uma série de comentários e imagens, que caracterizam e alegorizam os estranhos além das suas ações. Isto já começa com a frase já citada, “Manarairema vai sofrer a noite” (1), e com a associação dos estranhos à noite que cai, que a comunidade vai *sofrer*. Com esta frase, que dá a impressão de uma profecia, o narrador já evoca uma atmosfera tenebrosa, na qual os estranhos adquirem uma conotação negativa. Encaixa-se bem com isto a circunstância que os cidadãos na ponte estejam tagarelando à toa, por causa das dificuldades de abastecimento, sobre o fim do mundo:

- Vai chegar o dia de faltar tudo.
- É o fim do mundo que vem aí.
- Que fim do mundo? Mundo lá tem fim?
- Eu cá acredito. Quem fêz o mundo pode muito bem acabar com êle.
- Conversa de padre pra amedrontar. (2)

Em si mesmo, este diálogo não é nada além de um passatempo de pessoas que relaxam depois de um dia de trabalho com uma conversa. No contexto da metafórica da noite e do fim, evocada pelo narrador, todavia, se transforma numa previsão irônica: o fim do mundo, pelo menos do *pequeno mundo* de Manarairema, está perto, somente seus cidadãos é que ainda não o sabem.

A próxima imagem, em relação aos estranhos que o narrador mostra, liga estes mais uma vez à noite. Depois dos cidadãos ter esperado em vão, o primeiro contato durante o dia inteiro, depois da

---

<sup>205</sup> “...das auf kurzfristige Nützlichkeits- und Geschäftsinteressen abgestellte Gebaren der Fremden...”

chegada dos estranhos, não lhes resta nada além de observar o acampamento a distância: “Quem se levantou no meio da noite e arriscou mais um olhar na direção dos pastos do outro lado do rio viu o acampamento ainda de fogos acesos e vultos trançando em volta.” (5).

Não surpreende, quando Silverman fala, no contexto desta citação, de uma “visão medieval do além” (1978: 165-6). Além da confirmação repetida da associação dos estranhos com a noite, se cria aqui uma imagem que evoca um *outro mundo*: há o rio como fronteira entre o *cá* e o *lá*, que embora permita que os personagens olhem para o outro lado, não os deixa apreender o que acontece *lá*. Os “vultos trançando” em volta dos “fogos acesos” conjuram ainda uma imagem corriqueira do inferno e, com isto, deixam aflorar dúvidas acerca da humanidade dos estranhos. Esta imagem recebe um eco, pouco depois, quando Pe. Prudente e Geminiano já acumularam suas primeiras experiências com os estranhos:

À noite a fogueira e os lampiões do acampamento queimavam até tarde, da cidade via-se o clarão entre as folhagens, e quando o vento era favorável chegava-se a ouvir vozes e risos e ondulações esgarçadas de música... (13)

Finalmente, se reforça ainda esta conotação dos estranhos com o além ou, mais especificamente, com o inferno pelas tribulações e pela escolha dos animais. Pois a tribulação pelos cachorros e pelos bois constitui, somente pela quantidade exorbitante e sua aparente falta de sentido, uma inversão da ordem, o caos (Silverman 1978: 166), a imagem de um mundo fora dos eixos. Não se deve esquecer, que o termo 'cão' em português é uma designação comum do diabo, enquanto os bois evidentemente podem ser associados com ele pelos chifres (ibid.).

Este simbolismo do além e do diabo resulta, todavia, numa imagem contraditória dos estranhos e revela uma falha de construção perspectivica do texto. Esta determinação dos estranhos acontece, afinal, não somente da perspectiva da comunidade – que evidentemente pode considerar os estranhos como o diabo, visto que está limitada pela sua *consciência inadequada ao contexto do mundo* – mas principalmente da perspectiva do narrador heterodiegético, com seus privilégios cognitivos. Com isto, o narrador situa os estranhos firmemente na esfera do sobrenatural – o que possibilitaria também

uma explicação para seus poderes, de outra maneira, ininteligíveis sobre os cachorros e os bois – emprestando assim ao conflito ainda um aspecto da história da salvação. Pois se os estranhos devem ser entendidos como representações do diabo, então o texto necessariamente abandona a esfera cotidiana e mundana e põe a questão acerca do pecado, do castigo e da salvação.

Por outro lado, e é nisto que a ruptura no sentido restrito surge, o narrador deixa transparecer em comentários mais ou menos ao acaso a humanidade dos estranhos. Desta forma, o estranho de repente se torna personagem focalizador no episódio do encontro com Geminiano já citado acima:

O homem [i.e. o estranho] alisou o focinho dêle [i.e. do burro], pensando. *Resolveu não pegar o pião.* Quem está em posição mais alta, e armado de chicote, leva vantagem. Negociou... (7, grifo meu)

A surpreendente perspectiva interna do estranho, não somente, comprova sua inferioridade momentânea, e com isto sua humanidade, mas também a circunstância de que o privilégio cognitivo do narrador também o inclui. Mas se os estranhos são humanos e, além disto, o narrador ainda conhece também seus sentimentos e pensamentos, então para que este simbolismo do além e do diabo? O resultado é, desta forma, um texto que contraria sua própria estratégia narrativa. Começa se impor, desta maneira, a possibilidade que o mundo narrado poderia ser menos ininteligível e contraditório – por causa da perspectiva limitada e da ignorância dos personagens que nele vivem, como nos outros textos veigueanos discutidos aqui –, mas que o narrador heterodiegético esteja tentando, e isto de uma maneira bastante transparente, apresentar um mundo fictício como ininteligível quando não o é. Por outro lado, é exatamente este deslize narrativo que permite um olhar mais fundo na construção veigueana de perspectivas e do reconhecimento do mundo que daí segue: o mundo aparentemente só se encanta pela perspectiva limitada que se baseia numa inferioridade cognitiva. Isto significaria que, ao contrário do *realismo mágico*, o texto veigueano sempre vibraria com a esperança de um sentido único do mundo, o qual os personagens não são capazes de reconhecer por falta de conhecimento, mas que *podia*, mesmo assim, *existir*.

O experimento malsucedido com a focalização multiperspectívica por um narrador heterodiegético resulta, todavia, em ainda um outro efeito. Já que deu a entender que dispõe de um conhecimento superior aos personagens e ao leitor, provoca neste último a expectativa de que esclarecerá, no decorrer do texto, tanto os eventos, como as pretensões dos estranhos. Mas esta expectativa também não se realiza: os estranhos desaparecem no fim do texto tão sem explicação e razão, como apareceram no início, e tanto suas intenções, como a maneira como conseguiram criar as tribulações permanecem inespecíficos e nebulosos.

Desta maneira, não parece restar muito à interpretação, a não ser dirigir o olhar àquilo que aparentemente importa para o texto, quer dizer a erosão silenciosa dos valores de uma comunidade – e, junto com isto, da comunidade em si – por outros, negativos valores. A pergunta pela natureza dos estranhos pode ser, por enquanto, adiada, já que podem ser encarados principalmente como instrumentos para ressaltar as falhas da comunidade diante da sua destruição, tanto quanto sua resistência.

A primeira fase da tribulação se caracteriza então pela curiosidade insaciada da comunidade e pela sua tentação – no sentido figurativo – pelos estranhos. A recusa de comunicação pelos estranhos – como uma negação da *sociedade relacional*, visto que impede a comunidade a localizá-los em relação a si mesma – desafia a curiosidade dos cidadãos. Constitui esta recusa, em especial, também uma agressão inaceitável à comunidade, não somente porque os estranhos se instalam no espaço da comunidade e algum perigo possa talvez emanar deles, mas também, porque significa uma depreciação da comunidade. Pois na *sociedade relacional*, que se constitui pela comunicação, somente o poderoso não está submetido à obrigação de se explicar, como os exemplos, em “Acidente em Sumaúma” e “Professor Pulquério”, demonstraram amplamente: o fazendeiro e sua família não precisam explicar a razão porque o mascate é detido em Sumaúma e porque, ou baseado em que lei, seu burro lhe é tomado, pois eles são os *donos do poder*, têm o domínio de interpretação sobre o *pequeno mundo* Sumaúma. Conseqüentemente, surge aqui uma situação análoga: a recusa de comunicação dos estranhos se caracteriza nos olhos da comunidade como uma afirmação de poder e, com isto, como desafio. A comunidade



permanece agora presa entre dois impulsos contraditórios e, além disto, ainda insatisfatórios: por um lado, o desinteresse simulado, que em si constitui também uma tentativa de afirmação de poder, mas que deixa os segredos dos estranhos intocados e, portanto, não desativa uma situação potencialmente perigosa; e, por outro lado, a curiosidade, que podia levar ao mistério ser desvendado – e à localização social dos estranhos –, mas o que representaria uma aceitação implícita da afirmação de poder dos estranhos.

O ponto de partida para uma solução pela comunidade se dá, como não era de se esperar de forma diferente na *sociedade relacional*, na procura pelos interstícios: do encontro 'por acaso' na esperança de um contato inicial, da observação sem perda de postura que a aproximação direta do outro significaria:

A combinação de fingir desinterêsse pelos homens enquanto êles não se chegassem parece que foi tomado precipitadamente, sem levar em conta a curiosidade do povo em geral. Logo nos primeiros dias certas pessoas independentes passaram a fazer ponto na cêrca do pasto na esperança de fazer contato, de apurar qualquer coisa. (13)

É interessante observar, que esta perda de postura do indivíduo tem que ser evitada também diante da comunidade: “Como essas pessoas não tinham muito o que contar na volta, inventavam conversas com os estranhos, outros se interessavam e iam também dar uma olhada.” (ibid.).

Com isto, a curiosidade toma conta da comunidade, resultando num dos já conhecidos tumultos veigueanos que lembram festas populares (ibid.). Somente o ajuntamento da multidão em si já condena as intenções da comunidade a falhar, pois não somente a expõe em sua curiosidade, sem que consiga qualquer informação interessante – “...atos isolados que nada significavam para quem não podia juntá-los nem sabia o desígnio que os comandava.” (ibid.) –, mas ainda dá a possibilidade aos estranhos de humilhá-la, de excluí-la mais:

Mesmo não prestando atenção aos curiosos parece que os homens se aborreceram com aquêl ajuntamento sistemático e deram para estender roupa numa corda esticada diante da cêrca, justamente no ponto mais devassado. [...] Não vendo vantagem em ficar plantado diante de um tapume de panos (parece que os homens nunca recolhiam

aquelas roupas) o povo conformou-se em continuar olhando o acampamento de longe. (ibid.)

Os obstáculos cada vez maiores que se colocam no caminho da curiosidade da comunidade confirmam, mesmo que estes aparentemente nem estejam interagindo com a comunidade, a posição superior dos estranhos. A recusa de comunicação caracteriza-se como um meio de poder, que atrai a comunidade e a rejeita ao mesmo tempo. Consequentemente, são os estranhos que iniciam o primeiro contato, que é o recrutamento de Geminiano (14-5). É interessante observar, que este recrutamento, que não é relatado pelo narrador, mesmo que siga as regras da comunidade – Geminiano confirma que “Êles esperaram a vez.” (14) – esteja usando exatamente o lado forte de Geminiano para arrancá-lo da comunidade e para, em consequência, enfraquecê-la.

Mas o lado forte de Geminiano consiste em sempre manter a palavra, e terminar qualquer serviço iniciado. Agora, ele recebe a tarefa de carregar areia para o acampamento dos estranhos. Mas o serviço não parece ter fim:

- Que tanta areia você carrega, Gemi? Quando é que acaba?
- Os homens lá é que sabem. Êles esperaram a vez.
- Falta muito?
- Não tenho idéia.

Um mês já naquele serviço, duas, três viagens por dia conforme o correr, e êle ainda não sabia quando ia parar. (ibid.)

De resto, o serviço não terá fim, e Geminiano entregará, até o desaparecimento dos estranhos, seus carregamentos de areia. Reconhecer em Geminiano um “moderno Sísifo” por causa disto, como Silverman (1978: 168) o faz é sedutor e, evidentemente, está baseado no texto, mas reconduz o leitor também à problemática já discutida do caráter sobrenatural dos estranhos: pois Sísifo não pode ser pensado sem os deuses, já que sem estes não existe pecado e, portanto, nem castigo. No entanto, o texto não fornece nenhum indício aproveitável para um 'pecado' de Geminiano, nem uma confirmação que o serviço seja encarado como castigo. O que os estranhos pretendem com Geminiano, ou se o seu serviço devia ser avaliado como um castigo, fica no fim das contas simplesmente

duvidoso, desde que o narrador não explica as intenções dos estranhos e Geminiano não as entende.

Parece então, ao contrário, bem mais interessante de abordar o personagem Geminiano da perspectiva do seu trabalho. Este trabalho se caracteriza, no primeiro momento, como uma representação do 'estar juntos', já que ele entra em contato com a comunidade inteira a partir dele. Além disto, ele não somente se identifica com o seu trabalho, mas este o identifica para a comunidade, como a antropomorfização da carroça na citação acima demonstra: Geminiano, o burro Serrote e a carroça são percebidos como uma unidade orgânica, que além disto ainda liga organicamente os membros individuais da comunidade entre si. Seu trabalho, como parte necessária – e também reconhecido como necessária – da comunidade funda, portanto, a identidade de Geminiano como personagem. O 'estar juntos', o coletivo da comunidade encontra sua expressão na amabilidade e na confiabilidade de Geminiano, enquanto os cidadãos o retribuem com respeito.

Em oposição a isto, sua relação com os estranhos evidentemente não passa de uma relação de trabalho, o que se torna óbvio já na circunstância de que nem consideram necessário lhe comunicar a duração ou os objetivos. Mesmo que isto esteja em conformidade com a característica recusa de comunicação pelo lado dos estranhos, aqui o resultado são consequências bastante especiais. Pois pela sua falta de conhecimento não somente surge um desnível hierárquico entre ele e os estranhos – a favor dos últimos –, como um cidadão anônimo observa com razão: “Geminiano não deve estar sabendo de nada. É um simples empreiteiro. Os homens não vão se abrir com êle.” (20). Antes, ele é retirado pela tarefa – e pela sua ignorância sobre sua duração – da comunidade de Manarairrema, já que precisa terminá-la antes de poder estar à serviço da comunidade de novo.

Enquanto este novo serviço retira Geminiano da comunidade já por causa da sua duração, seu caráter também é bastante diferente. Seu trabalho até agora caracterizava-se, mesmo que tenha sido somente 'transportar', por sua versatilidade e diversidade: “...tudo que coubesse na carroça...” (14). Em contraste, a tarefa dos estranhos se distingue pelo tédio e pela repetição constante. O que chama também a atenção, é que este trabalho não tem nenhum sentido perceptível, pelo menos para Geminiano, e que ele não tenha relação

nenhuma com o objetivo final da tarefa, se esta afinal possuir alguma. Questionado acerca o que os estranhos fazem com tanta areia, “Geminiano só podia dizer que estavam derrubando paredes, levantando paredes, entelhando, rebocando, pintando.” (15).

Quase que se impõe aqui a necessidade de designar a situação de Geminiano com o termo marxiano da *alienação do trabalhador*. Pois no fundo substituiu-se um trabalho, no qual o sujeito se reconhece e que lhe empresta identidade dentro de uma estrutura social pela interação contínua, por uma relação de trabalho anônima, que se fundamenta em repetição mecânica e ignorância acerca o produto da sua labuta. A especialização do empregado significa, neste caso, a limitação à uma tarefa repetitiva, a dissociação entre o trabalho e o do seu produto e, finalmente, a impossibilidade de se reconhecer no seu fazer produtivo.

Consequentemente, pode se argumentar, que Geminiano<sup>206</sup> está sendo despojado da sua identidade pelos estranhos, visto que o *alienam* da comunidade e do seu próprio trabalho. Esta perda de identidade leva no primeiro momento ao desespero e, em seguida, à deformação de caráter do personagem, o que não passa despercebido pelos cidadãos de Manarairema:

O próprio Geminiano, antes tão confiante e desempenado, não deixando passar oportunidade de mostrar os dentes brancos, como a dizer a êsmo como é bom ser proprietário, agora era aquilo – um homem desmanchado na boleia, os ombros despencados, os olhos fixos nas ancas cada vez mais magras do Serrote, despreocupado das rédeas e do caminho. (29)

O desespero e o desamparo de Geminiano vêm à tona quando uma tábua na sua carroça quebra. Depois de ter chutado a carroça de raiva, finalmente desata a chorar:

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

---

<sup>206</sup> O nome Geminiano, quer dizer alguém que nasceu sob o signo dos Gêmeos, tanto quanto o Gemi afável – assim o chamam seus conhecidos – podiam ser interpretadas neste contexto como ambíguos: embora Geminiano seja o mesmo, ao mesmo tempo é também um outro, depois da contratação pelos estranhos. E, o nome Gemi evoca o verbo 'gemer': Gemi 'geme' sob o fardo do seu destino.

É interessante observar, que Geminiano não foi forçado a aceitar este trabalho, mas que entrou nesta situação pela própria livre vontade. Agora não pode mais voltar atrás, porque empenhou a sua palavra quando aceitou o serviço dos estranhos. A *prisão* se constrói, portanto, da palavra de Geminiano, abusada pelos estranhos. Em si, todavia, a prisão é o trabalho na sua repetição interminável que limita e isola o indivíduo Geminiano. É com isto, que essa imagem desenvolve seu efeito: a tarefa como prisão separa Geminiano também da comunidade Manarairema. Quando a costumeira multidão curiosa aparece e lhe tenta ajudar – “Vamos dar um jeito nisso. Para todo mal tem um remédio.” (30) – o que evidentemente demonstra que para a comunidade Geminiano ainda faz parte dela, só consegue uma recusa resignada: “Tem jeito não, Dildélio. Vou levar a areia. Tenho de levar. É minha sina.” (ibid.). É agora que a comunidade reconhece que Geminiano não pertence mais a ela: “O Geminiano antigo estava muito longe no fundo daquele que agora passava com a carroça, todos concordaram, e lamentaram a falta dele.” (31). Tornou-se inalcançável pela solidariedade, pelo 'agir juntos'. A tarefa, que reconhece como destino, o isola da comunidade, sem a qual ele no fundo nem existe, pois sua identidade se fundamenta nela.

Obviamente, é bastante sedutor querer reconhecer nesta situação de Geminiano a intrusão da modernidade e, antes de tudo, do capitalismo – com a sua falta de piedade e sua individuação do homem – nas comunidades arcaicas 'idilicamente' coletivas do *sertão*. Embora esta abordagem esteja constituída no texto mesmo, encontra problemas bastante parecidos como aquela da origem sobrenatural dos estranhos: já que o narrador não fornece, não obstante os seus privilégios como narrador heterodiegético, não apenas nenhuma explicação, mas nem sequer indícios utilizáveis sobre as intenções dos estranhos, estes também não podem ser definidos como representantes da modernidade, ou como 'capitalistas'. A oposição citada acima de Kreutzer entre o “juntos” da comunidade e “...o comportamento direcionado a interesses de curto prazo de utilidade e negócios dos estranhos...” (1992: 248) portanto passa um pouco além do alvo: esta postura dos estranhos pode ser sentida, mas confirmada acima de qualquer dúvida não pode. Pois o que é “útil” para os estranhos e quais os seus “interesses de negócios”, o texto não diz.

O caso Geminiano pode ser resumido, portanto, da seguinte maneira: os estranhos usam sua própria força – que é a palavra dada e cumprida – para separá-lo da comunidade. Seu interesse parece se direcionar nisto àquele aspecto da comunidade que lhes pode ser útil no momento e denota, portanto, desinteresse ou desdém em relação à comunidade. Para Geminiano o trabalho se transforma numa prisão, na qual perde a sua identidade como trabalhador livre e membro da comunidade Manarairema de maneira insidiosa. Esta *alienação* se baseia em perdas sucessivas em todas as esferas que constituíram sua vida, seu *pequeno mundo*, até agora: a variedade do seu trabalho anterior é deslocada pela monotonia; seus contatos sociais se limitam, e com isto sua participação ativa na comunidade, desde que agora só trabalha para um cliente; desaparece a sua liberdade de escolher seu cliente e, desta maneira, dispor da sua força de trabalho e dos seus meios produtivos – a carroça e o burro; e seu trabalho não serve mais para construir sentido, pois não entende nem sua amplitude, nem seu objetivo. Consequentemente é bastante inteligível que o caráter de Geminiano se transforme, pois ele, no sentido restrito, está sendo roubado de si mesmo.

Como demonstra a argumentação anterior, portanto, o texto *A hora dos ruminantes* constrói, pelo menos no caso de Geminiano, uma leitura de si mesmo, no qual o aspecto da origem possivelmente sobrenatural dos estranhos é absolutamente insignificante. Este parece imposto ao texto, permanece fragmentário e não consegue, portanto, levar a uma leitura autônoma.

Em oposição a isto, o caso do segundo personagem a ser *seduzido* ou *cativado* pelos estranhos, Amâncio, já é bem mais duvidoso e contraditório. Visto que este é uma das principais instâncias focalizadoras do texto, se esperaria, justamente através do caso de Amâncio, uma aproximação ao problema dos estranhos. Mas a tentativa do narrador de encantar o mundo fictício para o leitor mediante a retenção de informações se demonstra ser de novo transparente e pouco convincente.

Amâncio, dono de uma venda, representa o 'valentão' prototípico da comunidade. Embora tenha um “bom coração” (11), se caracteriza como um briguento – “...o prazer dêle era contrariar todo mundo para ver se arranjava uma briga.” (10) –, como teimoso e grosseiro, e como um bêbado ocasional (ibid.). Estas características o transformam,

como afirma um dos personagens, em “...uma cruz que Manarairrema tinha que carregar com paciência.” (11). Seu caráter fica mais turvo, todavia, levando-se em conta as observações racistas e difamatórias que solta sobre Geminiano:<sup>207</sup> mesmo que provavelmente devam ser lidas como bravatas, como jactância e contradição por contradizer mesmo – pois os outros estão todos louvando a postura de Geminiano depois do seu primeiro encontro com os estranhos – apontam a preconceitos profundamente enraizados (8-9).

Amâncio empreende aquilo que os outros personagens não ousam: visitar os estranhos no seu acampamento para descobrir, como diz no seu linguajar rude, mas rico de imagens, “...o que aqueles pebas estão urdindo.” (15). O entrar em contato com os estranhos evidentemente se constitui como um prova de coragem, com o que Amâncio pretende provar sua hombridade. Isto já se anuncia nas respostas grosseiras às dúvidas dos seus concidadãos:

Vai chamado ou o quê?

[...]

Sou lá cachorro para atender chamado? Vou por minha conta. Resolvi, vou.

[...]

Não era bom ir mais de um?

[...]

Não vejo porque. Não nasci com rabo.

[...]

E se êles não gostarem da visita?

[...]

Se não gostarem, que tomem bicarbonato depois. Enquanto eu estiver lá êles tem de me engolir. (15 e sgs.)

Na visita de Amâncio ao acampamento dos estranhos, o narrador continua fiel à sua estratégia no sentido de não narrá-la, como já não o fez com a contratação de Geminiano. Em vez disto, dirige a atenção do leitor à cidade, que permanece num estado de expectativa curiosa. Trata-se de novo da representação da multidão que observa todos os movimentos de Amâncio – enquanto ainda é visível – e que se

---

<sup>207</sup> Ele chama Geminiano de “tição” e ainda afirma que “Não aceito proeza de prêto.” (8-9). Ademais, chama a atenção que este é – além do conto “Domingo de festa” – o único momento nos textos veigueanos, no qual se tematiza o problema de preconceitos racistas.

entretém com suposições acerca das suas ações e das reações dos estranhos e ainda discute em todos os pormenores todos os rumores, por mais insignificantes ou estranhos que sejam (17 e sgs.). Evidentemente, a questão aqui é acerca da relação entre observar e reconhecer e, respectivamente, semantizar os acontecimentos. Os cidadãos dependem, visto que não dispõem de informações seguras, da sua própria imaginação para emprestar sentido ao que acontece. No entanto, neste contexto mal pode se falar de observação, desde que Amâncio não pode ser mais visto pelos observadores a partir do momento em que entra no acampamento.

Todavia, neste texto, não pode surgir a *incerteza acerca do sistema de realidade*, e é isto que constitui a maior diferença, em sentido restrito, entre *A hora dos ruminantes* e o restante dos textos de Veiga aqui comentados, pois o leitor está consciente de que o narrador sabe, afinal, o que está acontecendo no acampamento dos estranhos. Segue disto que a limitação da perspectiva à parte da comunidade que ficou para trás e à sua ignorância soa falsa e o leitor a percebe como pura estratégia narrativa. As perguntas fundamentais que a perspectiva limitada coloca nos textos veigueanos – quer dizer, a questão pela realidade atrás dos eventos e da sua reconhecibilidade – são evocados, por este narrador, que parece ter uma mania de segredos, mas são levados, ao mesmo tempo, e provavelmente de forma involuntária, *ad absurdum*. O narrador desperdiça sua credibilidade, pois se trata evidentemente de um dos eventos centrais aqui; a cooptação ou o cativo de um dos protagonistas, que em seguida introduzirá a influência dos estranhos no seio da comunidade. O fato de que, até o fim do texto, não se torna claro, como, com que meios e para quê os estranhos conseguem seu poder sobre Amâncio, deixa entrever que não se trata aqui do evento, e sim do seu resultado – para que a ação possa continuar, Amâncio precisa ser cativado pelos estranhos.

Conseqüentemente, Amâncio responde em seguida somente em nulidades ou prevaricações quando perguntado por outros cidadãos sobre os estranhos (23 e sgs.), desde que a estratégia narrativa se baseia somente em manter enigmáticos as intenções e os poderes dos estranhos. Lamentavelmente, tanto a credibilidade de Amâncio, quanto a do narrador sofrem com isto. E então nem é de se assombrar, que os estranhos se encontrem agora regularmente com Amâncio na sua venda, e que a população nem se surpreenda com isto:



Essas visitas foram se repetindo e caíram numa rotina que o povo acabou por aceitar. Mal êles chegavam, os fregueses iam saindo espontâneos, sem esperar que Amâncio os expulsasse. Ninguém se arrepiava, ninguém se manobrava para ficar. E mais estranho ainda, ninguém procurava saber que assuntos eram tratados naquelas reuniões à porta fechada, entre cachos de banana e tranças de cebola. Podia ser que o povo estivesse se cansando daqueles homens e de suas obras intermináveis, obras cujo sentido – se tinham mesmo algum – ninguém alcançava, nem queria mais alcançar... (28)

Esta citação evidencia um narrador que finge dúvida e ignorância – “E mais estranho ainda...”, “Podia ser...” – para explicar ao leitor porque não recebe informações adequadas. Se, no entanto, nos narradores homodiegéticos – como, por exemplo, em “A usina atrás do morro” – estas dúvidas são dignas de confiança, porque representam a inferioridade sem esperanças destes, por causa da sua perspectiva limitada, no caso atual isto não se aplica. A primeira fase, e coincidentemente o primeiro capítulo terminam então, como era de se esperar, em ignorância generalizada:

Das intenções dos homens, de sua preocupação verdadeira a cidade continuava na mesma ignorância do primeiro dia. Se Amâncio sabia alguma coisa, guardava bem o segredo: quando sondado, desconversava troçando se estava de boa disposição, ou saía com o perguntador na testa se estava de veneta. Amâncio estava ficando tão antipático como os seus amigos da tapera. (31)

O que se torna interessante em seguida para este trabalho, e que aponta para percursos parecidos descritos de uma maneira muito mais consistente e confiável em *Sombras de reis barbudos* e *Os pecados da tribo*, é a desintegração gradual e despercebida da comunidade que pode ser destruída pelos estranhos, porque não os entende, mas também porque não se defende contra os desaforos destes.

A segunda fase coincide com o segundo capítulo e pode ser equiparado, como já sugerido, à desmoralização da comunidade. Aqui, o narrador demonstra, em geral, na praga dos cachorros (33-40) e, em seguida, nos dois casos individuais de Manuel (41 e sgs.) e Mandovi (48 e sgs.), como a comunidade se curva sem necessidade perante os estranhos, como se arranja com os desaforos.

Na praga dos cachorros, o narrador procede da maneira já conhecida: embora direcione o interesse do leitor aos estranhos e aos cachorros, que tematize a incerteza e a insegurança da comunidade e ainda faça ressurgir a pergunta pelo sobrenatural via Geminiano – “Cachorros? Esconjuro. Capetas. Capetas de quatro pés.” (33) – deixa este interesse cair no vazio. A praga dos cachorros se constitui afinal como praga de cachorros e nada mais, já que não se segue indício qualquer que jogasse qualquer luz sobre as suas razões, sua natureza, ou até as intenções dos estranhos com ela, ou como estes a realizam. Tampouco parece fazer sentido uma leitura alegórica, pois a praga dos cachorros não aponta a nada além de si mesmo. O único sentido que lhe pode ser atribuído é aquele – e com isto se demonstra, de forma paralela à *sedução* de Amâncio pelos estranhos, como um meio de adiantar a ação – de descrever a resistência ou, respectivamente o comportamento da comunidade numa situação de crise. Nisto, a resistência inicial degenera rapidamente em resignação e acomodação; no primeiro momento, os cidadãos tentam expulsar os cachorros (35), porém quando isto não rende resultado algum, se rendem a seu destino: “Eram desacatos que as pessoas toleravam resignadas, consolando-se em pensar que não há mal que sempre dure.” (36).

Com isto, porém, a rendição da comunidade só começou, pois agora “...o povo começou a mudar de atitude...” (ibid.). De repente, os cachorros se bajulam e se mimam, até que se adoram de certa maneira: “A ordem era respeitar os cachorros.” (ibid.). Quem ousar se defender contra os cachorros é castigado, seja ele criança ou até os cachorros de Manarairrema, e galinhas se jogam para eles como divertimento:

Cachorros estranhos dormindo nas passagens eram respeitados mais do que crianças ou velhos, [...]. Tôda a cidade estava praticamente a serviço dos cachorros, tudo o mais parou, ficou adiado, relegado, esquecido. Qualquer cachorro pelado, sujo, sarnento, contanto que fôsse estranho, encontrava quem o elogiasse por qualidades que ninguém via mas que todos confirmavam. (37)

O narrador desenha aqui um mundo fora dos eixos, no qual o coletivo não significa mais nada, e onde os valores antigos da comunidade foram anulados. É a comunidade em si, que abre mão destes valores. E, depois do sumiço repentino dos cachorros, o

narrador confirma de forma explícita a intenção de um veredito moral da comunidade com isto:

As pessoas ficaram sem saber o que pensar nem o que fazer, com medo de se descontraiem antes da hora e terem de repor a máscara às pressas. [...].

Cada um torturado pela sua vergonha particular, ninguém dormiu bem aquela noite, nem mesmo os que se conservaram de lado desaprovando a degradação geral com um simples abanar de cabeça; êsses já sentiam que desaprovar em silêncio é pouco menos do que aprovar... (38)

A comunidade se desmoralizou a si mesma, porque não resistiu a esta tribulação, mas se submeteu, se arranjou com ela. Isto esclarece, no entanto – o que aparentemente é intencional – como esta comunidade é frágil, e como seus valores são pouco enraizados. Os cidadãos de Manaraiema sofrem, portanto, de própria vontade, uma “degradação geral”, pois vestem uma máscara de servidão e de obediência antecipada.

Poderia se esperar agora, que esta consciência de vergonha provocaria uma reação da população, mas é justamente isto que não acontece: “No dia seguinte a cidade se esforçou por voltar à vida normal...” (ibid.). Ao contrário, agora Amâncio pode até assumir os estranhos abertamente e compará-los, favoravelmente, com a comunidade, sem que os cidadãos lhe rebatessem:

Êles vieram trabalhar, trazer progresso. Se o povo não entende, e fica de pé atrás, a culpa é do atraso, que é grande. Mas êles vão trabalhar assim mesmo, vão tocar pela frente de qualquer maneira. Quem não gostar que coma menos. (39)

Quando Manuel, o marceneiro, põe a questão lógica do por que estes estranhos se isolam e ainda soltam os cachorros em cima deles, se afinal estão trazendo o progresso, Amâncio só lhe responde para desqualificá-lo: “Você não entende, está de cabeça cheia. Ninguém aqui entende.” (40). A desmoralização da comunidade prossegue, portanto, e a próxima vítima será justamente Manuel, caracterizado pelo narrador como “...positivo, meticoloso, incômodo...” (ibid.) e “...mestre em muitas coisas que uma pessoa deve saber para poder viver neste mundo difícil.” (41). É o homem honesto e bondoso, que vai à procura de Amâncio depois das bebedeiras deste e o leva para

casa (ibid.). Manuel recebe o pedido de Geminiano de trocar umas tábuas na carroça – que já a vendeu aos estranhos, no entretanto (42), selando assim sua dependência pessoal dos estranhos e se degenerando de um homem livre a um empregado. A progressiva desmoralização da comunidade se demonstra na circunstância de que Geminiano, agora reduzido a um moleque de recado dos estranhos, não somente ousar a dar ordens a Manuel, mas ainda invocar a autoridade dos estranhos – “Mas é preciso. Os homens estão esperando.” (42) – e, finalmente, quando tudo isto não rende resultado, até usar eles para ameaçar:

– O que estou pedindo é um favor, não por mim, mas pelo senhor mesmo. Não quero ver o senhor sofrendo por causa de uma pirraça. – Olhou furtivamente para os lados e acrescentou em voz baixa: – Aquela gente... o senhor não sabe quem é. Não queira cair na bigorna deles. (43)

É evidente que reaparece aqui de novo a questão sobre o quê os estranhos fizeram com Geminiano para ele se tornar este “...inútil feixe de medos...” (44). No contexto textual, esta é, no entanto, justamente a pergunta errada, pois ao narrador só interessa tematizar a ignorância da população, e os sentimentos da impotência, de ser ameaçado e do medo, que seguem daí. Com este deslocamento do centro da narrativa para a população, os estranhos perdem agora sua significância no sentido restrito. O narrador nem precisa os caracterizar, nem explicar suas ações, pois sua função primária no texto é a sua mera existência, e a atmosfera de ameaça que vem daí. Esta ameaça sentida, seja ela real ou somente imaginada, produz uma transformação da perspectiva da comunidade sobre si mesma, porém:

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

A compreensão de Manuel que a cidade está mudando (mudou), que virou estranha, tem muito menos a ver com os estranhos, pois estes somente constituem o *outro*, o novo e o *catalisador* desta mudança, e muito mais com os cidadãos da cidade. Esta circunstância

se torna mais evidente na medida em que os pensamentos de Manuel, afinal, se desenvolvem a partir da sua observação do novo Geminiano. Se expressa neles a resignação, tanto quanto a desistência do grupo, quer dizer, a fé perdida na força do próprio *pequeno mundo* coletivo. Manarairema muda, portanto, porque seus habitantes não acreditam mais nela, nem em si mesmos.

Esta resignação já indica que a resistência de Manuel no fundo também já foi quebrada. O episódio seguinte, no qual Amâncio tenta convencê-lo – a mando dos estranhos – de consertar a carroça e Manuel aceita o serviço, é somente a afirmação deste fato. Mas se põe aqui de novo a questão sobre como Manuel afinal é convencido pelos estranhos – como já na cativação de Amâncio e Geminiano. Embora o narrador transmita o diálogo de maneira ampla, o leitor dificilmente se tornará mais ciente da natureza dos estranhos e dos supostos perigos que deles emanam a partir daí, pois Amâncio só fala numa verborragia vazia. O que é interessante, todavia, é que Amâncio, depois dos seus abusos grosseiros já conhecidos – “Cada um sabe o que faz, uma penca. Se você soubesse não tinha sido testudo.” (45) –, com os quais naturalmente não consegue convencer Manuel, desmorone completamente e admita que ele também se sente ameaçado pelos estranhos. Estas erupções de honestidade são mantidas quase tão gerais, no entanto, que dificilmente se pode constatar nelas alguma coisa além de um sentimento de ser ameaçado:

– Aí que está seu erro. Você fala como se não tivesse acontecido nada. Direitos? Que direitos! Quem não deve não teme! Tudo isso já morreu. Hoje em dia não é preciso dever para temer. Por que é que você acha que eu estou aqui pedindo, implorando, me rebaixando? [...]. Você precisa entender que não estamos mais naquele tempo...

[...].

– Quem havia de dizer que Manarairema ia mudar em tão pouco tempo...

[...]. O que foi que nós fizemos para acontecer isso? Manuel, estamos mal.

[...].

– Precisamos ficar muito unidos, compadre. Vamos atravessar uma quadra de muita dificuldade.

[...].

– Você sabe o que é que estou dizendo. Não pensei que chegasse a êsse ponto, mas chegou. Caímos na ratoeira e por enquanto não vejo saída.

(47)

Em que esta “quadra de dificuldade” consiste, e de qual “ratoeira” se trata aqui, Amâncio não explicita, porém. Até à pergunta preocupada de Manuel, “– Não sei de nada. Você não está exagerando?”, só segue uma resposta enfática mas, afinal das contas, vazia de qualquer informação: “– Quem me dera que fôsse tudo uma brincadeira, daquelas que a gente fazia antigamente. Mas eu estive lá. Antes não estivesse estado.” (ibid.).

Necessariamente, se põe então a questão sobre por que Amâncio, que afinal visitou o acampamento dos estranhos e mantém contato diário com eles, não é capaz de explicar a seu “compadre” a verdadeira ameaça. Uma resposta, admite-se que não muito bonita, seria que não pode porque isto contrariaria da estratégia textual, porque a resposta eliminaria a tensão do leitor, que afinal se funde na ignorância sobre as intenções e as capacidades dos estranhos. A outra alternativa só pode ser que Amâncio é incapaz de explicar a ameaça, porque ele mesmo não a entende, ou pelo menos não é capaz de colocá-la em palavras. É esta última possibilidade que Fernandes (1992: 313) parece levar em consideração, quando interpreta esta cena da seguinte maneira:

É um diálogo cheio de silêncio, revelador do estrangulamento do ser. A prova se encontra principalmente nas palavras de Manuel que, violentando todas as suas convicções de homem livre e independente, é obrigado a consertar a carroça dos homens do acampamento.

Deve-se acrescentar aqui, que Fernandes, que interpreta os textos veigueanos a partir de uma abordagem existencialista – e se apoia principalmente em Camus – crê perceber um significado especial no estar calado:

Se falar é articular a existência, a supressão da palavra, em termos metafísicos, implica a negação mais genuína do ser, a eliminação do significado da existência. Assim entendido, observamos que, sendo oprimidas, mas dispendo da faculdade ontológica da linguagem, a existência das personagens veigueanas se torna absurda... (id.: 279)

A elegância da abordagem fernandiana se encontra certamente naquilo que consegue ligar os textos veigueanos entre si, a partir do conceito do silêncio como a “negação mais genuína do ser” dos personagens, mas também como “...silêncio da narrativa que, aliado

às alternâncias de fala angustiada e silêncio niilizante das personagens, se converte em símbolo de uma realidade maior, essencialmente repressiva.” (id.: 314). Isto é certo, sem dúvida alguma, mesmo quando dá preferência ao aspecto da comunicação como expressão *individual* da existência humana e exclui, quase completamente, aquele aspecto que descreve sua significância *coletiva* como base e manutenção de *pequenos mundos*. Consequentemente, o silêncio não significaria somente a eliminação do indivíduo, mas também da comunidade e do seu *pequeno mundo*.

No caso em questão, a “fala angustiada” é fácil de se observar, mas esta constitui, ao mesmo tempo, também o silêncio, em sentido amplo, pois o diálogo entre Manuel e Amâncio não transmite informação alguma, além do sentimento de ameaça. Segue, como se o narrador quisesse apontar o vazio do diálogo, o silêncio de fato: “Ficaram calados por algum tempo, absorvendo a realidade de uma situação que êles nada tinham feito para criar e que nenhum dêles sabia como remediar.” (47).

Consequentemente, a 'mudez' de Amâncio teria que ser interpretada de maneira que, embora seja capaz de transmitir a ameaça, não o é de explicá-la, porque não a entende, porque o *pequeno mundo* – o seu e o da comunidade – não dispõe de termos para ela. Seria, portanto, a natureza indescritível, no contexto da comunidade Manarairrema, da ameaça, que faz Amâncio emudecer. A partir daí, o ceder de Manuel (48) poderia ser interpretado no sentido de que é a consequência do desmoronamento do *pequeno mundo* da comunidade. Nesta nova e ininteligível realidade, os valores da comunidade – como o coletivo, a sinceridade ou o cumprimento da própria palavra – não possuem mais sentido, porque se este mundo não pode ser mais mediado, quer dizer comunicado, então também não pode mais haver comunidade.

Todavia, esta argumentação precisa ser completada por dois aspectos que a abordagem de Fernandes ignora. O primeiro consiste no fato de que a 'mudez' de Amâncio não pode ser vista, de maneira alguma, somente como uma consequência da sua experiência no acampamento dos estranhos. Ao contrário, Amâncio se caracteriza como um personagem que fala muito, mas no fundo não se comunica: “Não tendo prática no manejo de palavras se embaraçava nas menores dificuldades e só achava saída no recurso à valentia.” (16).

Conseqüentemente, não pode ser argumentado que é só a ameaça dos estranhos que faz Amâncio emudecer.

O segundo aspecto é aquele que coloca de novo a pergunta enfadonha sobre a natureza da ameaça. Pois é nítido, que os estranhos representam, até este momento, uma ameaça muito mais em potência do que de fato para a comunidade. A ameaça de fato para a comunidade parte dela mesma, como já esboçado no caso da praga dos cachorros: se resume na submissão e na desistência fácil demais dos seus próprios valores.

O fato de Manuel se decidir a consertar a carroça pode ser reduzido, evidentemente, a um sentimento de impotência face à ameaça dos estranhos, mas também significa uma desistência de si mesmo, e Manuel está obviamente consciente disto quando dá seu consentimento “...com esforço, quase espremendo as palavras...” (48). Pelo seu consentimento aceita as regras e valores – que não entende – da nova realidade dos estranhos e se despede, ao mesmo tempo, da comunidade. Esta aceitação das regras dos estranhos significa ceder-lhes o domínio de interpretação da realidade e, com isto, o poder sobre ela, o que quer dizer, que a comunidade encena parcialmente sua própria opressão pelos estranhos.

A desistência dos seus próprios valores, ou até sua inversão, que se expressa na conformidade antecipada aos supostos desejos dos estranhos, caracteriza também o episódio acerca do ferreiro Apolinário. O conflito entre ele e os estranhos é desencadeado por um acontecimento no largo: seu filho Mandovi, que ajuda a família vendendo cigarro, oferece sua mercadoria a dois estranhos (ibid.) – depois do episódio com Manuel, os estranhos passam a frequentar a cidade regularmente, mas ainda não entram em contato com a comunidade:

...ficavam parados na esquina [...] muito interessados nas pessoas que passassem, mas apenas para olhar; não falavam com ninguém, não cumprimentavam, nem gostavam de responder cumprimento... (ibid.)

Estes dois estranhos tratam Mandovi de uma maneira especialmente desrespeitosa: primeiro lhe tomam os cigarros, depois os apalpa, deixam-nos cair no chão e quando Mandovi exige que pague, vão embora rindo e, acima de tudo, ainda pisando “...propositadamente ou não...” (ibid.) nos cigarros. O



comportamento dos estranhos confirma, aqui, de maneira óbvia, sua arrogância e o descaso com a comunidade ou, respectivamente com os seus valores e interesses.

Contrapõe-se a isto o sentimento de justiça de Mandovi: “– Agora paga. Desmanchou, paga – disse Mandovi, acreditando estar aplicando uma lei lógica que qualquer pessoa entenderia.” (ibid.). Com isto, Mandovi se refere naturalmente ao sistema antigo de valores da comunidade; mas, exatamente este não pode ser aplicado aos estranhos, por um lado porque eles o menosprezam, e pelo outro porque a população de Manarairema aceita este menosprezo. Mandovi mostra, porém, que não pode ser destrutado impunemente:

Sem pensar no que fazia êle apanhou umas coisas no chão, pedras, paus, sabugos e foi jogando a êsmo, com raiva, os baques fofos, os gritos, os homens correndo, as pedras não alcançando mais. (ibid.)

É significativo que justamente uma criança se oponha de fato como primeiro aos estranhos e os expulse, pelo menos naquele momento. O ataque de Mandovi aos estranhos vira logo notícia, o que o narrador aproveita como motivo para demonstrar a gama completa de possibilidades de comportamento diante dos estranhos. Quando Mandovi chega em casa já tem uma multidão curiosa esperando por ele. A curiosidade da multidão se direciona – de maneira análoga àquelas já discutidas em outros textos veigueanos – à *desgraça alheia*, mas adquire, neste caso, um sabor ainda mais negativo: “Ninguém quis sair imediatamente, se seo Apolinário ia castigar o filho êles pelo menos queriam ouvir.” (50). Além de prazer na desgraça alheia e sadismo, a multidão ainda evidencia uma inversão dos valores da comunidade e da solidariedade, pois se os curiosos estão esperando um castigo, então, evidentemente, é porque, para eles, o culpado é Mandovi. Esta inversão entre vítima e culpado demonstra, por um lado, a influência da qual os estranhos já dispõem e, por outro, a quase completa desmoralização da comunidade. Numa obediência antecipada, se concede o domínio de interpretação sobre o acontecido aos estranhos, com o que afinal as relações de poder e dos papéis sociais se encontram atribuídos de forma fixa: os estranhos são agora os donos de Manarairema, eles são intocáveis.

Até que ponto esta divisão de papéis já se tornou comum na comunidade, se demonstra quando até a mãe de Mandovi inicialmente

o repreende: “Com efeito, meu filho! Como você foi fazer uma coisa dessas?” (ibid.). Mais tarde representará a segunda variante da reação à ameaça pelos estranhos – que já se evocou no caso de Manuel (44) – quando admite, para seu marido, estar com medo de uma possível vingança dos estranhos (52) e, finalmente, lhe propõe fugir: “...A gente podia ir passar uns dias no sítio de meu irmão até a calma voltar.” (54).

A terceira variante é representada, finalmente, por Apolinário que se posiciona ao lado de Mandovi: “O que êle fez foi bem feito.” (52). Esta postura constitui em si a resistência contra os estranhos, não porque ele porventura agisse contra eles de alguma maneira, mas porque nega, conscientemente ou não, seu domínio de interpretação da realidade, que a comunidade já lhes concedeu. Não se trata aqui mais, portanto, simplesmente da questão sobre se Mandovi é ou não culpado, mas antes, se a comunidade de todo ainda tem o direito de ter uma própria opinião, o que significaria, em última instância, o direito de uma própria perspectiva, de um próprio *pequeno mundo*.

O conflito se trava, em consequência disto, também de uma maneira bastante sutil: os estranhos não procedem abertamente contra Apolinário, mas somente o intimam – por via de Geminiano – a se apresentar no acampamento (53). Mas Apolinário se recusa:

- Agradeço seu trabalho, Gemi. Mas não tenho nada que fazer lá. Combino serviço é aqui na oficina.
- Êles não querem combinar serviço não. Querem é falar com você.
- Então piorou. Se não é para encomendarem serviço, aí é que eu não vou mesmo. (53)

Segue agora, como já no caso de Manuel, a tentativa dos estranhos de pressionar o intratável por Geminiano e Amâncio, só que desta vez ambos têm que se apresentar duas vezes a Apolinário antes que o encontro com os estranhos possa acontecer (67 e sgs.). O que poderia, à primeira vista, ser avaliado como uma recusa e teimosia infantil de ambos os lados tem, no entanto, uma significância vasta no contexto da situação de Manarairema. Apolinário não resiste somente porque esteja consciente de que “...quem briga em casa dos outros perde a razão...” (53), que em caso de briga ele estaria em desvantagem no acampamento dos estranhos mas, antes, porque o ato de ceder significaria também uma admissão do poder dos estranhos, e uma desistência dos valores próprios, do próprio *pequeno*

mundo. A intimação não é nada além de uma ordem, afinal, e obedecendo-a entregaria sua independência, como Manuel e Amâncio já o fizeram, tanto quanto a sua escolha livre para quem e como trabalhar. Que ele está consciente disto, já se demonstra quando diz, para justificar a sua recusa, que “...não era cachorro para atender a qualquer assovio...” (ibid.).

É importante observar, porém, e somente nisto já se demonstra a reivindicação moral deste texto, que o narrador caracteriza Apolinário logo em dois sentidos como modelar: na sua simplicidade e na sua honestidade. A sua simplicidade é representada, antes de tudo, na sua maneira de se expressar em ditados como, por exemplo, “No grito eu não me entrego não.” (62) ou “Comigo não, violão.” (54), mas também na aceitação de autoridades tradicionais e na aceitação do mundo, que daí segue, como demonstra a seguinte conversa com Manuel:<sup>208</sup>

Manuel [...] completou:

- E muita contrariedade também.
- Isso todos temos. Ninguém escapa. Pe. Prudente diz que é o resultado do pecado de Adão.
- É. Mas parece que uns são mais perseguidos do que outros.
- Na aparência. No fim é tudo igual. (55)

Sua simplicidade o caracteriza, portanto, como o *homem simples* proverbial, como o cidadão comum. Isto se complementa com a sua honestidade e com a sua firmeza de caráter, pois nem exclui antecipadamente que poderia trabalhar pelos estranhos e nem procura a briga com eles, mas também não está disposto a se curvar diante deles:

---

<sup>208</sup> O fato de Apolinário falar em provérbios e rimas pode ser interpretado de duas maneiras distintas, embora que estas não se excluam: por um lado, ele se caracteriza, desta maneira, como um homem simples, cujo horizonte mental – quer dizer seu *pequeno mundo* – se limita à Manarairema, ao isolamento de uma comunidade do sertão; por outro lado, no entanto, e aparentemente isto deve ser interpretado como a origem da sua força, Apolinário está profundamente enraizado numa cultura oral do sertão, num mundo de normas e valores tradicionais, em que os ditados apontam ao tesouro de experiências desta cultura: “In an oral culture, knowledge, once acquired, had to be constantly repeated or it would be lost: fixed formulaic thought patterns were essential for wisdom and effective administration.” (Ong 1982: 24). Apolinário pode ser entendido daí também linguisticamente como representante da cultura do sertão que está definindo em face da modernidade invasora.

...eu cá não preciso sabucar ninguém e não tenho nada a explicar. Eles podem esperar até o chico vir de baixo que eu lá não vou. Se vierem aqui e falarem direito, posso atender; mas se vierem com rompantes, viram nos cascos na mesma hora. (62)

Portanto, a sua resistência representa simplesmente a afirmação e defesa autoconfiante dos seus próprios direitos e valores. São, evidentemente, estas as características que transformam Apolinário em um modelo para a comunidade:

Na venda de Amâncio, nas lojas, nas ruas, Apolinário era apontado como homem de brio, uma lição para todos, um exemplo para quem quisesse seguir. Diziam que se Manarairema tivesse mais uma meia dúzia de pessoas como ele os homens da tapera aprendiam a pisar com mais cautela. (58)

É claro que o narrador comenta esta opinião pública de maneira irônica, enquanto resume mais uma vez a auto percepção de Apolinário:

Com isso a oficina passou a ser freqüentada por pessoas que imaginavam poder apanhar um pouco de coragem conversando com um homem corajoso. Apolinário achava aquilo muita falta do que fazer, falava pouco e dizia que não tinha feito nada de mais, apenas repelira um atrevimento, o que não é mais do que obrigação de quem quer ser respeitado... (58-9)

A caracterização de Apolinário como o homem honesto que não se submete aos estranhos, porque insiste no seu próprio *pequeno mundo* e os seus valores – o que significa que merece respeito como homem livre – necessariamente o contrasta com os seus concidadãos, principalmente com Geminiano e Amâncio. E os cidadãos, oscilando entre derrotismo e esperança, estão também conscientes deste contraste: “– Ele vai ser como os outros. Começa duro, acaba amolecendo. Não é Amâncio?” (57). Embora esta ironia contra Amâncio seja justificável, os cidadãos demonstram, na cena seguinte, que também estão contagiados da doença dos estranhos, da desigualdade e da repressão. Um deles tenta ajudar Amâncio encher uma garrafa de querosene, mas tão desajeitadamente que derruba o querosene:

– Olhe aí, seu pateta! – disse Amâncio vingativo.

[...]

– Agora limpe – disse Amâncio.

– Com quê? – perguntou o homem desapontado, atarantado.

– Sei não. Com a língua.

Os outros riram, esperando agradar Amâncio. Amâncio riu também, e quando se deu por satisfeito orientou:

– Bem feito, para não se meter a fogueteiro. Apanhe um saco velho lá dentro.

O homem obedeceu humilhado... (58)

A humilhação absolutamente sem sentido do homem, que afinal só quis ajudar, é revelador não somente do caráter de Amâncio, mas também do da comunidade. Que Amâncio se aproveita da inferioridade momentânea de outrem para humilhá-lo, não é mais surpreendente, dada a sua associação com os estranhos – antes, o identifica ainda mais com eles. A circunstância, porém, de que os outros se riem do azarado, para agradar Amâncio, demonstra o quanto os valores da comunidade como a solidariedade e o agir juntos já se deterioraram, se é que algum dia realmente existiram.

Se abre, portanto, aqui um campo, cujos pontos extremos são, por um lado Amâncio, conotado com medo, desrespeito, arbitrariedade e hierarquia e, por outro, Apolinário, que se liga com coragem, igualdade, honra e honestidade. A comunidade oscila entre estes dois polos, com a sua simpatia pendendo nitidamente para Apolinário, embora que o comportamento dela se pareça muito mais com o de Amâncio. Consequentemente, o encontro entre estes dois não provoca somente a curiosidade da comunidade – “Numa cidade sem segredos... [...] Cada um vive exposto a olhares atentos que se fingem distraídos.” (63) – mas também constitui a decisão, se a cidade se submeterá aos estranhos sem resistência ou não. Deste confronto, é Apolinário que sai ganhando no primeiro momento, pelas “...verdades ditas a Amâncio.” (ibid.):

– Amâncio, você tem fama de valente. Eu não tenho. Nunca pratiquei valentias. Mas uma coisa eu digo: eu não entrego a palha sem primeiro ver a côr da chita. [...]. No grito eu não me entrego não. (62)

Quando Amâncio responde que afinal os estranhos não fizeram nada a ninguém até agora – o que em si já é uma ameaça velada – e

que eles “...gostam de resolver as pendengas amigavelmente.”, Apolinário coloca o dedo na ferida aberta: “Porque todo mundo se agachou. Basta êles quererem uma coisa para as pessoas cederem tremendo.” (ibid.). A conclusão é clara: os estranhos só alcançaram o poder sobre a comunidade porque esta desistiu dos próprios valores e se lhes subordinou. O poder dos estranhos não é algo dado, absoluto, mas é uma construção, tanto quanto o *pequeno mundo* era, que a comunidade jogou fora “no grito”. Os estranhos são, portanto, só parcialmente culpados da crise que Manarairêma vive, a culpa principal jaz na fraqueza moral da comunidade em si.

Com isto, porém, o conflito entre Amâncio e os estranhos com Apolinário ainda não chegou ao fim, e no segundo turno, inicialmente, tudo indica que Apolinário terá que se submeter também. Pois Amâncio consegue agredi-lo num dos seus principais lados fortes, seu sentido de honra: ele está endividado com Amâncio, porque este lhe vendeu comida fiado, quando era doente e não tinha dinheiro. O Amâncio 'velho' caracterizava-se, portanto, também pelos valores da comunidade – o 'estar junto' e a solidariedade –, enquanto sua exigência atual recorre exatamente a estes valores tradicionais, não oferecendo Apolinário assim nenhuma saída:

Agora Amâncio estava exigindo pagamento em outra moeda. Já que era assim...

– Está certo, Amâncio. Eu vou. Quem deve paga. Não tem dúvida não. Uma vez vitorioso, Amâncio caiu em si, quis consertar:

– Eu não estou alegando o fiado que lhe vendi. Se você precisar vendo de nôvo. Estou é lhe pedindo um favor em nome de nossa amizade.

– Já entendi, Amâncio. Uma mão lava a outra, não é isso? (66)

A desmoralização da comunidade se realiza, portanto, como já em Geminiano, pelo caminho da corrupção dos seus próprios valores. Numa comunidade, porém, que se funda em solidariedade e coletividade informal, a dependência recíproca, quer dizer a *dívida* moralmente baseada, é a norma, e seu *pagamento* um imperativo moral. A cobrança do *pagamento*, no sentido comunitário, significa necessariamente responsabilidade de forma que o princípio da proporcionalidade não seja ferido para a comunidade em si não sofrer. Quando Amâncio usa esta alavanca, sabe que está abusando da dívida de Apolinário, que está violando exatamente este princípio:

Amâncio já sentia que não tinha ganhado uma vitória; pelo contrário, estava arrependido do papel que fizera na frente de outras pessoas. Tudo por causa daqueles homens mal de seus pecados. Por que não fizera como Apolinário vinha fazendo? Agora era responsável pela derrota de Apolinário. (67)

Todavia, agora sucede algo que pode parecer bastante surpreendente, à primeira vista: quando o encontro entre Apolinário e os estranhos acontece na venda de Amâncio, estes se revelam tigres de papel. Se caracterizam, desde o início do encontro, como ridículos: primeiramente, estão sentados em cima do balcão, dando queijo e doce um na boca do outro (ibid.); depois brigam sobre quem afinal deveria falar com Apolinário:

- Fala você, Neiva.
- Por que eu? Fala você.
- Foi você quem fez questão. Agora fala. (68)

O 'interrogatório' inteiro oscila entre estas brigas infantis entre os estranhos – “Quer parar? Quer me deixar trabalhar?” (70) –, obviedades triviais – “...nós estamos aqui de passagem.” (68), “Já sabemos que o senhor é um homem ponderado, correto, trabalhador. Continue assim, que está no bom caminho.” (69) – e perguntas pessoais aparentemente sem sentido a Apolinário – “O senhor que idade tem?” (69). Desta forma, Apolinário se conscientiza bastante rápido de que os estranhos, não só não são oponentes absolutamente superiores – “O homem estava tendo dificuldade em se explicar, e não era êle quem iria ajudá-lo.” (69) –, como são simplesmente ridículos: “Apolinário olhou para êles doido de vontade de rir mas se agüentou. Não queria dar muita confiança àquelas bobocas.” (70). O 'interrogatório' não termina, portanto, com a desmoralização de Apolinário, mas sim com a dos estranhos.

A cena do interrogatório faz surgir, no entanto, algumas questões os quais só parcialmente podem ser respondidas de maneira satisfatória. Em primeiro lugar, provavelmente, o episódio deve demonstrar que a resistência contra os estranhos não somente não é impossível, mas nem sequer muito perigoso: Apolinário não faz nada além de, simplesmente, se recusar a se distanciar do seu ponto de vista. Sua resistência passiva caracteriza-se, desta maneira, como uma

perseverança nos próprios valores e contra isto, os estranhos aparentemente não têm nenhuma arma. Isto reforça a argumentação anterior que a desmoralização da comunidade e a sua consequente inferioridade, em primeiro lugar, é uma consequência direta do comportamento da mesma comunidade. O papel de Amâncio se esgota logicamente, pois, também nesta cena, em dizer sim a tudo que os estranhos afirmam, o que o faz aparecer, no mínimo, tão ridículo como estes (69 e sgs.). A sedução de Amâncio e de Geminiano, como também a submissão da comunidade na sua inteireza não resulta tanto do poder dos estranhos, é esta a conclusão necessária, mas principalmente da impotência voluntária da comunidade.

Contrapõe-se a esta interpretação, que se impõe de maneira evidente ao leitor, ainda o problema da origem dos estranhos, e dos seus objetivos. É nesta cena, no mais tardar, que se torna irreconciliável a imagem dos estranhos como homens simples e até ridículos, cujo poder somente resulta da fraqueza de caráter e da ignorância da comunidade, com aquela dos seres possivelmente sobrenaturais equipados com poderes misteriosos. Pois, se nos episódios anteriores, sua impotência somente se insinuava, agora não é somente afirmada de maneira explícita, ainda mais que se acrescentam a incompetência e a postura ridícula. Como isto pode ser conciliado com o poder aparentemente mágico sobre os cachorros – e mais tarde sobre os bois – o narrador não explica.

Poderia se supor, que os estranhos deveriam ser percebidos nesta cena como a representação da mediocridade e banalidade do poder e do mal. É significativo, neste contexto, que estes podem ser enxergados como um elo entre o investigador, em “Era só brincadeira”, e os fiscais no episódio da horta, em *Sombras de reis barbudos* e, além disto, até talvez como uma citação dos ajudantes, em *O Castelo* de Kafka. Mas, com isto, o problema não se resolve também, pois o problema por ora discutido não aparece em nenhum destes três textos desta forma: o leitor até pode refletir sobre a natureza e as intenções do investigador, em “Era só brincadeira”, mas esta abordagem desembocará por necessidade em nada: a perspectiva narrativa limitada redireciona seu interesse deste problema ao da fragilidade do *pequeno mundo* do protagonista, da sua ignorância, o que necessariamente também põe em questão as suas observações. Em *Sombras de reis barbudos* – e provavelmente, em *O castelo* – a



natureza dos fiscais não está em questão e suas intenções se tornam secundárias, visto que são evidentemente só subalternos. Aqui, no entanto, o problema permanece, porque é exatamente o narrador heterodiegético que fornece as duas leituras contraditórias ao leitor.

Esta postura contraditória do narrador se amplia ainda no episódio posterior, do casal de namorados, Pedrinho e Nazaré (71 e sgs.): os dois são atraídos ao acampamento pelos estranhos (79-80), onde Nazaré é seduzida e Pedro, quando resiste, é espancado e mantido prisioneiro (90-1). Este comportamento que dificilmente combina com a imagem que o narrador criou dos estranhos antes – os estranhos se caracterizam como ameaça, eles agem pela sua presença, e não pelas suas ações – cria a impressão de que o narrador quer aumentar seu potencial de agressão de novo depois da sua desmoralização por Apolinário. E isto se constitui em mais um recurso narrativo estratégico que somente visa o leitor, visto que é só a este – além de D. Bitá, a tia de Nazaré – que o episódio é relatado, desde que a fuga de Pedrinho do acampamento e a sua volta a Manaraiema já coincide com a praga dos bois.

A tribulação pelos bois constitui a terceira fase do romance, na qual se trata da destruição física de Manaraiema. De repente aparecem bois desconhecidos, se multiplicam até impelirem os homens ficarem dentro de casa, até que se pisoteiam até a morte por falta de espaço:

Não se podia mais sair de casa, os bois atravancam as portas e não davam passagem, não podiam; não tinham para onde se mexer. [...].  
Freqüentemente surgiam brigas, e seus estremecimentos repercutiam longe, derrubavam paredes distantes e causavam novas brigas, até que os empurrões, chifradas, ancadas forçassem uma arrumação temporária. O boi que perdesse o equilíbrio e ajoelhasse nesses embates não conseguia mais se levantar, os outros o pisavam até matar, um de menos que fôsse já folgava um pouco o apêrto – mas só enquanto os empurrões vindos de longe não restabelessem a angústia. (84)

Segue um cenário apocalíptico, no qual Manaraiema é impelida cada dia mais perto ao abismo da destruição completa. Primeiro se dá o aprisionamento na casa própria, que pode ser aliviada, porém, pelas crianças que conseguem caminhar nos ombros dos bois; depois o medo de uma estourada, dos bois entrarem em pânico e arrombarem as

paredes (85); a esperança que sem comida os bois desapareçam, o que, no entanto, se malogra (86); as inconveniências higiênicas e a falta de água que já se esboça (87); rumores sobre a retirada iminente dos bois, que se provam logo errados (87-8); casos de loucura e acidentes fatais (89); o cansaço dos meninos, que desta maneira não podem mais exercer sua função de mensageiros, e o conseqüente aumento do isolamento dos cidadãos; o relógio da igreja para; o aparecimento dos primeiros urubus (93); e finalmente o fedor onipresente, as doenças e a perda de qualquer iniciativa e esperança (94). A descrição penetrante da morte da cidade se reforça ainda mais pelos comentários do narrador – “Manarairema estava condenada.” (89), “Futuro para Manarairema era a morte e o apodrecimento no êsterco...” (91) e “Manarairema já estava no limiar da morte...” (94) – que evocam de novo o “Manarairema vai sofrer a noite” (1) do início do romance, com a noite sendo associada agora de forma explícita à morte:

A noite baixou solene, final. Quase ninguém acendeu as luzes, poucas eram as casas onde ainda havia o que iluminar. Também se a noite única não ia tardar, pouca diferença podiam fazer algumas velas e candeeiros. (94)

A saída se esconde, porém, como tantas outras vezes nos textos veigueanos, numa meia frase discreta, que neste caso se encontra atrelada ao último comentário do narrador: “Manarairema já estava no limiar da morte, e só um milagre a salvaria.” (ibid., grifo meu). Manarairema precisa de um milagre e é justamente isto que acontece: os bois desaparecem de maneira tão misteriosa como apareceram e, pouco depois, os estranhos também (100). Manarairema está salva, e da ameaça só sobra a lama e o esterco dos bois. Mas até isto tem suas vantagens: “Vai ser bom para as hortas – disse Manuel, sempre com um olho para ver o lado bom das coisas, das situações.” (99).

Parece agora, que o episódio de Pedrinho e Nazaré que começa na segunda fase – aquela da desmoralização da comunidade – mas somente se conclui durante a praga dos bois – que é a terceira fase, a da destruição física da cidade – lança uma ponte sobre a ruptura que se dá entre estas duas fases, quando liga a sedução de Nazaré – o que é ao mesmo tempo, a desmoralização de Pedrinho – aos maus tratos físicos de Pedrinho. Mas, mesmo com o narrador aparentemente se esforçando para criar este contexto, não consegue evitar que o texto perca agora em coesão.

Isto é resultado da circunstância que se cria uma cesura depois do episódio de Apolinário, porque a resistência do ferreiro não somente inflige um revés aos estranhos, mas também os desafia e os desmoraliza. O que deveria se esperar, agora, é que os estranhos reajam de alguma forma ou, que Apolinário assuma a liderança da resistência como 'herói' da comunidade. Mas nenhuma destas alternativas acontece. Apolinário simplesmente desaparece do texto, e o leitor tem que supor que ele também perde sua esperança, como todos os outros cidadãos de Manarairrema, durante a praga dos bois.

É igualmente estranho, porém, que nem o narrador, nem os personagens associam a praga dos bois de forma explícita aos estranhos. Se o leitor construir esta associação, presumivelmente é por causa do paralelo com a praga dos cachorros, que pode ser atribuído aos estranhos de maneira inequívoca e também, porque espera, conseqüentemente, uma retribuição dos estranhos à resistência de Apolinário. O texto em si não cria, todavia, este nexos. Até os estranhos desaparecem, agora, do texto; na última fase, só se mencionam duas vezes. A primeira vez, no relato de Pedrinho sobre o seu aprisionamento no acampamento para D. Bitá (89 e sgs.) – o que, no entanto, aponta para a fase anterior – e a segunda vez, quando Geminiano (100) já anuncia seu desaparecimento.

Na base deste desaparecimento de Apolinário e dos estranhos do texto parece estar – mesmo que fragmente o texto – principalmente o propósito de direcionar a atenção do leitor inteiramente à cidade e à comunidade como um todo. Poder-se-ia argumentar aqui, que o narrador quer apontar ao fato de que a sobrevivência, ou a destruição da cidade não depende de um único indivíduo, mas da comunidade inteira. São realçados com isto, todavia, vários aspectos contraditórios: primeiro, porque é que, na fase anterior, se destaca a personagem de Apolinário em primeiro plano, cuja resistência se funda evidentemente na força e independência individuais e não na união coletiva; por outro lado, a praga dos bois constitui em si uma ruptura completa com os acontecimentos anteriores. Afinal, aqui não se trata mais, como ali ainda se tratava, de resistência ou acomodação, de independência ou dependência. Antes, a cidade inteira agora se compele a um papel de vítima passivo, situação na qual só resta a questão sobre quem desaparece primeiro, a cidade ou os bois. A manada de bois irrompe como uma catástrofe natural, no sentido

restrito do termo, sobre Manarairema, e priva seus habitantes de qualquer possibilidade de reação. Se, portanto, os primeiros dois capítulos do romance podem ser descritos como uma luta da comunidade com os estranhos, com a influência destes e também consigo mesma, no terceiro capítulo se trata de algo completamente diferente, que é o suportar de algo imutável.

Evidentemente, a comunidade busca caminhos, pelo menos no início, de fugir da catástrofe:

Planos de defesa os mais absurdos – como o de eliminar os bois pelo envenenamento da água ou do capim – eram imaginados e logo abandonados pela falta de meios de execução. (85-6)

Mas estas ideias, tanto quanto aquela de que Pe. Prudente benza a manada (87), não são somente impraticáveis mas apontam, antes de tudo, para a impotência da comunidade. Contra esta praga não ajuda nem fé nem resistência ativa, pelo visto. A comunidade não se confronta mais, como ainda no caso dos estranhos, com a possibilidade de uma escolha. E, com isto, evidentemente não se pode tratar mais da responsabilidade da comunidade, de culpa ou inocência. O fim de Manarairema, seja quem for que o causou, não pode mais dizer nada, portanto, sobre o caráter moral da comunidade. No máximo poder-se-ia supor que a praga de bois seria um castigo pela resistência de Apolinário, *se os estranhos fossem a origem dela* – mas como já foi dito, o texto somente fornece alguns indícios muito fracos: os estranhos, afinal, estão ainda presentes e já soltaram a parecida praga dos cachorros sobre a cidade. Mesmo confirmado, porém, isto somente jogaria uma luz positiva sobre o caráter de Apolinário, mas nem tocava no da comunidade.

Com isto, surge a questão, por que os estranhos desaparecem ao mesmo tempo em que a praga de bois finda. A única explicação explícita fornecida pelo texto provém da boca de Geminiano:

- Acho que foi de medo. Andavam muito assustados.
- Medo de que?
- Sei lá. De tudo. De nós. Quero dizer, de vocês.
- O pessoal trocou olhares incrédulos. Podia ser? Tinha cabimento? Não seria invenção de Geminiano?
- Acredito não. Ele está falando soprado. Mandaram êle dizer isso – avisou uma voz do grupo. (101)

O fato do narrador se calar sobre o assunto e colocar a explicação da partida dos estranhos na boca de Geminiano não aumenta exatamente a sua credibilidade. Pois Geminiano não é somente suspeito por sua submissão completa aos estranhos – como demonstra claramente a reação dos cidadãos na citação acima –, mas também se caracterizou, até este momento, exatamente por não entender os estranhos e seus motivos. Ainda menos ajuda na solução deste mistério a indiferença de Amâncio – “Foram? Até que enfim – disse Amâncio como se já esperasse a notícia. Foram quando?” (ibid.) – pois esse “como se” só significa que o narrador não está disposto a explicar ao leitor se Amâncio de fato já sabia de algo, ou se somente finge a sua indiferença.

Seria, certamente, sedutor seguir aqui Silverman, que evidentemente avalia a opinião de Geminiano como, de fato, certo e que atribui a expulsão dos estranhos a Apolinário:

Como seu nome e profissão sugerem, ele é uma figura hercúlea, cuja determinação profética de resistir aos poderes do obscurantismo finalmente fazem com que Manarairema retorne a ser o lugar pacífico que era originariamente. (2000: 351)

Mas Silverman se excede um tanto, pelo menos em dois aspectos: pois o texto não fornece comprovação nenhuma de umnexo causal entre a resistência de Apolinário e o desaparecimento dos estranhos, tampouco como um destes acontecimentos pode ser ligado, inequivocamente, com a praga dos bois. Mesmo que seja, certamente, natural argumentar que o insucesso, com Apolinário, resulta na retirada dos estranhos, esta pergunta há de ficar em aberto da mesma forma, como aquela acerca da relação entre os estranhos e os bois.

O segundo problema na posição de Silverman se encontra, todavia, no juízo de que “...Manarairema retorne a ser o lugar pacífico que era originariamente.”. Este juízo já é problemático no sentido em que declara a comunidade antes da chegada dos estranhos como um tipo de paraíso perdido. O mundo narrado se espreme, desta maneira, num esquema de preto e branco, onde a comunidade representa o bem e os estranhos, o mal. Como já foi argumentado, em relação a outros textos veigueanos, todavia, as comunidades de Veiga não podem ser entendidas somente como vítimas inocentes. Opressão, violência e desigualdade fazem parte, além de outros aspectos, mais

positivos, das suas características constitutivas, também porque a comunidade é pré-figurada pela sociedade brasileira do sertão. A razão dos estranhos terem tanta facilidade com as comunidades jaz exatamente na circunstância de que a falta de autonomia, a submissão e a acomodação já estão presentes nelas.

Se a comunidade não pode ser vista como um paraíso perdido, tampouco pode ser anunciada uma volta ao estado antes da chegada dos estranhos, já que aconteceu provavelmente demais, para que a comunidade possa voltar simplesmente à normalidade. A sedução de Geminiano e de Amâncio pelos estranhos – que traz ainda, para o primeiro, a desconfiança da comunidade, o que ele está tentando superar agora (100-1) –; a desmoralização da comunidade pela desistência rápida demais dos próprios valores, representada na metáfora das máscaras durante a praga dos cachorros; os muitos mortos e, evidentemente, também as destruições indicam que Manarairema ainda precisará de bastante tempo para se reencontrar como comunidade. Estas questões não resolvidas encontram seu símbolo na lama de terra e excrementos onipresentes deixado pelos bois:

Quanto tempo levaria o sol para endurecer aquele godó depois que passasse a chuva, chuvinha de moenda que não dava para lavar a obra dos bois? E mesmo depois que o sol secasse tudo, por muito tempo ainda ficaria a poeira fina, moída pelos cascos dos animais e levantada pelo vento, lembrança amarga dos tristes dias passados. Com aquela poeira se imiscuindo por tôda parte, *Manarairema custaria muito a voltar ao que era, se voltasse.* (98-9, grifo meu)

O que, portanto, Apolinário e o milagre dos bois desaparecidos realizam – independentemente de se tem ou não uma relação entre estes eventos – não é um reinício completo, nem uma volta a um estado original perdido. Depois do apocalipse, ao que parece, há continuação, e o mundo que estava fora dos eixos reencontra uma ordem:

O relógio da igreja rangeu as engrenagens, bateu horas, lerdo, desregulado: Já estavam erguendo o pêso, acertando os ponteiros. As horas voltavam, tôdas elas, as boas, as más, como deve ser. (102)

Esta ordem é, portanto, uma mistura da continuidade – as horas regulares, o trabalho de Manuel (99) – e de novos desafios, como a lama. Se Manarairema encontra nisto o caminho de se tornar aquilo

que era antes parece questionável. Pois, afinal, não voltam somente as horas boas, mas também as más, o que deve significar necessariamente que também os últimos acontecimentos – os estranhos, as pragas – continuarão agindo, tanto quanto o papel que os cidadãos de Manarairema exerceram neles.

A circunstância de Manarairema sobreviver, fisicamente, ao 'fim do mundo' – quer dizer que neste texto há um 'final feliz', por assim dizer, o que o diferencia aparentemente dos outros textos veigueanos<sup>209</sup> – não impede, no entanto, que o *pequeno mundo* da comunidade tenha se destruído. Pode ser percebida, nitidamente, aqui, a pré-figuração dos textos veigueanos, que tematiza o passar das pequenas comunidades isoladas do *sertão*. A alienação do trabalho e a perda de identidade que a acompanha, como em Geminiano; o rompimento de dependências e lealdades sociais crescidas; a impotência do indivíduo e da comunidade em face de eventos que não parecem ter origem determinável – tudo isto são símbolos da modernidade, cuja impessoalidade encontra sua expressão justamente na anonimidade dos estranhos. Mesmo que seja, no fundo, exatamente a tentativa de afirmar os valores tradicionais, a resistência de Apolinário já constitui, em si, um sinal da desagregação do *pequeno mundo*: a necessidade de resistir como *indivíduo* aos atrevimentos dos estranhos demonstra que a coletividade e a solidariedade quase não existem mais na comunidade. Nem é necessário nisto relacionar este texto ao momento específico do golpe militar de 1964, como Silverman o faz:

Todos [i.e. os personagens] são personificações do papel representado pelos setores-chave da sociedade brasileira em face da revolução de 1964... [...]. O sentido paralelo de julgamento e recompensa bíblica é mais ampliado pela mensagem de fábula, junto com suas ramificações contemporâneas hipotéticas: isso é, se o coletivo brasileiro tivesse reagido como o ferreiro incoercível (e não cooptado), os efeitos deletérios posteriores do golpe não se teriam enraizado. (2000: 351-2)

É evidente que esta abordagem de Silverman não pode ser refutada, embora pareça forçar o texto num sistema apertado demais: se neste texto se trata de uma transformação literária de uma pré-figuração baseada na realidade I brasileira, então esta deve ser de uma

---

<sup>209</sup> Cf., por exemplo, a destruição da cidade em “A usina atrás do morro” ou da ilha em “A ilha dos gatos pintados”.

muito mais geral, ou seja, daquela de uma desigualdade social amadurecida por séculos, da *doença da desigualdade*, da qual Ribeiro fala, e do seu enraizamento, tanto no indivíduo como no coletivo. Se, na interpretação, o texto pode servir como ilustração de um caso singular chamado *golpe militar de 1964* por um lado, por outro também se abre para uma interpretação bem mais ampla, no centro do qual se encontra o *homem em situação de crise*<sup>210</sup> – com sua aflição sempre recorrente em decidir entre resistência e acomodação, entre autonomia e submissão, entre lealdade e traição e, finalmente, também entre indivíduo e coletivo. Demonstra-se aqui com certeza o caráter ao mesmo tempo universal e específico, quer dizer historicamente localizado, dos textos veiguanos: em *A hora dos ruminantes* se trata do homem em si, mas esta imagem do homem é pré-figurada de uma maneira brasileira de forma que possa ser lida como uma imagem da identidade social brasileira atemporal e, ao mesmo tempo, como a imagem de um caso singular da história brasileira, que é o golpe de 1964.

Destes três níveis estratificados de significado é o mais específico – aquele do golpe – que é menos distinto e, portanto, também mais difícil de argumentar, não somente porque o foco do texto jaz sobre a comunidade e os personagens que a compõem e com isto o *outro*, o mundo externo necessariamente se mantém obscuro; mas também por causa das muitas discrepâncias já mencionadas, que o texto apresenta – o texto não fornece uma base para poder argumentar uma relação causal entre a resistência de Apolinário e a praga dos bois. Além disto, esta relação causal contradiria a interpretação de Silverman, mesmo se levada em consideração de forma hipotética. Pois neste caso, a praga dos bois teria que ser interpretada como um castigo, ou um ato de vingança dos estranhos, o que significaria que a resistência (de Apolinário) resultava em consequências negativas, e não positivas para a comunidade. A praga dos bois não aponta, conseqüentemente, aos estranhos, nem sequer a si mesma, mas justamente à comunidade em sua ruína.

Que o narrador precise invocar um milagre em sua necessidade de salvar a cidade, afinal mostra somente até que ponto esta praga de bois é insignificante – e com ela também os estranhos. A praga dos bois é, mesmo que isto pareça banal, simplesmente uma praga: sua

---

<sup>210</sup> Cf. também Arnoni Prado (1989: 15-16).



função é empurrar a cidade à beira da destruição, para que a comunidade possa ser descrita na sua agonia. Da mesma maneira, os estranhos são simplesmente os estranhos, uma tela sobre a qual se pode projetar as fraquezas e as virtudes da comunidade, e que destaca estas. Isto pode até constituir a razão principal da 'falta de rosto' dos estranhos, não somente em *A hora dos ruminantes*, mas também em “Era só brincadeira”, em “A usina atrás do morro” e, evidentemente, em *Sombras de reis barbudos*: suas características específicas são irrelevantes, eles só significam como o poder opressor, contra o qual a comunidade devia se defender, mas não pode ou não quer fazê-lo.

Conseqüentemente, pode se concordar, de modo geral, com Coutinho, quando ele afirma que “O verdadeiro conflito da novela situa-se no plano da ética social...” (1986: 578). No entanto, esta posição devia ser complementada por dois aspectos: primeiro, que este conflito só é interessante em relação à comunidade, quer dizer não somente como esta reage a uma ameaça externa, mas também como ela lida com os desajustes internos que resultam desta ameaça. Este aspecto se demonstra de maneira modelar nos personagens Geminiano, Amâncio, Manuel e Apolinário. O segundo aspecto ultrapassa, no entanto, este conflito, mas sem deixar a esfera da ética social: trata-se aqui da questão complexa, como ou se uma comunidade autônoma ou, respectivamente, uma cultura autônoma pode sobreviver, quer dizer, do seu futuro. Neste contexto, o texto empurra o leitor ao encontro de um grupo da comunidade que até agora só se mencionou à margem, que são as crianças.

A circunstância já referida que Mandovi, o filho de Apolinário, é o primeiro personagem que se opõe de forma conseqüente às impertinências dos estranhos, já aponta que os personagens infantis têm um papel especial neste texto como, alias, em diversos outros textos veigueanos. Este papel das crianças se torna nítido somente durante a praga dos bois, porém, quando as crianças andam em cima das costas desses animais. Dois aspectos entrelaçados podem ser observados nisto: a curiosidade e a capacidade de enfrentar e lidar com o novo, o diferente, por um lado, e, por outro, a conservação e a criação de *pequenos mundos*.

A curiosidade delas se expressa na sua característica de lidar de maneira criativa e lúdica com a situação de crise na qual a cidade se encontra:

Descalços e munidos de uma vara tendo numa ponta uma plaquinha acolchoada, os meninos subiam numa janela, daí passavam para o lombo de um boi, e utilizando a vara como escora iam navegando por cima dêles, apostando corridas uns com os outros. (85)

Apresentam aqui, portanto, aquela flexibilidade e criatividade que os une com todas aquelas outras crianças nos textos veigueanos – como, por exemplo, Tubi, em “A estrada do amanhece”, os três amigos, em “A ilha dos gatos pingados”, Doril, em “Diálogo da relativa grandeza”, ou também os narradores, em “Fronteira” e “A usina atrás do morro”: é um estar aberto para o mundo que indica que ainda não estão tão presos no seu próprio *pequeno mundo* como os adultos estão. Isto talvez explique, também, a preferência de Veiga por personagens crianças, ou pelo menos infantis, porque estes (ainda) estão capazes de se surpreender com o mundo e de, a partir desta surpresa, entrar numa relação criativa com ele.

As crianças constroem, desta forma brincalhona, um novo *pequeno mundo*. No entanto, as experiências teóricas de Tubi e Doril se transformam aqui em práxis: os bois, que significam para os outros personagens a prisão e o sofrimento, se transformam para as crianças, ao contrário, justamente no caminho para a liberdade. Todavia, este novo *pequeno mundo* não está, como a selva, em “Fronteira”, sem os seus perigos inerentes, e algumas das crianças morrem esmagadas quando caem entre os bois (85).

Este novo *pequeno mundo* das crianças se baseia também no velho *pequeno mundo* da comunidade, e até o mantém vivo no sentido restrito:

Aproveitando a disposição dos meninos o agente de correio organizou um serviço de recados para toda a cidade. Os meninos foram separados em duas turmas, uma para apanhar mensagens nas janelas e levar para a agência, outra para entregá-las no destino, podendo também receber e entregar pequenas encomendas. Assim, quem tinha um pouco mais de água em casa cedia meia garrafa ou uma xícara a quem estivesse sem nenhuma nem para fazer chá para um doente. (88)

A sobrevivência da comunidade, não somente no sentido da sobrevivência física do cidadão individual, mas além disto também como comunidade se torna desta maneira uma tarefa das crianças. Com isto, o narrador enfatiza a importância da comunicação para a

conservação da comunidade. Sem esta, seus valores como a solidariedade e a coletividade não podem mais ser vividos, e ela morre. Não é por acaso, portanto, que os dois símbolos mais nítidos da aproximação da morte da cidade – o relógio da igreja matriz que para e o aparecimento dos urubus – coincida com a exaustão completa das crianças, e com isto com o fim da comunicação. Se ela não se comunica mais, é esta a mensagem clara, a comunidade não existe mais.

Finalmente só resta responder a uma pergunta, dentro do contexto deste trabalho, que seria aquela acerca do *fantástico*. Nisto, não se trata principalmente dos eventos descritos, mas, antes, do como da descrição, quer dizer, da perspectiva e da instância da narração. Como já pensado em relação à sedução de Amâncio, no entanto, não se consegue criar uma *incerteza acerca do sistema da realidade*, neste texto, embora o narrador tente justamente isto várias vezes. Se o *fantástico veigueano* consiste, como este presente trabalho tenta demonstrar, em uma discrepância entre uma perspectiva interna, limitada e um mundo externo, que desta perspectiva por força tem que aparecer ininteligível, e esta insegurança se transpõe à recepção do leitor, então *A hora dos ruminantes* deve ser designado, pelo menos neste sentido, como um texto mal sucedido. Com a mediação de relances da consciência dos estranhos, o narrador subverte a sua própria estratégia narrativa de caracterizá-los como misteriosos e ininteligíveis. O leitor se perguntará, menos do que nos outros texto veigueanos, portanto, o que estes estranhos de fato podem apresentar e até que ponto o *pequeno mundo* dos personagens coincide com o mundo narrado. Antes, terá de se importunar com uma instância narradora que ora fornece informação demais e ora a menos, e ainda se emaranha em contradições. Desta forma, *A hora dos ruminantes* podia ser chamado de uma tentativa malograda do *fantástico*, que no fim e, provavelmente de forma involuntária, só permite as duas abordagens de recepção do *maravilhoso* e do *alegórico*.

### III.3.2.7. Os outros entre nós, ou a Companhia

O romance *Sombras de reis barbudos* constitui, ao mesmo tempo, uma retomada e um desenvolvimento de todos aqueles questionamentos e temáticas que ocuparam os textos veigueanos nos volumes de contos *Os cavaleiros de Platiplanta* e *A estranha máquina*

extraviada, como também *A hora dos ruminantes*: a questão da reconhecibilidade do mundo de uma perspectiva inferior e limitada e, com isto, o *discurso tateante*, a imaginação e o *fantástico*; a relação entre *pequenos mundos* individuais e coletivos e como estes se delimitam contra o mundo externo; a irrupção deste mundo externo e a destruição da comunidade que a acompanha; a relação entre poder e impotência, e como se origina a opressão; e, finalmente, com o desmoronar do *pequeno mundo*, a questão pela memória. *Sombras de reis barbudos* se afirma, em suas múltiplas facetas e na sua complexidade, em suas referências a textos anteriores como posteriores, como o paradigma da arte narrativa veigueana, e Taitara – a cidade onde a ação do romance se desenvolve – como o paradigma dos mundos veigueanos.

A relação entre retomada e desenvolvimento se torna evidente já numa comparação corrida entre *Sombras de reis barbudos* e seu antecessor *A hora dos ruminantes*. Desiste-se agora do experimento malogrado do narrador heterodiegético e se encontra em Lucas, o jovem narrador de *Sombras*, uma volta à perspectiva limitada e parcialmente infantil e ingênua, mas também curiosa do narrador homodiegético de “A usina atrás do morro”. De maneira paralela, o romance se despede da realização de uma salvação inverossímil da comunidade por um herói – como Apolinário – ou um milagre – como o desaparecimento dos bois em *A hora dos ruminantes*. Ao mesmo tempo, no entanto, se transfere este aspecto como esperança para o mundo da imaginação da comunidade, personificado nos *reis barbudos* de um cunho quase mítico-religioso. Algo bastante parecido acontece também com os estranhos: enquanto estes ainda são decididamente estrangeiros, em “A usina atrás do morro”, e, em *A hora dos ruminantes*, pelo menos reconhecíveis como forasteiros, aqui eles desaparecem completamente da superfície textual e permitem, desta maneira, uma vista desobstruída à comunidade e à sua desintegração.

O enredo do romance pode ser resumido rápido: Baltazar, o tio do narrador Lucas, aparece na pequena cidade Taitara no *sertão* e funda ali a *Companhia Melhoramentos de Taitara*. O nome da *Companhia* se transforma em ironia quando ela é tomada por desconhecidos num “golpe” – pelo menos Lucas o designa assim (25) – e Baltazar deixa Taitara por razões de saúde. A *Companhia* submete agora a cidade a um regime totalitário de injustiça, que se manifesta na

arbitrariedade das autoridades e na supressão final de todos os direitos humanos. Os novos diretores da *Companhia* nunca aparecem na ação, mas governam, antes, por proibições e medidas impostas e realizadas pelos *fiscais*, recrutados da população de Taitara. O romance termina com a ruína da cidade, da qual os homens fogem voando – independentemente de se isto de fato acontece ou que se trate de uma “alucinação coletiva” (135).

O texto se divide em três fases distintas: a primeira se caracteriza pela construção da *Companhia* como um “...tempo de alegria e de festa...” (2) e seu protagonista é Baltazar, o tio de Lucas. A segunda fase se inicia com a cesura do golpe e a partida de Baltazar (23 e sgs.), e se caracteriza pela repressão da cidade. O protagonista desta fase é o pai de Lucas, que continua empregado na *Companhia* como *fiscal*, e como tal personifica a opressão das pessoas pela *Companhia*. Este contexto se constitui já pela circunstância de Lucas, várias vezes, comparar explicitamente seu tio com seu pai, principalmente em relação ao respeito que a comunidade manifesta a ambos. Mas estes dois personagens se imbricam além destas duas fases: o pai de Lucas já se encontra na primeira fase, primeiro como crítico de Baltazar, depois como colaborador fervoroso e finalmente de novo como seu crítico. O outro, por seu lado, continua a viver na segunda fase, mesmo em sua ausência, como a esperança da volta de melhores tempos na consciência da comunidade. A terceira fase começa, finalmente, com a lenta decepção do pai com a *Companhia* e da visita de Lucas ao seu tio moribundo. O pedido de demissão do pai que, em seguida, é preso e desaparece, presumivelmente, para sempre, nos cárceres da *Companhia*, tanto quanto a morte de tio Baltazar significam não somente o desaparecimento dos protagonistas da superfície textual, mas também um tipo de orfandade para Lucas. A ausência de modelos, como também os perigos da cidade agonizante, na qual não há nada o que fazer, o impelem para si mesmo e se transformam assim – seguindo uma ideia da sua mãe – na origem do texto *Sombras de reis barbudos* e o levem de volta ao início do romance: “Está bem mãe. Vou fazer a sua vontade. Vou escrever a história do que aconteceu aqui desde a chegada de tio Baltazar.” (1).

Desta maneira, Lucas assume o papel do cronista da história de Taitara, do seu tio e do seu pai, mas também da *Companhia*. É importante frisar aqui, que o nome Lucas já constitui um primeiro

indício de um campo de referências intertextuais à história da salvação bíblica que este texto estende. Outros elementos com esse cunho se encontram, por exemplo, em Baltazar, nos *reis barbudos* do título, nos urubus cujas sombras são como “cruzes horizontais” (35) e no mágico Uzk (51 e sgs.). Não é somente o nome que liga Lucas com o evangelista, já que este é visto como o cronista entre os evangelistas. Da mesma maneira, parece evidente, que ambos entendem sua crônica como uma tarefa que fazem para outrem – o evangelista para Teófilo, Lucas para sua mãe:

<sup>1</sup>Muitos já tentaram compor a história do que aconteceu entre nós,

<sup>2</sup>assim como nos transmitiram os que, desde o princípio, foram testemunhas oculares e ministros da Palavra.

<sup>3</sup>Depois de acurada investigação de tudo desde o início, também a mim me pareceu conveniente escrevê-la para ti segundo a ordem a ordem, excelentíssimo Teófilo,

<sup>4</sup>para melhor conheceres a firmeza da doutrina em que foste instruído. (Lucas 1, 1-4)

Está bem, mãe. Vou fazer a sua vontade. Vou escrever a história do que aconteceu aqui desde a chegada de tio Baltazar. Sei que esse pedido insistente é um truque para me prender em casa, a senhora acha perigoso eu ficar andando por aí mesmo hoje, quando os fiscais já não fiscalizam com tanto rigor. Talvez seja mesmo uma boa maneira de passar o tempo, já estou cansado de bater pernas pelos lugares de sempre e só ver essa tristeza de casas vazias, janelas e portas batendo ao vento... (1-2)

Os dois trechos textuais demonstram com nitidez que ambos os cronistas encaram seu trabalho como uma fixação consciente do passado que, porém, define o presente. Mas enquanto o evangelista busca com seu texto um objetivo claro – o texto deve oferecer ao seu leitor “a firmeza da doutrina” – os objetivos de Lucas estão por enquanto muito menos precisos – a citação acima só parece apontar a um passatempo e a um favor para sua mãe. Mas com isto se põe logo a questão pelo sentido da escrita em si, já que a mãe provavelmente nem vai ler a crônica, “...porque não tem cabeça para leitura e também porque já sabe tudo melhor do que eu.” (2).

Lucas consegue evitar a pergunta pelo sentido da escrita, por enquanto, focando a sua mãe e seus motivos – “Está claro que é mais

um truque para me deixar à vontade. Ela é esperta, pensa em tudo.” (ibid.). Mesmo assim, encontra logo problemas adicionais que deixam bem claro, para o leitor, que não deve esperar somente uma narrativa simples e infantil do acontecido. Lucas não somente se conscientiza da dificuldade da passagem de “...acontecimentos vivos na minha memória...” (ibid.) para um passado escrito e, portanto, fixado; antes, o preocupam questões complexas como, por que podia acontecer o que aconteceu – quer dizer o problema de passados alternativos –, e aquelas que perguntam pelo papel de outros personagens, particularmente do seu tio Baltazar e do seu pai como personagens atuantes e, ao mesmo tempo, como objetos da sua, quer dizer, de Lucas, memória. Isto o conduz ao questionamento do seu próprio papel, seja como protagonista da sua própria história no passado – e da relação desta com os acontecimentos a redor do seu tio e da Companhia –, seja como objeto da sua própria memória, seja como sujeito da memória no presente:

Será que eu estaria aqui escrevendo se tio Baltazar não tivesse vindo para cá com a idéia de fundar a Companhia? [...].

Relembrando aqueles tempos meu pai disse que depois de alguns dias aqui tio Baltazar pensou em desistir da Companhia e voltar. Agora eu pergunto de novo: se ele tivesse voltado naquela ocasião, será que ainda estaria vivo? E se ele não tivesse fundado a Companhia, será que teríamos passado por tudo o que passamos? Mas perguntar essas coisas agora é o mesmo que dizer que se o bezerro da vizinha não tivesse morrido ainda estaria vivo. Estou aqui para falar do que aconteceu, e não do que deixou de acontecer. (2-3)

Lucas se encontra numa situação interessante, portanto, como cronista de Taitara, mas também da sua própria história: se divide em pelo menos três instâncias que se reencontram no seu presente como cronista. Há, em primeiro lugar, o Lucas do momento passado, que passa pela experiência dos acontecimentos, os entende ou não, e até, às vezes, os nem sequer nota. Depois, há o outro Lucas, também no passado, com quem o primeiro Lucas mantém transições fluidas, que tenta penetrar e interpretar o acontecido, que constrói passado da sua própria perspectiva. Estes dois ‘Lucas-papeis’ do passado agora confluem no Lucas cronista do presente, de maneira de que as suas perspectivas e interpretações dos acontecimentos e dos personagens sempre se misturam com a interpretação do Lucas atual; mais ainda,

este procedimento inclui, também, um questionamento contínuo dos 'Lucas-papeis' do passado. Com isto, Lucas constrói um passado que sempre oscila entre o passado – o que ele sabia ou, respectivamente, podia saber, e quando? – e o presente. E mesmo quando se tenta livrar – no fim da citação acima – do problema ao dizer que “Estou aqui para falar do que aconteceu, e não do que deixou de acontecer.”, isto somente é a metade da verdade. Pois por um lado sempre voltará, no decorrer da sua narrativa, àquilo “que deixou de acontecer”, como no caso do seu pai, que “...vivia correndo naqueles dias; se ele soubesse para onde estava correndo, teria moderado o passo.” (13). Pelo outro lado, estar presente em si não é o suficiente para descrever o que aconteceu, necessita-se também do conhecimento e da interpretação deste conhecimento. Desta maneira, Lucas só lentamente começa a vislumbrar a ideia que o seu pai nem gosta de Baltazar:

É curioso como certas coisas vão acontecendo em volta da gente sem a gente perceber, e quando vê já estão firmes e antigas. Depois mudam, do mesmo jeito manso. Não me passava pela cabeça que alguém pudesse não gostar de tio Baltazar. Se aparecesse uma pessoa dizendo isso, para mim seria a maior surpresa. Pois eu tive essa surpresa, e aqui em casa mesmo.

Primeiro eu pensava que meu pai fosse muito amigo de tio Baltazar,...

[...].  
Passei a observar, e notei que não havia só implicância da parte do meu pai, mas uma birra mal disfarçada. (7-8)

O que é interessante, aqui, não são somente as mudanças em Lucas – reconhecer que o pai não gosta do tio lhe abre os olhos para a complexidade das relações entre seres humanos, como por exemplo entre sua mãe e tia Dulce (8), muda sua perspectiva à realidade – mas também as do seu pai – este vai oscilar, pelo menos na percepção do seu filho, sempre entre amizade e aversão em relação a Baltazar. Antes, é notável que Lucas, como cronista, se preocupe com a percepção e, portanto, com o reconhecimento de realidade. O comentário no início da citação acima é, por enquanto, somente um comentário geral acerca dos limites do reconhecer humano. Além disto, é também um comentário do Lucas que escreve sobre o Lucas que experimenta, é um comentário sobre a história, a tentativa de constituir *a posteriori* estruturas conectivas que possam explicar o acontecido. Esta tentativa, e não é a única vez que Lucas intervém



perante comentários gerais deste tipo na corrente dos acontecimentos, faz com que ele se pareça com os outros protagonistas e narradores dos textos veigueanos, porque em si não é nada diferente do *falar consigo mesmo* de Tubi em “Na estrada do amanhece”. O *falar consigo mesmo* constitui, no entanto, como já discutido, o método para a semantização do mundo na base do *discurso tateante* e, portanto, para a construção de um próprio *pequeno mundo*.

Lucas parece, então, quando escreve o que se passou, não somente fixar o passado mas também redescobri-lo. Este se transforma, desta maneira, numa realidade própria, num *pequeno mundo* próprio que precisa ser cada vez reconstruído e reinterpretado à base de conhecimento e memória. Pois o “Não me passava pela cabeça...” autocrítico demonstra de maneira inequívoca, que entender o acontecido depende de conhecimento e interpretação. Qualquer conhecimento novo significa, então, uma nova interpretação da memória e, em seguida, possivelmente a mudança do passado. Escrever a sua crônica não significa para Lucas, portanto, somente preservar o passado do esquecimento – quer dizer, no contexto do romance, a preservação do *pequeno mundo* de Baltazar e da comunidade antes da chegada da *Companhia* – mas antes de tudo um processo dinâmico, sempre repetido, de criação de passados, de *pequenos mundos*, que necessariamente nunca serão iguais, mas justamente por isto constituem um passado vivo.

Além disto, a crônica constitui também uma procura de Lucas por si mesmo: pois da maneira como a crônica é uma reconstrução do 'eu' passado do narrador – uma tentativa, que muitas vezes encontra não somente os limites da capacidade de lembrar, mas também as de entender, como o exemplo acima demonstra – é, também, a tentativa de entender ou apropriar-se do mundo ao seu redor, quer dizer uma criação de um *pequeno mundo*, o que em si representa um espelho do Lucas atual.

O texto lança desta maneira as bases para o *fantástico* e aponta para o nexos estreito entre este e o reconhecimento: a congruência entre descrição e realidade é fundamentalmente questionada pelo fato do leitor ser confrontado com, pelo menos, duas versões do passado, somente pela perspectiva narrativa e a instância narrativa – a vivida como presente e a construída e interpretada como passado –,

que além disto ainda se misturam continuamente, pois muitas vezes não fica claro a que ponto cronológico a interpretação relatada é realizada por Lucas.

A circunstância de Lucas assumir a função do cronista traz mais uma consequência bastante interessante: ele mesmo se torna o protagonista, da terceira fase do romance. Isto não está relacionado somente ao fato de que, com a morte de Baltazar e o desaparecimento do pai, os protagonistas das primeiras fases e, ao mesmo tempo seus modelos no bem e no mal, deixem o palco, e ele esteja agora só. Antes, deriva-se do fato de que ele assume, como cronista, a responsabilidade de escrever a história de Taitara – que afinal é também a sua própria –, o que significa, no entanto, que ele se torna, pela escolha e a interpretação daquilo que deve ser lembrado, o dono virtual desta história de Taitara. O texto se transforma, desta maneira, num romance de formação velado, porque descreve o tornar-se adulto de Lucas no pano de fundo da tragédia de Taitara. Silverman (1978: 167) tem razão, portanto, quando afirma que *Sombras de reis barbudos* é, em primeiro lugar, a história de Lucas, e somente em segundo a da cidade Taitara. O desaparecimento do pai e de Baltazar é significativo não somente pela circunstância de deixar Lucas só, mas, além disto, com dois modelos de comportamento fundamentalmente diferentes – em relação às pessoas, ao mundo externo. O desenvolvimento de Lucas consiste em como ele lida com estes modelos, como se liberta deles e como encontra sua própria voz. Este encontrar da própria voz constitui, ao mesmo tempo, o fim da ação e o início do narrar – que é o início do romance – e com isto, como já mencionado, a mistura dos níveis de tempo, dos 'Lucas-papeis' diferentes. É exatamente neste aspecto que se encontra o velamento do caráter de formação do romance, porque o leitor se confronta, sem logo se atentar, desde o início do romance tanto com o Lucas inicial e infantil, como com seu sucessor quase adulto.

Não pode ser ignorado, porém, com este aspecto do desenvolvimento de Lucas, que o texto representa, ao mesmo tempo, a história da comunidade Taitara. Certamente, a cidade não pode ser encarada aqui como protagonista da história, ao contrário de Manarairama em *A hora dos ruminantes*, mas mesmo assim, sem ela, a história de Lucas não é possível. O *pequeno mundo* coletivo da comunidade, o seu 'agir juntos' ou um contra o outro, suas virtudes e

fraquezas não constituem somente um pano de fundo e uma motivação para a história de Lucas, porque ele faz parte desta comunidade também. Da mesma forma, a história também seria impossível sem a família de Lucas, porque as ações da sua família, do tio e do pai acompanham e definem esta, como Lucas mesmo confirma (2-3). Existe, portanto, um elo estreito entre estas duas narrativas, e isto se torna mais claro nas mudanças contínuas entre a narração em 'eu' e aquela em 'nós' de Lucas. Podia parecer como se Lucas quisesse se firmar, por esta oscilação, entre as perspectivas tanto como indivíduo, com a sua própria história, quanto como parte da comunidade.

O elo que liga estas duas histórias, a sua e aquela de Taitara, se encontra por ora no personagem Baltazar, que personifica o início e a razão da história: “Mas a história que vou contar começa mesmo com a chegada de tio Baltazar.” (2). É interessante observar, que o texto tematiza desde o início as questões de realidade e imaginação, de culpa e salvação em relação ao personagem Baltazar. Para elucidar este contexto, é necessário voltar mais uma vez ao paralelo entre Lucas e o evangelista: se este paralelo é aceito como válido, então surge agora a pergunta se ele não podia também ser válido para a história narrada. A história do evangelista, no entanto, é a história daquele que veio para salvar os homens, que foi traído e morto por eles, e que volta de novo, para salvá-los mesmo assim. Evidentemente Baltazar não é Jesus Cristo, mas chama bastante a atenção que ele já se anuncia antes da sua chegada, e que a comunidade, e principalmente a mãe de Lucas, constrói uma imagem enaltecida dele: “Tio Baltazar. Um nome, uma fama, muitas fotografias – assim era que eu o conhecia.” (3). São estas fotografias, que envia regularmente à mãe de Lucas, que incendeiam a adoração da comunidade, pois retratam-no como jovem, belo e bem-sucedido, como por exemplo, num carro esportivo italiano. Elas passam de mão em mão entre os conhecidos, mas quando não são devolvidas o mais rápido possível, Lucas é encarregado pela mãe, “Entre zelosa e vaidosa...” (ibid.), de trazê-las de volta, porque “...um documento daquela importância não podia passar muito tempo em mãos profanas.” (ibid.). A conotação religiosa fala uma língua bastante clara: a imagem que a comunidade e, antes de todos, Lucas e sua mãe, constroem de Baltazar, é a de um herói, cujas fotos se repassam como santinhos. Esta imagem se despedaça, no primeiro momento, para Lucas quando da chegada de Baltazar:

Se estou aqui para contar a verdade não posso esconder o meu desapontamento quando vi tio Baltazar descendo do carro em nossa porta. No primeiro momento pensei que fosse outra pessoa... (ibid.)

Baltazar não somente envelheceu, está com o cabelo mais ralo, mas é principalmente a falta do braço esquerdo que decepciona Lucas: “É difícil entender, mas pensando no meu procedimento naquele dia parece que eu acusava tio Baltazar de ter cortado o braço só para me humilhar diante de meus amigos.” (4).

Esta citação se torna interessante por várias razões. Por um lado, o texto contraria já bastante cedo as expectativas que construiu em relação ao seu protagonista, já que Baltazar se revela aqui – provisoriamente – como simples mortal. Com isto, Lucas se confronta, pela primeira vez, com uma realidade que contradiz o seu *pequeno mundo* imaginado: um Baltazar idoso, com só um braço, afinal não pode ser seu herói idealizado. Por outro lado comprova, no entanto, a que distância o Lucas cronista já se afastou da criança Lucas, que presencia a chegada do seu tio, quando o primeiro afirma que mal consegue reconstituir os motivos da criança que era (ibid.).

Mas a desilusão de Lucas não dura muito:

Então quem perde uma perna ou um braço deixa de ser gente? E aquele detetive aleijado que eu vi no cinema derrotando na briga uma porção de bandidos perfeitos? Pena que eu não tivesse me lembrado daquele filme antes. (4-5)

Lucas consegue harmonizar, portanto, a realidade com o seu *pequeno mundo* idealizado, embora que o fato de ele fazer uma comparação com algo oriundo do mundo da imaginação – do filme e não da realidade – possa ser lido como uma tentativa de continuar a alimentar a sua imagem idealizada de Baltazar. A reabilitação de Baltazar, como o herói de Lucas, se consuma, quando este lhe presenteia com um relógio e consegue ajustar a pulseira com uma mão só: Lucas esquece “...que ele era aleijado.” (6).

Não é somente Lucas, todavia, que tem uma grande consideração por Baltazar. A ideia de Baltazar de construção de uma fábrica em Taitara entusiasma até o pai de Lucas e reprime, pelo menos por um tempo, a sua antipatia: “Quando tio Baltazar começou falar no projeto

da *Companhia* meu pai se mudou para as nuvens.” (9). Para a comunidade, em geral, porém, ele parece se ter tornado um santo:

A fábrica progredia muito na frente dos planos, todo mundo estava contente e endeusava o fundador. Dar uma volta com tio Baltazar pela cidade era como andar na companhia de um deus ou de um santo, as pessoas só faltavam ajoelhar quando passávamos. (15-6)

O que chama atenção de novo, são os termos religiosos usados para caracterizar Baltazar. Evidentemente surge a dúvida se Lucas está retratando de fato a perspectiva da comunidade, ou se nisto só se trata da sua própria interpretação, no qual se espelha sua relação especial com seu tio. Mesmo que não haja como responder a esta pergunta, principalmente por causa da perspectiva limitada, pode-se confirmar, não obstante, que Baltazar com certeza é visto pela comunidade com certo respeito.

A escolha de vocabulário demonstra, de forma nítida, que pelo menos Lucas está decidido a fixar seu tio numa contextualização amplamente religiosa. Se Baltazar, porém, é de ser visto num contexto religioso, então sua queda se torna, evidentemente, uma questão de culpa: “Não deixaram bilhete nem recado de despedida, e *foi muito bem feito para aprendermos a não ser ingratos.*” (23, grifo meu). Este comentário sobre a partida de Baltazar e da sua esposa constitui, portanto, uma divisão clara de papéis: Baltazar é o herói, quase o salvador, que quis favorecer a cidade com a sua *Companhia* e que se preocupa com a comunidade, por um lado, e a comunidade, por outro, que não aprecia este presente, que não somente abandona seu herói, mas até o trai. É significativo nisto, que a acusação de Lucas se refira à comunidade inteira, incluindo ele mesmo, mas provavelmente se direcione, principalmente, a seu pai, que, já antes da queda de Baltazar, o critica e cria boatos sobre sua deposição iminente (17 e sgs.).

Segue então que a queda de Baltazar não deve ser encarada somente como um conflito de poder dentro da *Companhia*, como os estudos sobre Veiga até agora o fazem, pois o termo ingratidão aponta para uma culpa moral parcial da comunidade no evento. Baltazar se torna vítima não somente dos novos diretores invisíveis da *Companhia*, portanto, mas também da comunidade, e esta se carrega de culpa. Isto faz com que um comentário anterior, e aparentemente geral, de Lucas se torne agora, posteriormente, explicável:

As pessoas falam muito de felicidade, se atropelam para serem felizes, mas poucos se interessam pela felicidade dos outros. É um erro porque a felicidade de um beneficia a todos, quando mais não seja pela beleza do espetáculo. Durante dois ou três anos tio Baltazar foi completamente feliz, e valia a pena vê-lo naquele tempo. (15)

A felicidade individual é também, diz Lucas, uma tarefa coletiva, porque irradia para a comunidade afinal. É facilmente possível, a partir daí, encontrar um elo para com as outras tarefas coletivas, que já foram mencionados em outros textos veigueanos: a criação coletiva do próprio *pequeno mundo* pela comunicação, o apoio que os personagens ajudantes proporcionam aos seus concidadãos, até a reivindicação dos seus próprios direitos, a exemplo de Apolinário em *A hora dos ruminantes* – já que isto não é nada além uma reivindicação modelar dos direitos que todo individual na comunidade deveria ter. O coletivo só pode ser feliz, assim o diz Lucas, se os seus membros deixam os outros participar de sua felicidade e também participam da felicidade do outro. A felicidade própria que exclui o outro ou a inveja da felicidade do outro, respectivamente, são erradas, porque não fomentam a comunidade.

A ingratidão da comunidade se transforma, desta maneira, em culpa – podia se falar aqui até em pecado, já que este termo se faz presente pela terminologia religiosa empregada por Lucas – em relação não somente a Baltazar, mas à própria comunidade também. Neste contexto, é possível concluir que a repressão que se segue é constituída também como um castigo para a comunidade pela sua ingratidão – ao lado daquela perspectiva, que enxerga a *Companhia* nova como a origem de um sistema ditatorial de injustiça. Não se pode afirmar, portanto, como já se mostrou em *A hora dos ruminantes*, que uma comunidade inocente e idílica está sendo subjugada e destruída por um poder estranho, vindo de fora. Antes se confirma, que a destruição, a sede de poder, a inveja e a opressão já estão enraizadas na comunidade antes da chegada dos estranhos, e que são elas que possibilitam afinal uma realização tão fácil e rápida do sistema de repressão. É evidente que há uma diferença qualitativa imensa entre os pequenos desentendimentos, de inveja e da ingratidão dentro da comunidade e da brutalidade desumana que caracteriza o novo sistema. Mas entre os dois há um elo causal; pelo menos, é isto que os textos veigueanos aparentemente enfatizam sempre.

Independentemente da vontade do leitor de querer ou não acompanhar Lucas quando encara como um castigo o sistema de injustiça, que ora se apodera de Taitara, pode afirmar-se pelo menos que a repressão tem um caráter eminentemente político. Este caráter político se enfatizou, de forma preferencial, na crítica veigueana até agora e já foi interpretado com tanto detalhismo que não parece mais necessário aqui discuti-lo em todos os pormenores.<sup>211</sup> Mesmo assim, alguns poucos aspectos devem ser mencionados, principalmente quando permitem conclusões divergentes da opinião ora prevalecente.

O que chama logo a atenção nos estranhos, que obrigam Baltazar a sair da *Companhia* e submetem Taitara a sua ditadura, é especialmente sua anonimidade. Não somente que eles não aparecem na ação em momento algum, como seus nomes não são mencionados, nem se sabe quantos são – o leitor nem sequer descobre o quê a *Companhia* afinal produz. *Sombras de reis barbudos* se diferencia, desta forma, fundamentalmente, dos outros textos veigueanos, onde o outro sempre aparece na superfície textual – sejam estes os estranhos, em “A usina atrás do morro” ou em *A hora dos ruminantes*, sejam eles personagens com nome conhecido, como o inspetor em “Era só brincadeira” e o fazendeiro em “Acidente em Sumaúma” – permitindo assim, ao leitor, a possibilidade de tirar suas próprias conclusões além da voz narrativa. Evidentemente, podia argumentar-se que o narrador Lucas, sendo uma criança, nada sabe destes aspectos, ou não lhes atribui nenhuma importância, isto é, dificilmente poderia comentar estes aspectos sem colocar em risco sua verossimilitude como personagem narrador. Além disto, ainda elenca outra razão por seu desinteresse, que é a solidariedade com seu tio: “Sem tio Baltazar a *Companhia* deixou de existir para nós.” (25). Mesmo que esta argumentação esteja em si bastante convincente, a anonimidade dos estranhos parece esconder algo a mais, uma estratégia narrativa específica, que podia se basear em duas razões.

A primeira razão podia ser uma tentativa de evitar os problemas específicos em relação aos estranhos que foram discutidos em *A hora dos ruminantes*. A anonimidade dos novos diretores deixa todas as perguntas acerca da sua identidade sem resposta, o que preserva o mistério não somente em relação ao seu caráter, mas também suas

---

<sup>211</sup> Cf., entre outros, Dalcastagnè (1996), Fernandes (1992), Kreutzer (1992) e Silverman (1978, 2000).

capacidades e métodos – como conseguiram se apoderar da *Companhia*, como conseguiram seduzir os *fiscais*. A segunda razão se encontra na circunstância de que, desta forma, os estranhos não impedem mais o olhar à comunidade e o seu comportamento. É decerto significativo que, embora a violência parta da *Companhia*, sua realização seja de responsabilidade dos *fiscais*, que são parte da comunidade. A ausência de nomes e rostos dos diretores os torna cifras e, num certo sentido, até desnecessários: se transformam numa pura função, que é aquela da repressão burocrática. Pela sustentação consequente da perspectiva do oprimido e da anonimidade dos opressores, este texto consegue aquilo que não podia dar certo em *A hora dos ruminantes*: os estranhos adquirem a qualidade do misterioso, pois nem o narrador, nem os leitores são capazes de imaginar do que eles estão capazes. Desta maneira, portanto, suas ações ou as ações provocadas por eles, respectivamente, se tornam imprevisíveis: uma vez, deixam objetos estranhos e perigosos cair do céu (133); e outra vez, deixam aparecer muros do nada, que cortam a cidade em todas as direções – Lucas emprega aqui a palavra “brotar” (27), que deixa sua ignorância acerca do evento tão evidente que a sua admissão posterior de que ninguém soubesse como estes muros foram erguidos, de fato, nem é mais necessária.

Se, no entanto, estes diretores nunca aparecem em cena, e suas ordens se fazem cumprir somente pelos *fiscais*, que afinal fazem parte da comunidade e, até pouco tempo, ainda eram amigos e vizinhos, então surge a questão sobre por que a comunidade aceita esta repressão desde o início sem qualquer resistência. Embora que Dalcastagnè reconheça este problema, quando afirma, em contexto com o muro que “Não se questiona sua presença, não se argumenta contra o seu absurdo. Ele é aceito, vergonhosamente aceito, apesar de todas as dificuldades que causa...” (1996: 103), não oferece nenhuma solução. Com isto ela entra na fila dos outros críticos veigueanos, que em geral estão muito mais interessados em investigar as consequências da opressão para a comunidade Taitara – e em reconhecer nestas então uma transformação literária da realidade I brasileira – do que em suas causas. Parece necessário elucidar estas causas, no entanto pois, pela anonimidade dos diretores, o texto desafia o leitor de maneira inequívoca a se ocupar com a comunidade: ela e Lucas são o centro do texto, e não a *Companhia*. No entanto, estas



causas não são fáceis de se encontrar, porque Lucas não os discute de forma explícita em lugar algum.

Uma possibilidade de explicar a aceitação indefesa da repressão podia ser a afirmação que a comunidade é pega desprevenida, afinal Lucas também confirma que o aparecimento dos muros surpreende a comunidade (*Sombras de reis barbudos*: 27). Isto pode até soar plausível, como razão momentânea, mas não explica de maneira alguma, por que os cidadãos não derrubam o muro, visto que estes se constituem como obstáculos que complicam consideravelmente o seu cotidiano (ibid.). Além disto, não é bem assim, como se a *Companhia* tivesse alguma legitimação para intervir de uma maneira tão grave na vida da cidade. Ao contrário, é a construção do muro e o fato, que ninguém se ousa a derrubá-lo, que legitima o domínio da *Companhia*. Se a comunidade aceita que a *Companhia* construa, sem a sua aprovação, e seja lá por qual razão, um muro que corta toda a cidade, e nem sequer esboça um protesto contra isto, então ela se curva antecipadamente ante a reivindicação de poder da *Companhia*. Por isto, a expressão “vergonhosamente aceito” de Dalcastagnè certamente não é exagerada: a comunidade desiste sem necessidade da sua autodeterminação e se entrega aos estranhos. Ou, para dizê-lo nos termos deste trabalho, a *Companhia* exige, pela construção do muro, o domínio de interpretação sobre a realidade para si – do que pode, e do que não pode acontecer –, e a comunidade se lhe entrega pela sua passividade, ela desiste do seu *pequeno mundo*, do seu direito a uma perspectiva própria.

Evidentemente, com isto, ainda não se disse muita coisa sobre as causas desta fraqueza da comunidade. Embora Lucas não ofereça nenhuma explicação explícita sobre isto, há pelo menos dois comentários seus que podem ser relacionados a isto. Estes comentários se ligam sempre à ação momentânea e constituem a tentativa de formular os eventos atuais em conceitos gerais. Quer dizer que Lucas aproveita os eventos para pensar sobre a realidade, o que não é nada além de construir seu próprio *pequeno mundo* a partir da experiência prévia. Desta maneira, estes comentários podem ser encarados como juízos gerais, sobre o mundo, por Lucas – até o ponto que ele o entende.

O primeiro é o comentário sobre a felicidade citado acima (15). Mesmo que este comentário termine com a observação acerca da

satisfação de Baltazar, pode ser lido também como um juízo geral sobre a comunidade, na qual vive. Pois Lucas não afirma somente, que as pessoas deveriam participar da felicidade do outro – mesmo que seja só como observador, “...porque a felicidade de um beneficia a todos...” (ibid.) – mas também lamenta que somente poucos, de fato, se comportam assim. Com isto, o comentário se constitui também como uma queixa sobre o egoísmo, a falta de sentimento comunitário.

O segundo comentário é feito por Lucas, um pouco mais tarde, num momento quando os boatos sobre a iminente deposição de Baltazar já estão circulando, embora ele ainda seja o diretor da *Companhia*. Lucas, porém, é distraído desta situação por uma professora, que ensaia uma peça de teatro com a sua turma. O comentário se origina por ocasião de um ensaio na casa dela:

...bastava a gente passar por cima de uma meia lua de giz para entrar ou sair de cena, quem estava de um lado do risco tinha de fingir que não via nem ouvia quem estava do outro; eu, por exemplo, ficava do lado de fora esperando a hora de entrar e ouvindo as maiores ofensas a mim; quando entrava e era recebido com elogios e rapapés, precisava me segurar muito para não rir nem me atrapalhar no papel. *Não sei se a professora estava pensando nisso quando disse que teatro ensina a viver.* (21, grifo meu)

A última frase do comentário elucida a mistura já mencionada dos 'Lucas-papeis' na voz narrativa do cronista: é improvável que se consiga decidir se, aqui, se trata da pergunta inocente de uma criança atenta, da ironia – também autocrítica – do cronista quase adulto, ou também da mistura entre as duas. Independentemente da resposta, no entanto, esta comparação entre o teatro e a vida jorra uma luz reveladora sobre a realidade de Taitara, e sobre como Lucas aprendeu a entendê-la. Os 'ensinamentos para a vida' que se mediam aqui – e que Lucas entende, conseqüentemente, como o comportamento daqueles que sabem viver – são completamente negativos: o fingimento de amabilidade e afeto, com o conhecimento concomitante que os elogios dos outros também são somente fingidos e que sempre se fala mal dos ausentes, que estes sempre se apunhalam pelas costas.

Estes dois comentários constroem, visto que refletem a realidade com Lucas – constituem aquilo que Lucas aprende – uma imagem bastante negativa da comunidade de Taitara. Egoísmo, ausência de

sentimentos comunitários, falsidade, mentiras e falso testemunho se solidificam implicitamente como características da comunidade – antes da queda de Baltazar. O fato de que Lucas está falando do homem, em geral, não prejudica a relevância desta observação em relação à Taitara e, portanto, em relação à deposição de Baltazar; Lucas, afinal, só conhece Taitara, de onde conclui-se que sua imagem do homem também só vai poder se basear na comunidade de Taitara.

Estas características negativas são representadas no texto por Horácio, o pai de Lucas que, desta maneira, não somente personifica a comunidade sob o domínio da *Companhia*, mas também se transforma no modelo oposto de Baltazar. Tornam-se parcialmente já evidentes em Horácio até antes da queda de Baltazar, embora seja a sua promoção a um tipo de *fiscal* chefe (28), que as deixará ainda mais pronunciadas. As características de Horácio parecem constar, antes da queda de Baltazar, na sua inveja, na sua ingratidão e numa tendência de difamação, tendo seu cunhado Baltazar como a vítima predileta. Constitui assim o pólo oposto à sua esposa e a Lucas, que idealizam Baltazar como um herói; ele parece tirar um prazer especial de criticar as supostas fraquezas de Baltazar, principalmente para a sua esposa. Assim ele chama Baltazar, quando a esposa mais uma vez elogia, ironicamente de “a Oitava Maravilha” (8); depois o avalia como ingênuo demais para negócios (10); critica de forma contínua o estilo de vida e as despesas de Baltazar (18), crítica essa que Lucas caracteriza como “maldosa” (17). Além disto, embora já saiba, antes da queda de Baltazar, de uma conspiração, não avisa nem ajuda Baltazar (18-9), mesmo que deva até seu emprego a este.

Acrescentam-se, depois do golpe, a estas características ainda a crueldade, a arrogância, a malevolência, a insensibilidade e a corruptibilidade. Como *fiscal* da *Companhia*, agora é ele que pode ajudar ou prejudicar os outros e, desta forma, a casa não somente se enche até quase estourar com 'presentes'<sup>212</sup> – “...até de gente desconhecida...” (29) – mas Horácio também não consegue de se abster de comparar seu sucesso com o de Baltazar, e esfregá-lo na cara da sua esposa, preocupada com o irmão doente (30). Ele tem razão pelo menos na medida em que, de fato, alcançou, com o domínio da

---

<sup>212</sup> A descrição de Lucas corresponde ao característico estilo hiperbólico do narradores veiguanos: “...tanta coisa que mamãe às vezes nem sabia aonde guardar, até debaixo das camas o espaço já estava tomado.” (29).

*Companhia*, um poder pessoal. Isto a comunidade também já percebeu, de maneira que sua casa fica sitiada por mulheres e crianças, chorando e pedindo, cujos maridos ou pais provavelmente desapareceram nos cárceres da *Companhia*. A brutalidade de Horácio é percebida e descrita claramente por Lucas – “...ele ia abrindo caminho com brutalidade, empurrando, dando tapas...” (32) – mas ainda é superada pelo cinismo da sua resposta quanto à pergunta ingênua de Lucas, sobre o quê estas mulheres afinal querem: “– Querem que eu faça o impossível. Por que não aconselharam os maridos a andarem na linha? Agora agüentem.” (ibid.). Nesta resposta se encontra, de forma condensada, o prototípico algo subordinado de qualquer sistema burocrático de injustiça: por um lado a brutalidade e a arrogância e o menosprezar desumano pelo sofrimento alheio; por outro, a rejeição de qualquer responsabilidade própria neste sofrimento – é a vítima que é culpada da sua própria desgraça, por não se ter comportado conforme as regras.

Horácio podia ser interpretado como representação do rosto feio do sistema repressivo-autoritário, que a *Companhia* introduz em Taitara. Mas esta interpretação seria simplória demais, pois passaria por cima daquilo que já existe em Horácio, antes, o que não se explica somente pela presença da *Companhia*. Este aspecto se torna evidente com a farda que Horácio inventa para si. Sua explicação é significativa à pergunta de Lucas, sobre o por quê desta farda, já que os outros fiscais não a usam:

– Sou obrigado não, Lu. Essa farda eu mesmo inventei. Impõe mais respeito. – Girou para mostrar a farda. – Bonita, não é? Você precisa ver como a cambada me trata. Só faltam se mijar. Um dia vamos dar uma volta juntos para você ver. (28)

Para Horácio, portanto, respeito e medo andam de mãos dadas, ao contrário de Baltazar, “...paisano e aleijado e assim mesmo respeitado limpamente.” (ibid.). A ideia do uniforme se origina com Horácio mesmo, e seu objetivo óbvio é servir como característica distintiva para com a “cambada”, aumentando assim o respeito, que não é nada além de medo. A maneira brutal de se expressar, “cambada” e “mijar”, tanto quanto a arrogância complacente, destacam o desrespeito com que Horácio encara seus concidadãos, e constituem um veredito claro sobre seu caráter: ele é mais um

exemplar de uma sociedade “enferma de desigualdade” (Ribeiro 1995: 216-7). Dalcastagnè tem razão, portanto, quando observa que o uniforme “...elimina o homem e faz crescer o fiscal – poderoso, autoritário, destrutivo.” (1996: 105), pois aqui obviamente não se trata de um Horácio completamente diferente. Antes, o uniforme – que é sua própria invenção – suplanta o homem e pai de família Horácio e traz aquelas características à tona que são conformes ao sistema da *Companhia*. Isto significa, no entanto, que a *Companhia* não submete, que nem um *deus ex machina*, a cidade a um sistema de injustiça, mas que isto só se torna possível, porque os cidadãos, como Horácio, já carregam a injustiça em si. A *Companhia* em si – e isto não muda evidentemente nada na sua desumanidade – se constitui portanto somente como catalisador dos eventos ou, para permanecer na terminologia religiosa de Lucas, ela podia ser comparada ao diabo, que seduz os homens a fazer o mal, mas ao mesmo tempo também precisa deles para fazê-lo. Com isto parece possível, portanto, explicar um aspecto da aceitação, sem resistência, da *Companhia* pela comunidade: ela permite aos cidadãos viver suas características negativas já existentes e até as encoraja. A inveja de Horácio de Baltazar, sua necessidade de reconhecimento e respeito e sua ambição pelo poder sobre seus concidadãos o fazem o perfeito servente da repressão.

Para que este sistema possa de fato funcionar, precisa-se, porém, ainda de uma outra característica, que também se encontra na família de Lucas, só que desta vez na sua mãe. Embora seja descrita de maneira muito positiva por todo o romance, é exatamente este caráter positivo que a faz co-responsável pelo sucesso da *Companhia*. Lucas tenta abrir, por curiosidade, a gaveta onde seu pai guarda suas anotações sobre seus concidadãos e é flagrado por ela, o que resulta no seguinte diálogo:

- Que coisa feia, Lu. Largue já essa faca. Não quero você fazendo papel de arrombador.  
Não tendo nenhuma desculpa a dar, confessei a verdade.
- Eu já vinha desconfiando. Mas nunca mais faça isso. O que está guardado aí não é da sua conta nem da minha.  
Ainda desapontado perguntei se ela não tinha vontade de saber do que era que tratavam as fichas.
- Não tenho nenhuma. Às vezes é muito pior saber do que não saber. (31)

Embora a citação enfatize o caráter positivo da mãe, o faz, ainda mais, com as fraquezas que este abriga. A exigência de um comportamento moralmente decente é característica, mas significa, ao mesmo tempo, o não-agir. Que os documentos do seu pai não são da conta de Lucas é certo, num sentido moral-restritivo, mas ao mesmo tempo é errado também, porque estas anotações podem ser importantes para o futuro da comunidade e, com isto, evidentemente também para o futuro de Lucas. A questão que surge, neste momento, é portanto, se e até que ponto o indivíduo pode ultrapassar limites morais ou normas de comportamento, e sob quais circunstâncias. Para a mãe de Lucas a resposta a este problema não é somente um não categórico, ela até se nega a pensar sobre este assunto. Com isto, sua postura moral a torna indefesa, uma retrain-se a si mesma. Como ela mesma admite, de forma implícita, simplesmente fecha os olhos perante a realidade que a circunda. É assim que se torna inteligível, como ela consegue sobreviver como a esposa do algoz Horácio – mesmo tentando amenizar, naturalmente numa base individual, as consequências das atrocidades do marido (32). Mais importante parece ser, no entanto, que além do seu próprio *pequeno mundo*, cuja validade somente se estende a ela e a Lucas, ela conceda com este comportamento a seu marido – e com isto à *Companhia* – o domínio de interpretação sobre a realidade. Sua decência se transforma assim em falta de coragem civil e, ao mesmo tempo, na característica complementar à exigência de poder e à barbárie do seu marido. Repressão só se torna possível, insinua o texto, e isto se sublinha pela aceitação sem resistência da *Companhia* pela comunidade Taitara, pela circunstância de haver seres humanos que se deixam reprimir.

Enquanto os pais de Lucas representam, portanto, de maneira paradigmática aquele comportamento da comunidade diante da *Companhia*, que lhe possibilita assumir o controle sobre Taitara, as medidas e proibições da *Companhia* se direcionam justamente a ajustar os cidadãos a estes modelos. Quer isto dizer que eles ou devem se deixar seduzir e se tornar seguidores do sistema, como Horácio, ou se retrain ao privado, como sua esposa. Consequentemente, medidas como a construção dos muros (27) podem ser interpretadas no sentido de que os cidadãos de Taitara devem ser separados uns dos outros, e isolados em seus lares. Desde que, no entanto, os *pequenos mundos* coletivos em Veiga têm, como uma das suas bases fundamentais, a comunicação,

este isolamento cria ainda um outro efeito que é, evidentemente, aquele da destruição do velho *pequeno mundo* da comunidade. Mais ainda, pela interrupção da comunicação entre os membros da comunidade, e desta com o mundo externo, se interrompe também o novo reconhecer autônomo, a semantização da realidade pela comunidade. Com isto, esta não consegue mais adequar seu *pequeno mundo* às mudanças, com a conseqüência que o *pequeno mundo* da *Companhia* tenha agora a possibilidade de se apossar desta nova realidade, impondo-se como a sua única explicação válida. Para isto, a *Companhia* precisa interromper qualquer comunicação da população:

De um dia para outro, sem nenhum aviso, ficou perigoso até perguntar ou informar as horas a um desconhecido. Muita gente se complicou por se queixar inocentemente do calor, ou dizer que não estava fazendo tanto calor; por responder a cumprimentos ou não responder por distração; por se abaixar para apanhar um objeto qualquer na rua, ou por ver um objeto e não se abaixar para apanhá-lo. (66)

Fernandes (1992: 311) reconhece aqui com razão, que a fala “...se converte em um ato perigoso...”, porque qualquer que seja a comunicação, sempre significa construção de sentido. No entanto, construções de sentido autônomas sempre constituem um atentado em potencial à *Companhia*, pois, para esta, o cidadão não deve pensar, mas sim aceitar. Com isto, então, não pode bastar à *Companhia* controlar os cidadãos, mas também se esforçar por assumir o controle sobre seu cotidiano, seus pensamentos e até sua imaginação. A fúria de decretos burocrática não abrange assim somente coisas palpáveis, como “chapinhas” de identificação para os urubus de casa, que devem ser registrados e pelos quais seus 'donos' estão sendo responsabilizados (48), ou também a declaração obrigatória de todas as plantas que se encontram na horta (120), mas também as ações aparentemente mais absurdas:

A *Companhia* baixou novas proibições, umas inteiramente bobocas, só pelo prazer de proibir (ninguém podia mais cuspir para cima, nem carregar água em jaca, nem tapar o sol com peneira, como se todo mundo estivesse abusando dessas esquisitices)... (*Sombras de reis barbudos*: 46)

Dalcastagnè argumenta, no entanto, de forma convincente, que estas proibições não são tão “bobocas”, como Lucas pensa, pois:

Por meio dessas proibições, [...], a tirania penetra num dos espaços mais ricos do povo – os ditos populares. Dalí, ela interdita até a metáfora. Reafirma seu poder usurpando a ambivalência democrática da linguagem popular. (1996: 106)

Estas proibições podem até parecer absurdas mas, no fundo, o que está em questão aqui é a imaginação. A *Companhia* não quer somente prescrever o que os cidadãos de Taitara podem ou não podem fazer, mas também aquilo que eles podem pensar ou devem poder pensar. Se ela conseguir isto, não podia mais existir opinião divergente e, portanto, nem oposição contra ela. Este aspecto do controle do pensamento como objetivo elucida a relação intertextual que este texto mantém com o romance *1984* (1949) de Orwell.<sup>213</sup> Mesmo que a tentativa do partido orwelliano *INGSOC* se realize de uma forma bem mais complexa, já por causa da duração de seu domínio, do que aquela da *Companhia* – a nova, e continuamente simplificada língua *newspeak* é projetada de uma maneira que o falante só possa expressar nela pensamentos conformes aos preceitos do partido –, ambas têm um objetivo fundamental em comum: somente com o domínio sobre os pensamentos, e isto significa domínio sobre a língua e com isto sobre o imaginável é que o domínio sobre o súdito se torna absoluto.

Então, se a comunicação, a língua e também a imaginação se submetem a um controle rígido externo, isto significa, em última instância, o apagamento do homem como indivíduo. Esta observação se encontra pois também na abordagem existencialista de Fernandes como argumento central:

Leis que, além de proibirem o impossível, como olhar para o alto e tampar o sol com a peneira, suprimem as individualidades, a liberdade e a própria revelação do ser, na medida em que a linguagem é a própria caracterização do ser humano. Assim, no momento em que as

---

<sup>213</sup> Outros aspectos em *Sombras de reis barbudos* que apontam para o pré-texto *1984* são, por exemplo: a anonimidade dos governantes, aqui os diretores da *Companhia*, lá o *Inner Circle* do partido; a economia de escassez como meio de poder – quando Horácio não consegue encontrar material de construção para a sua loja (105-6); e, evidentemente, o aspecto de que o poder representa meio e fim, tanto para a *Companhia*, como para o *INGSOC*.



personagens, temendo represálias da Companhia, deixam de praticar a linguagem, estão, conseqüentemente, sendo arrancadas da individualidade e transformadas em peças do processo do terror instaurado pela Companhia. (1992: 227)

Dai conclui, e não somente em relação a *Sombras de reis barbudos*, mas em geral sobre todos os textos veigueanos:

Se falar é articular a existência, a supressão da palavra, em termos metafísicos, implica a negação mais genuína do ser, a eliminação do significado da existência. Assim entendido, observamos que, sendo oprimidas, mas dispoendo da faculdade ontológica da linguagem, a existência das personagens veigueanas se torna absurda... (id.: 279)

Se houver algo a criticar nesta interpretação de Fernandes, é que lamentavelmente esquece, na sua preocupação com o indivíduo, o coletivo. Nos textos veigueanos, todavia, o indivíduo sempre é o representante do coletivo: embora Apolinário, Amâncio e Manuel em *A hora dos ruminantes* estejam modelados individualmente, não podem ser imaginados fora da comunidade Manarairrema, enquanto os outros personagens deste texto mal passam de vozes ou, respectivamente, de personificações da comunidade. Em *Sombras de reis barbudos* a situação é parecida: como já demonstrado, os pais de Lucas podem, mesmo demonstrando características específicas e individuais, ao mesmo tempo ser lidos como exemplos para o comportamento e da auto-imagem da comunidade. Os personagens veigueanos representam sempre a si mesmos e, ao mesmo tempo, a pequena comunidade isolada do *sertão*, onde vivem. É este aspecto duplo, que dificulta muitas vezes a sua interpretação e que resultou na crítica, com razão, nas leituras da alegoria (política) e do *fantástico*, ao mesmo tempo. Embora o *sertanejo* veigueano se distinga da comunidade em que vive por suas características individuais, ele se caracteriza, como que obrigatoriamente, por ela. Ao contrário disto, os estranhos, como em *A hora dos ruminantes*, em “A usina atrás do morro” e em todos os outros textos, são muito mais individuais, embora paradoxalmente não demonstrem nenhum ou somente poucos traços individuais, porque não estão inseridos numa comunidade que lhes podia emprestar uma identidade. Representam, da perspectiva do narrador, principalmente a si mesmo.

Conseqüentemente, a saída da comunidade constitui um passo em direção à individualidade, mas também uma perda de identidade (coletiva), como se demonstra nitidamente no caso de Horácio: sua ascensão como ajudante da *Companhia* o separa da comunidade que, para ele agora se degenera a uma “cambada” (*Sombras de reis barbudos*: 28) – uma massa coletiva –, enquanto ele se torna mais individualizado. Mas é exatamente isto, que o torna uma “...peça do processo do terror instalado pela *Companhia*...” (Fernandes 1992: 227) e seu fim demonstra a perda de toda identidade. Pelo seu comportamento, se torna primeiro um traidor da comunidade que, conseqüentemente, não o acolhe, quando depois é visto como traidor também pela *Companhia*: desta maneira, se torna a vítima, não da comunidade, mas da sua própria individualidade.

No que Fernandes está, decerto, com razão, é que aqui de fato se trata de uma “...negação mais genuína do ser...” (1992: 279) pela interrupção da comunicação; só que é preciso atentar, além do aspecto individual, também e especialmente para o coletivo. Pela interrupção da comunicação não somente se agride o *pequeno mundo* da comunidade, mas também se sufoca a sua capacidade de semantizar novamente a realidade. Com isto se nega de fato o personagem como indivíduo e como parte do coletivo, pois afinal a semantização de seu meio – e o *pequeno mundo* que daí segue – é o seu acesso ao mundo, é o 'se-arrumar-no-mundo'.

Desta maneira, pode se agora também entender o caminho ao *fantástico* veigueano. O texto *Sombras de reis barbudos* mostra a desintegração do *pequeno mundo* da comunidade Taitara ocasionada pela repressão oriunda da *Companhia*. Nisto, não são necessariamente decisivas nem a brutalidade e nem sequer a legitimidade, ou não, da *Companhia*. Antes, é de significância central, que a comunidade não reconhece mais seu próprio mundo, de um dia para o outro. Ela simplesmente não é mais capaz de prever o quê acontecerá e por quê, já que não sabe mais quais as normas e leis que regem este mundo. Como conseqüência, toda a comunidade é afetada pela *incerteza acerca do sistema de realidade*. Demonstra-se aqui de novo a significância da anonimidade dos novos governantes de Taitara, pois esta fomenta justamente a incerteza: da maneira como os outros narradores veigueanos tentam agarrar, pelo *discurso tateante*, a realidade que os circunda, Lucas também tenta compreender e prever

– e junto com ele a comunidade também – as intenções e ações da *Companhia*. Da mesma forma como aqueles, no entanto, nunca pode ter certeza se a sua interpretação se aplica, porque a sua ignorância acerca desta *Companhia* é grande demais.

Com esta incerteza que adentra na comunidade, o mundo se torna num certo sentido mágico, porque de repente tudo, até o inimaginável pode acontecer. Pode se confirmar, claramente, de forma análoga aos outros textos veigueanos já discutidos, que os eventos insólitos só acontecem depois da intrusão dos estranhos na ação. A chegada ou, respectivamente, a intrusão dos estranhos coloca o mundo do *sertão* fora dos eixos. E neste mundo fora dos eixos, tudo pode acontecer – muros podem ser construídos numa noite; urubus podem se tornar bichos de estimação; objetos explosivos podem chover do céu; rir pode se tornar um crime; e, finalmente, até homens podem voar. E nisto a questão nem pode ser, se estes eventos são, ou podiam ser conformes à realidade do mundo fictício de *Sombras de reis barbudos*, pois a perspectiva limitada do narrador, e com ele, a do leitor, não permite que se chegue a um juízo acerca disto. Antes, trata-se da questão de que, para os personagens, não são conformes à realidade, e, na sequência, como estes tentam lidar com esta nova e aparentemente impossível realidade.

O episódio que trata dos urubus constitui um exemplo bastante nítido deste contexto. O ponto de partida para este episódio é o muro construído pela *Companhia*. Desde que este impede a visão horizontal, os cidadãos começam a olhar para cima: “Em qualquer lugar só se via muro, a menos que se olhasse para cima; mas o que era que a gente podia ver no céu a não ser nuvens e urubus?” (33). Mas este olhar para cima constitui uma descoberta:

Principalmente urubus. Não sei se era ilusão, se tenha sido assim sempre; mas depois que adquirimos o hábito de descansar a vista dos muros olhando para cima ficou parecendo que o número de urubus sobre a cidade estava aumentando dia a dia. (35)

Estas duas citações já elucidam alguns aspectos neste contexto. O primeiro é aquele que é justamente esta nova e imposta realidade da *Companhia* que força o olhar novo: os cidadãos olham para o céu para não precisar ver os muros. Com isto se constitui um olhar novo sobre algo, que estava sempre lá, mas nunca ou, pelo menos, pouco se

observou, que é o céu. Neste olhar se introduz sorratamente logo também a incerteza: será que houve sempre tantos urubus? E será que o observador pode confiar nos próprios olhos?

A primeira tentativa de resposta, conseqüentemente, se dará através da compreensão do evento pelo recurso ao velho *pequeno mundo*, quer dizer tradição, lendas e ditados: “Urubu de vigília, luto na família; urubu no telhado, choro dobrado – diziam com a careta correspondente os que se guiavam por ditados.” (36). Mas esta perspectiva se demonstra logo inadequada para descrever esta nova realidade:

Só a gente mais antiga ainda pensava que urubu era ave maléfica, anunciadora de mortes e desastres, e evitava intimidade com eles; quando uma pessoa idosa via uma pena preta no chão, se benzia e dava volta para não passar por cima. Mas com o tempo todos se acostumaram a viver em intimidade com os urubus, e a cidade inteira sofreu por eles quando a Companhia começou a perseguir-los. (45-6)

Por enquanto, porém, é um outro aspecto que se impõe em primeiro plano – a pergunta sobre o que esta descoberta afinal significa:

Por que acharam eles de se concentrar logo aqui? Estariam prevendo algum acontecimento proveitoso para eles e naturalmente prejudicial para nós?

[...].

Na esperança de descobrir as intenções deles, e muito também por passatempo, passamos a observá-los sistematicamente. Quem tinha recursos, comprava lunetas, binóculos... [...]. Foi uma mania que atacou o povo todo... (36)

Nesta citação, se revela de forma clara não somente o *discurso tateante*, mas também a curiosidade fundamental dos personagens veigueanos em relação à realidade ao seu redor. Quer isto dizer, que neste momento se realiza uma nova semantização do mundo externo pela comunidade, ou seja, se constitui um novo *pequeno mundo*. Evidentemente, este novo *pequeno mundo* é também um virar de costas aos muros e, com isto, à oferta restritiva de realidade que a *Companhia* tenta impor. Constitui-se, portanto, representado

simbolicamente de maneira mais do que clara, na oposição *muro x céu*, a saudade da comunidade pela liberdade.

Esta tentativa de um novo *pequeno mundo* evidentemente não pode ser tolerada pela *Companhia*. Consequentemente se instaura agora um conflito entre ela e a comunidade Taitara, no qual o assunto só aparentemente são os urubus. A razão mais profunda deste conflito consta na questão da permissibilidade da existência de algo na vida da cidade além da *Companhia*. Para voltar à terminologia religiosa de Lucas, a *Companhia* vigia a cidade como uma divindade ciumenta para que não tenha nenhum outro interesse além dela.

A consequência desta constelação é que a *Companhia* tenta impedir, pela proibição planejada das lunetas, a ocupação dos cidadãos com a sua nova 'mania'. Esta tentativa fracassa, no entanto, por um lado, porque a informação vaza para a população – também com a ajuda ativa de Lucas, que acrescenta, desta forma, o aspecto da coragem civil ao seu desenvolvimento (39-40) – e se cria um movimento rudimentar de protesto nas pichações que alertam sobre as apreensões iminentes (41-2); e por outro lado, porque as lunetas se tornam supérfluas por causa do voo cada vez mais baixo dos urubus (44). Segue uma fase de aproximação entre os urubus e os cidadãos, que termina com os urubus sendo mantidos como bichos de estimação pela população. São, como é de se esperar em Veiga, as crianças que se encontram primeiro e com maior facilidade nesta situação – “As crianças logo fizeram amizade com eles, quase todo menino (e menina também) tinha um urubu para acompanhá-lo como um cachorrinho na rua...” (45) – enquanto os cidadãos mais velhos têm mais problemas – como já citado – em aceitá-la.

Com a presença dos urubus, o conflito entra numa nova fase. Primeiro a *Companhia* decreta, enquanto a população está distraída com seus novos bichos de estimação (46), uma inteira série de proibições e restrições novas como, por exemplo, a proibição de pular muro ou de rir em público e, finalmente, solve o problema de uma maneira tão elegante, como burocrático-repressiva: já que os urubus estão aí, e os fiscais só se expõem ao ridículo caçando-os – esta a razão da proibição de rir – inventa a ideia de domesticá-las de maneira burocrática, pelo registro obrigatório mediante uma “chapinha” e da responsabilidade do “dono de urubu” pelo seu “bicho de estimação” que segue daí (47 e sgs.).

Isso criou um problema difícil para nós. Ninguém queria aparecer oficialmente como dono de urubu, uma ave tão feia; mas eles já estavam instalados em todas as casas, felizes e amigos, já faziam parte das famílias; seria muita maldade deixá-los morrer por falta de pagamento de uma taxa idiota. (48)

O problema dos cidadãos não é somente um problema financeiro, ou decidir, qual urubu afinal pertence à casa e qual não. Antes, se trata da circunstância de que os urubus representam – também por serem caçados pela *Companhia* – um dos últimos aspectos de Taitara que ainda não está sob a sua controle, como Lucas mesmo admite mais tarde: “Nós os adulamos porque a *Companhia* implicou com eles, só isso.” (49). Pela sua capacidade de voar, e isto quer dizer não ser afetados pelos muros – tanto quanto pelas regras e proibições da *Companhia* –, os urubus encarnam uma esfera onde a *Companhia* não pode mandar e, portanto, a *liberdade*. Todavia, seu registro os submete às regras da *Companhia* e os torna quantificáveis em relação ao seu número e às taxas que devem ser pagas por eles; ainda mais, os classifica em urubus legais e urubus sem dono. Com isto, de repente, eles pertencem agora à realidade da *Companhia*, não podem mais representar uma realidade própria e independente para a comunidade e, conseqüentemente, sua magia também se desvanece. Que os urubus representam em si a ideia da liberdade, demonstra-se também na circunstância de que começam a deteriorar logo depois do registro:

...eles foram perdendo a alegria, passavam os dias encolhidos pelos cantos, a cabeça baixa, o bico quase tocando o chão, nem lustravam mais as penas, um desânimo que nos contagiava. [...].

O jeito era soltá-los quanto antes, alguns já nem comiam! (48-9)

Lucas tenta ainda encontrar boas razões para a libertação ou, respectivamente, a expulsão dos urubus – porque alguns nem querem ser libertados –, por exemplo, que não servem para bicho de estimação, ou que tudo não passou de uma “brincadeira” (49). Já no parágrafo seguinte, porém, coloca a expulsão num outro contexto: “Mas o castigo veio a galope...” (ibid.), pois penas pretas aparecem em todo lugar, “...parece que manejados por mãos invisíveis para não deixarem morrer em nós a lembrança da nossa baixeza.” (ibid.) e, afinal, os urubus nem desaparecem definitivamente:

Os urubus ainda voavam sobre a cidade, mas bem alto, como para mostrar que eram superiores e não precisavam de nós para nada, que a amizade tinha sido um equívoco.

E sem os urubus para enfeitá-los de ponta a ponta os muros voltaram a sua função de apenas separar, vedar, dificultar, e pareciam até mais altos e odientos.

Não pensamos que os urubus fossem fazer tanta falta. (49-50)

Evidentemente, Lucas continua seguindo com essa interpretação a sua contextualização religiosa da queda de Baltazar, mencionada acima: de novo, fala aqui de castigo para a comunidade. Antes do castigo, todavia, deve se ter cometido o pecado, e mesmo que Lucas não o nomeie explicitamente, parece ser um pecado de omissão: a comunidade não assumiu os urubus diante da *Companhia*, deixou que a *Companhia* lhe tomasse de novo a sua liberdade sem qualquer resistência. Nesta direção, parece apontar também a circunstância em que Lucas descreve a sombra dos urubus logo duas vezes com a metáfora da cruz – “cruzes horizontais” (35) e “cruzes negras” (36). A cruz não é, somente, ao mesmo tempo, o símbolo do sofrimento e da salvação, mas também a afirmação de que o segundo não é possível sem o primeiro. Os cidadãos preferem, porém, esperar de forma passiva pela salvação, sem querer sofrer para alcançá-la, uma circunstância também confirmada por Lucas:

Nossa vida voltou à triste rotina de fitar muro, contornar muro, praguejar contra muro – e esperar por algum acontecimento indefinido que nos tirasse desse molde. (51)

Não se pode esquecer nesta interpretação de Lucas, no entanto, que se trata, afinal, somente de uma interpretação. Os mundos veigueanos não permitem, como já mencionado, uma determinação inequívoca em relação a verdadeiro e não verdadeiro, ao certo e não certo. Quando Lucas tenta explicar, a partir da sua própria e limitada perspectiva, os eventos com recurso a esquemas da história da salvação, de pecado, castigo e salvação, então isto constitui sua oferta individual de interpretação. Se esta de fato se constitui como correta em relação aos eventos permanece duvidoso, visto que Lucas se caracteriza abertamente como um *unreliable narrator*, pela tematização constante da sua ignorância e da sua incerteza em relação

às suas observações. O leitor depende dele como narrador, mas ele mesmo terá que decidir se aceita ou não a sua interpretação.

O texto *Sombras de reis barbudos* se constitui, desta maneira, logo em dois sentidos como um escrever *contra* a *Companhia* – ou, de forma mais abstrata, contra qualquer visão de mundo monoperspectívica e prescritiva – e, ao mesmo tempo, uma criação do mundo. É uma criação do mundo, porque Lucas semantiza o mundo ao seu redor para si mesmo pela tentativa de entender os eventos, seja pelo 'falar consigo mesmo', seja pela comunicação com os outros personagens. Esta semantização do mundo externo resulta, como em todos os outros protagonistas veigueanos, num próprio *pequeno mundo* e com isto já representa, em si, um ato de resistência contra a *Companhia*, pois constitui um questionamento da sua realidade prescritiva e totalitária. O ato de escrever não se torna, com isto, somente a conservação do passado, que desta forma se torna revisitável – e liberta assim seu sujeito do *agora* atemporal e rígido da *Companhia* (51-2) – mas, além disto, ainda cria com cada nova visita – o que sublinha a importância dos diferentes 'Lucas-papeis' no texto – um novo e individual passado, portanto, uma multiplicidade de *pequenos mundos*, e se torna, desta maneira, um ato de liberdade. Com esta tematização do ato de escrever, *Sombras de reis barbudos* aponta agora ao pré-texto 1984, mas também o excede por muito: enquanto o protagonista Smith, de 1984, também comete um ato de desobediência civil contra o partido pela escrita do seu diário, que deve ser interpretado como uma tentativa de auto-libertação, este ato age como uma invocação ao leitor, mas não necessariamente como práxis de recepção. Em *Sombras de reis barbudos*, no entanto, o leitor não é somente invocado, mas simplesmente forçado – pela perspectiva limitada e pela *unreliability* do narrador – a entender e semantizar de novo Taitara, a *Companhia* e até Lucas com cada nova leitura. Com isto o ato de leitura se transforma em um ato de criação do próprio entendimento, de um próprio *pequeno mundo* e, conseqüentemente, em um ato de resistência contra qualquer perspectiva do mundo prescritiva e monoperspectívica, porque esta sempre prova ser insuficiente.

É para esta afirmação da impossibilidade de uma descrição única e esgotante da realidade, na qual o *fantástico* veigueano encontra seu fundamento, que o episódio acerca do mágico Uzk (51 e sgs.) pode servir como exemplo. Com a saída dos urubus, a cidade parece estar



definitivamente submetida à realidade atemporal e monocromática da Companhia:

Os dias se emendavam iguais, de tão iguais se confundiam e pareciam um só. Tínhamos caído em um desvio onde a idéia de tempo não entrava, a vida era uma estrada comprida sem margens nem marcos, estar aqui era o mesmo que estar ali, o hoje se confundia com o ontem e o amanhã não existia nem em sonho; nós esperávamos qualquer coisa, mas já nem sabíamos se era para adiante ou para trás. (51-2)

O grau desta submissão já é tão avançada, que a comunidade não é nem mais capaz de sonhar, quer dizer, a imaginação dos personagens já se encontra prejudicada. Mas agora se anuncia a vinda do mágico Uzk e, logo, fica evidente o quanto a descrição de Lucas sobre sua chegada se parece com aquela de Baltazar: “Um nome, a fama, muitas fotografias...” (3, Baltazar) e “Primeiro apenas o nome e a fama...” (52, Uzk). Até o aspecto visual se repete: em vez das fotografias de Baltazar, agora são cartazes com o mágico olhando para a população, nos quais “...os olhos pareciam duas brasas queimando em um rosto apenas sugerido em fundo escuro.” (ibid.). O anúncio, o cartaz e a “propaganda falada” (ibid.) daqueles, que já viram o mágico em outros lugares, já bastam para reacender a imaginação da comunidade. A função do mágico consiste, portanto, para usar um termo de Max Weber, no 'reencantamento do mundo', que se tornou tão monocromático e uniforme pela realidade monoperspectívica da *Companhia*. Com isto combinam também os boatos de que o mágico veio do oriente – Lucas observa “...bom começo; o bom mágico precisa vir de longe...” (ibid.) – e que faz verdadeiros milagres. A postura de expectativa, como também os diferentes milagres atribuídos ao mágico induzem uma incerteza acerca do teor de verdade dessas descrições e, com isto, dúvidas acerca da perspectiva do outro. A incerteza se aumenta cada vez mais, quando o mágico custa a aparecer; e, finalmente, se transforma em insatisfação:

E a nossa frustração se voltava contra a Companhia. [...].

Eu agora só pensava no Grande Uzk e suas mágicas, e quanto mais pensava mais revoltado ficava com a Companhia. Que direito tinha ela de decidir o que convinha e o que não convinha a gente ver? (53).

Mesmo que Horácio negue, à uma pergunta direta do seu filho, que a *Companhia* seja de alguma forma responsável pelo mágico não aparecer em Taitara, e mesmo que não exista nenhum outro indício para isto, a acusação de Lucas mostra claramente, que os cidadãos experimentam a *Companhia* não somente como um poder repressivo, mas também a responsabilizam, conscientemente ou não, pelo *desencantamento* da sua realidade. E esta convicção nem se modifica, quando o mágico afinal aparece, pois “...pessoas que sabiam do que acontecia atrás dos panos explicavam que para poder vir o mágico tinha se comprometido a só fazer as mágicas que a *Companhia* aprovasse.” (55).

O texto constrói agora, porém, mais um paralelo evidente com Baltazar: há uma grande decepção inicial, pois se verifica que o mágico – que Lucas e os seus amigos vão observar logo depois da sua chegada – é um “...homem baixinho meio gordo...” (56) com a voz fina e ainda uma ferida aberta no rosto:

Que decepção! Onde estava o homem alto, moço, de olhos chamejantes? Os cartazes não revelavam a altura, mas com aqueles olhos tinha que ser uma pessoa alta, pelo menos eu pensei. [...].

Como poderia aquela vozinha fina e tremida, mais próprio de palhaço, mandar sapo virar borboleta, água virar areia, esterco virar ouro, e ser obedecida? Era como a gente preparar os olhos para ver um dinossauro e ver uma lagartixa.

[...].

E agora? O homem era aquele, não tinha outro. É nisso que dá a gente acreditar em tudo que ouve. Ele podia ser mágico, mas de magiquinhas corriqueiras. (56-7)

A realidade impõe aqui de novo – como no caso de Baltazar – pelo menos, para Lucas seus limites para a imaginação, e a frustração pode ser justamente tão grande, porque este sonho é tão importante para a comunidade – afinal Lucas desafiou, por causa do mágico, não somente seu pai, mas também a *Companhia* (53). Lucas perde agora completamente o interesse pelo mágico e só vai ao espetáculo porque os seus amigos o convencem a ir ao mágico (57).

Mas agora acontece o milagre: o Grande Uzk realiza não somente todas aquelas magias que Lucas achou impossíveis na citação acima mas, além disto, é mesmo aquele homem baixinho e gordo que Lucas e seus amigos viram (59-60). A maneira de Baltazar, Uzk é ainda o mesmo, mas ao mesmo tempo também tudo aquilo que a imaginação

criou. Trata-se aqui, portanto, da relação entre a realidade e a sua percepção, seja pelos sentidos, seja pela imaginação, e ao que parece, a imaginação aprende a realidade de maneira mais profunda do que os olhos. De qualquer maneira, o Grande Uzk cria um novo mundo para os espectadores:

Claro que era truque, ilusão, mentira. Ninguém pode voar como borboleta, atravessar parede compacta, transformar sapo em pássaro, areia em água, fogo em cristal. Só podia ser mentira. Mas o Grande Uzk fez isso, nós vimos. Mas só podia ser mentira. Mas ele fez, nós vimos. (60)

A reação ao mundo maravilhoso que Uzk faz surgir perante os olhos dos espectadores não consiste, portanto, somente em entusiasmo, mas também numa profunda incerteza. Uma incerteza que jorra da aparente impossibilidade de fazer coincidir, por um lado, a *ratio* e a experiência da realidade e, por outro, a percepção. A circunstância de Uzk realizar o aparentemente impossível significa necessariamente que questiona a realidade da comunidade, enquanto não se encontra nenhuma explicação compatível com a realidade para os milagres. Com isto, Uzk induz na sua plateia a *incerteza acerca do sistema da realidade*, uma incerteza que se reproduz no leitor e, desta forma, cria o *fantástico*. A incerteza resulta, por sua vez, pelo menos no caso de Lucas, no medo:

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

Lucas explicita aqui as questões fundamentais de qualquer ficção veigueana: é possível reconhecer realidade? Ela existe, ou será que existem várias? Será que realidade então é uma questão de ponto de vista, de perspectiva? E estas perguntas deveriam, afinal, ser postas? Lucas não encontra respostas a estas perguntas, nem o texto as fornece, e nem sequer qualquer outro texto veigueano, mas a ausência de respostas é, em si, uma resposta. A imagem veigueana do homem

somente permite – e se deve lembrar aqui as dúvidas de Tubi, em “Na estrada do Amanhece”, acerca da relação entre percepção e realidade, e como se deve lidar com isto – duas alternativas: ou o homem evita qualquer pensamento próprio e aceita as realidades que lhe são impostas pelo mundo externo, e com isto passa pela vida como um cego; ou, ele pensa por si mesmo, e passa pela vida com os olhos abertos. A segunda alternativa é provavelmente a certa, mas ela é acompanhada de consequências não muito agradáveis: leva necessariamente ao conflito com outras realidades e, com isto, também muitas vezes ao sofrimento, mas conduz principalmente à incerteza e à dúvida, pois a realidade, se ela de todo existir, nunca se pode reconhecer de completo. Com isto, essa própria realidade se transforma sempre num *pequeno mundo* próprio, numa construção, na qual nunca se sabe se e até que ponto ela coincide com uma realidade maior, seja esta última como for. Consequentemente, a existência se transforma numa revisão incessante do próprio *pequeno mundo*, num questionar e duvidar contínuo com a consciência, porque as respostas definitivas provavelmente nunca serão encontradas.

Nestas circunstâncias, é consequente, que os espectadores proponham, depois do espetáculo, todas as explicações prováveis e improváveis; seja que o mágico teria feito a platéia dormir mediante um gás e que tudo só era um sonho, seja que tenha pacto com o diabo. Como Lucas confirma, “Tudo podia ser. Qualquer explicação servia.” (ibid.).

Com isto, o *evento fantástico* já está constituído de maneira adequada: os truques do mágico são o *evento* em si, que evoca a descrença, porque não parece explicável pela realidade da comunidade, porque aparentemente não é conforme à realidade. A consequência é uma profunda incerteza da comunidade que não consegue explicar o acontecido; e com isto surge a *incerteza acerca do sistema de realidade*, pois o leitor terá que se questionar, se estas magias são possíveis no mundo fictício – quer dizer, que o conhecimento do mundo da comunidade é inadequado – ou se as regras do mundo fictício se ferem neste momento. O *fantástico* se constitui, portanto, no *nível da recepção*, mesmo que neste caso os personagens também estejam inseguros acerca da validade dos eventos.

O texto, porém, não para com esta incerteza, mas ainda a potencializa, se isto pode ser dito, em questionar até a sua causa, que é a presença do mágico:

Pois esse homem que nos distraiu tanto, a ponto de desviar inteiramente a nossa atenção das dificuldades com a Companhia, está ameaçado de nunca ter vindo aqui. Parece que até a lembrança dele, e de suas mágicas incríveis, se queimou no incêndio do teatro. Ou o esquecimento é outra mágica que ele nos deixou? Mas se é assim, como explicar que nem todo mundo esqueceu? Alguma manobra do mágico para gerar discussões e aumentar a confusão?

Eu mesmo já não sei quanto tempo o Grande Uzk esteve aqui. [...].

[...].

Será que eu estou enganado? Será que o Grande Uzk não fez mágicas aqui? [...]. Se continuarem me contestando e me confundindo, eu também vou terminar convencido de que não vimos mágico nenhum. (64-5)

De maneira similar ao conto “Professor Pulquério”,<sup>214</sup> a comunidade aqui também é sujeita ao esquecimento, com uma diferença significativa, no entanto. Enquanto naquele conto o coletivo inteiro aparentemente esqueceu o acontecimento, e só o narrador se lembra, aqui o esquecimento se constitui de maneira parcial e desigual: alguns esqueceram a presença do mágico por completo, outros divergem somente acerca a sua data. É exatamente neste ponto que o *fantástico* veigeano desenvolve todo seu efeito: se uma comunidade já não é capaz de decifrar o presente e, além disto, ainda é incapaz de chegar a um consenso acerca do passado, então a realidade vai se fragmentar em *pequenos mundos* individuais que se contradizem um ao outro, e isto constitui, em última instância, a desintegração da comunidade. Esta contradição não se refere somente à uma questão de interpretação, quer dizer, como um *evento* dado deve ser entendido, mas antes, de uma maneira muito mais fundamental, se este *evento* de fato sucedeu. Com isto, no entanto, a *incerteza acerca do sistema da realidade* se apodera do mundo fictício inteiro. Esta é uma prova da ausência de estruturas conetivas nesta comunidade, pela inexistência de fato desta comunidade. Taitara decaiu de uma comunidade para um conglomerado de personagens que existem por acaso no mesmo lugar, mas cada um deles vive no seu próprio *pequeno mundo*, e todos estes *pequenos mundos* são dominados pelo mundo único e repressivo da *Companhia*. A fragmentação da realidade em muitos *pequenos mundos* contraditórios agrava também a *incerteza*

---

<sup>214</sup> Cf. o capítulo III.3.2.5. acima.

acerca do sistema da realidade no leitor, já que este não precisa somente se decidir entre dois modelos alternativas de explicação, como no *fantástico* 'clássico', mas entre uma gama grande de realidades possíveis que se referem ao mesmo evento. Por causa da perspectiva narrativa, no entanto, esta decisão não é realizável, e o leitor permanece portanto na *incerteza*.

Pelo outro lado, o episódio acerca do Grande Uzk não constitui somente a confirmação da desintegração da comunidade, mas aponta, também, somente na aparência paradoxal, o caminho para a sua cura. Depois de todas as dúvidas, Lucas chega à seguinte conclusão:

Mas a verdade é que o Grande Uzk nos ajudou muito a nossa vida, sem ele ficou mais difícil agüentar a realidade. Depois que ele foi embora [...], as pessoas andavam pelas ruas como sonâmbulas, indiferentes, desinteressadas esbarrando em muros e umas nas outras, pisando as botinas engraxadas dos fiscais e pagando caro pela distração. E a Companhia por sua vez caprichou na vingança pelos dias encantados que passamos aplaudindo o mágico. (65)

Que a *Companhia* precisa se vingar da população demonstra de maneira clara do que se trata aqui: o mágico apresenta à população outro, possível mundo, que afinal não é aquele da *Companhia*. Mesmo que este mundo se constitua por ora como uma fuga, é de qualquer forma um acontecimento coletivo – que abre o espaço para o tecer de novas estruturas conetivas – e também um novo *pequeno mundo* baseado em algo que a *Companhia* mal pode influenciar, que é a imaginação.

São estes os aspectos, quer dizer, o emprego da imaginação para a criação de um novo *pequeno mundo* e o tecer de estruturas conetivas, que constituem a atividade cronística de Lucas. Pois esta é, e o texto *Sombras de reis barbudos* parece afirmar que a população não tem outra escolha, uma contra-história à história oficial representada pela *Companhia*. Não é importante aqui, se a história de Lucas é ou não a verdadeira – sua *unreliability* já aponta à circunstância de que não existe história verdadeira – mas antes o fato de que Lucas fixa, com a sua crônica, à sua maneira, um passado. Por um lado, esta cria estruturas conetivas, porque não diz respeito somente ao seu passado, mas também ao passado da comunidade. Desta forma, representa uma voz entre muitas vozes possíveis que podiam contar o

passado da comunidade. Exatamente pelo fato de que não pode reivindicar ser a verdade – a não ser, no máximo, uma verdade subjetiva – constituindo apenas uma voz entre muitas possíveis, se legitima como um passado possível e retira a legitimação da *Companhia*. Pois onde existem muitas possíveis realidades, uma única não pode ser a única válida.

Neste sentido, a interpretação dos acontecimentos e dos personagens pela história da salvação feita por Lucas deve ser entendida como uma entre muitas possíveis alternativas interpretativas. Todavia, *Sombras de reis barbudos* não seria o texto paradigmático veigueano, se não subvertesse também esta afirmação a favor de mais uma incerteza. A compreensão de que esta interpretação dos acontecimentos lhe é específica como expressão do *pequeno mundo* de Lucas e, por isto, possivelmente nem seja conforme a realidade, não se nega mas se questiona pela menção dos *reis barbudos* do título do romance.

Para explicar este contexto melhor, todavia, precisa-se recorrer aqui mais uma vez à abordagem interpretativa de Lucas: se a ingratidão da comunidade – com Baltazar, com os urubus, até o esquecimento do mágico Uzk pode ser interpretado como ingratidão – pode ser avaliada como culpa ou, respectivamente, pecado, então a repressão que segue pode ser entendida não somente como castigo, mas também como expiação, e com isto se abre o caminho para o perdão. É talvez justamente este contexto de história de salvação – entre pecado, expiação e perdão – que pode ser uma chave para o entendimento dos *reis barbudos* do título do romance.<sup>215</sup>

Além do título, os reis só são mencionados mais duas vezes no texto, e isto em circunstâncias bastante estranhas. A primeira menção se dá quando Lucas visita – a convite da sua tia (67) – o seu tio Baltazar no 'exílio' (77 e sgs.). Esta viagem se constitui, desde o início, como difícil para Lucas. Primeiramente, se caracteriza como sonho, “...um prêmio que eu não esperava que saísse para mim...” (68) e, por medo de uma proibição do pai, Lucas e sua mãe sempre adiam pedir a licença deste (ibid.). O pai muda de repente, porém; ele decide deixar a *Companhia* para abrir uma loja junto com Lucas, chama este de repente

---

<sup>215</sup> É um tanto surpreendente notar que embora *Sombras de reis barbudos* seja provavelmente o texto de Veiga mais discutido, a crítica veigueana quase nem menciona o problema dos *reis barbudos*.

de “filho” (70) e também permite a viagem para visitar Baltazar (71-2). Desta maneira, a viagem que era um sonho quase se transforma num castigo para Lucas, visto que preferia antes ficar em casa, também por temer uma recaída do pai (77-8).

Com isto, as dificuldades de Lucas só estão começando, porém, pois ninguém o espera na estação de trem na cidade desconhecida (78-9): tia Dulce, como se confirma mais tarde, simplesmente esqueceu o dia da sua chegada (84-5). É neste momento em que está sozinho na plataforma vazia, no mais tardar, que sua viagem começa a adquirir uma qualidade irreal e onírica. Quando afinal encontra a casa do seu tio, está cheia de pessoas e ninguém dá atenção a ele:

Eu não podia ter chegado em ocasião mais imprópria. A casa cheia de gente, e aquele cheiro forte de éter e remédios me diziam que alguma coisa grave tinha acontecido ou estava acontecendo. Ninguém me viu entrar, ninguém prestou atenção em mim. Para não atrapalhar a movimentação escondi a mala e o saco atrás de um sofá e sentei-me em um canto escuro, ouvindo pedaços de conversas, cochichos, ruídos diversos, mas cansado demais e muito tonto para escutar e tirar conclusões. (80)

Nesta situação, que em si já tem algo de pesadelo, Lucas aparentemente cai no sono e sonha:

...eu voltei para o meu sofá no canto, comi os biscoitos e dormi. Eu estive enganado o tempo todo. Tio Baltazar passava muito bem. A reunião era uma festa para comemorar a torre que ele acabava de construir, obra nunca vista e muito importante encomendada por uma comissão de reis barbudos. Como prêmio tio Baltazar ia ser nomeado rei também, aquela gente toda estava ali para ajudá-lo a experimentar a roupa, a coroa e a barba postiça que ele ia usar enquanto não crescesse a verdadeira. (81-2)

Embora não o tenha mencionado antes, Lucas parece ter ligado o cheiro de éter e de remédios com o estado de saúde de Baltazar e, como se demonstra mais tarde, com toda razão: durante a sua estadia só vê Baltazar, que está acamado, uma única vez, e este não o reconhece (88-9). É preciso se lembrar aqui que, tendo em vista a situação narrativa, Lucas evidentemente sabe, no momento da narração, que Baltazar nunca mais o reconhecerá e que morre desta



doença. Evidentemente, surge a questão, mesmo que o texto não dê resposta, sobre onde termina a perspectiva do jovem Lucas que tem a experiência, neste episódio, e onde começa a memória interpretativa do Lucas cronista, e se estes dois de todo podem ser distinguidos. Somente as circunstâncias externas, quer dizer o lugar estranho, os muitos desconhecidos e, naturalmente, o cansaço mencionado por Lucas deixam a casa de Baltazar e o episódio inteiro aparecer onírico e irreal, tanto para o cronista quanto para o leitor.<sup>216</sup>

O sonho em si diz, no sentido restrito, muito pouco sobre Baltazar, mas muito sobre Lucas e sobre a imagem que tem de Baltazar. Que o Baltazar do sonho não é somente saudável mas, além disto, construiu uma torre maravilhosa, pela qual é coberto de honras – ao contrário da sua outra obra, que é a *Companhia*, onde somente colheu traição – pode ser interpretado como Lucas dando a Baltazar, no seu mundo onírico, o reconhecimento que este na sua opinião merece. A elevação de Baltazar a rei permite, pelo menos no sonho, que ele se transforme do homem derrotado, como Lucas o viu no dia da sua queda (23), de novo no herói da infância de Lucas. Por que Baltazar deve se tornar logo um rei, no entanto, e quem estes reis *barbudos* afinal são, fica duvidoso. Evidentemente, podia se supor que Lucas associa Baltazar com os reis por causa do seu nome – contexto no qual o componente bíblico e da história da salvação ressurgem em primeiro plano. Com isto, porém, ainda não se disse nada sobre por que estes reis precisam ser caracterizados como *barbudos*. Afinal, Lucas chama a atenção do leitor de uma maneira bastante nítida a este aspecto, não somente quando especifica o termo *reis* sem qualquer razão clara com o adjetivo *barbudos*, mas também quando – com o prazer já mencionado, em detalhes, dos heróis veigueanos na construção dos próprios *pequenos mundos* – deixa Baltazar usar uma barba postiça, enquanto sua verdadeira barba ainda não cresceu.

De novo, só se podem fazer aqui suposições, afinal: o termo 'barbudos' poderia ser entendido, no contexto cultural, como um termo contraditório. Por um lado, a barba é, evidentemente, um

---

<sup>216</sup> É interessante observar que a estadia de Lucas na casa do seu tio, parece muito mais irreal, embora que não aconteça aqui nada fora de comum no sentido do *sistema de realidade*, do que a realidade de Taitara sob o domínio da *Companhia*, que afinal está repleta de acontecimentos extraordinários. Com isto, o texto se insere perfeitamente na série dos outros textos veigueanos, onde o lugar estranho sempre tem algo de irreal.

atributo de autoridade patriarcal – não somente reis, mas até Deus é munido, na imaginação ocidental, com uma barba – por outro lado, porém, a barba evoca – justamente em épocas de militares de barba feita – não somente a cultura subversiva ou de protesto da segunda metade da década de sessenta, mas é também um atributo notável de ícones de revoluções esquerdistas, como Che Guevara ou Fidel Castro. Como já foi afirmado, esta interpretação é uma suposição e, portanto, dificilmente pode ser confirmada – no entanto, também não pode ser completamente descartada, principalmente quando se faz referência ainda à segunda menção dos reis barbudos, no texto, embora nisto ainda apareçam outros problemas.

Esta segunda menção dos reis barbudos se encontra no fim do texto: Taitara se transformou no entremeio quase numa cidade fantasma, os homens alçam voo para longe, quando podem, ou se trancam nas suas casas (134). Lucas, que não sabe voar, visita a loja de seu Chamun e encontra este conversando com um “...senhor magro de olhos fundos vestido de branco...” (135). A conversa trata dos homens que voam:

Mas seu Chamun falou perguntando:

– Então nós todos estamos malucos?

– Malucos propriamente não. Estamos sofrendo de uma alucinação coletiva.

– Explica isso, professor – pediu seu Chamun... [...].

– Alucinação coletiva. Todo mundo pensa que está voando ou que está vendo outros voarem. Porque todo mundo deseja muito voar, quanto mais alto e mais longe melhor.

– Alucinação coletiva. É uma doença então?

– Não, não. Pelo contrário. É remédio.

– Remédio. E serve pra que?

– Contra loucura, justamente.

Seu Chamun ficou calado... Depois perguntou:

– E quando é que vamos parar tomar esse remédio? Quero dizer, quando aqueles lá em cima vão voltar? Ou não voltam nunca mais?

– Voltam. Um dia voltam.

– Mas quando vai ser?

– Para a festa dos reis barbudos.

Esperei que seu Chamun perguntasse que reis eram esses, e que festa, mas ele não perguntou. Eu também não, porque estava só escutando. (135-6)

Existe um paralelo nítido entre a relação aparentemente paradoxal do voar como alucinação coletiva, que ao mesmo tempo é o remédio, e o aspecto já discutido do episódio de Uz, como

constatação do desmoroamento da comunidade e, ao mesmo tempo, como o caminho da sua cura. O voar se caracteriza, se for possível acreditar no professor, consequentemente, como uma fuga imaginária. Este uso da imaginação constitui, no entanto, mesmo que não passe de uma fuga, uma ação independente dos cidadãos, ao contrário do episódio de Uzk. O objetivo da fuga obviamente é esquivar-se da realidade repressiva da *Companhia*, “quanto mais alto e mais longe melhor”. Esta interpretação é amparada pelo menos pela circunstância de que

Parece que a *Companhia*, não sabe mais o que fazer para segurar o pessoal, faz dias que não cai nada lá de cima, e os fiscais andam tontos de um lado para outro ameaçando, implorando, prometendo vantagens, mas ninguém liga para eles, e dizem que muitos estão voando também. (133-4)

Todavia, o professor afirma de maneira clara, que trata-se o voar de um “remédio”, e não da cura. Poderia se tirar daí a conclusão lógica que as pessoas voadoras só voltarão quando a situação de Taitara melhorar. Consequentemente, os *reis barbudos* deveriam representar algo que se opõe aos objetivos da *Companhia*, que se manifestam no controle completo da cidade. Acrescenta-se a isto, que a festa sempre significa no Brasil, como afirma da Matta (1986: 67-8), o contexto da transgressão das regras ou, respectivamente, da sua inversão. Parece, portanto, bastante sustentável igualar a festa dos *reis barbudos* com o fim da *Companhia*, o que ampara a suposição, acima, de que os *reis barbudos* poderiam apontar a um contexto esquerdista revolucionário.

É importante frisar, porém, que o professor não fala sobre a chegada dos *reis*, mas sobre uma festa – se esta é a festa dos *reis*, ou uma festa em sua honra, permanece ambíguo – e a desloca para um futuro indeterminado. De uma importância comparável parece, neste contexto, que o título do romance somente menciona *as sombras dos reis barbudos*, e não eles mesmos, como se projetassem suas sombras, talvez como anúncio de uma salvação advinda. Desta maneira poderia se supor que os cidadãos poderiam se livrar do seu jugo em algum momento futuro, quando tivessem tomado bastante remédio, quer dizer, quando se tivessem livrado o bastante da influência da *Companhia* pelo uso da sua imaginação.

Deve se enfatizar, contudo, que o caráter hermético da imagem dos *reis barbudos* de fato somente permite suposições, que no fim podem ser sustentados de forma argumentativa, embora não possam ser comprovadas de todo. Acrescenta-se a isto a circunstância bastante estranha de que embora Lucas já conheça o termo *reis barbudos* – afinal, aparece no seu sonho – não parece reconhecê-lo neste momento. Como seus pensamentos demonstram, os *reis barbudos* lhe parecem ser estranhos. Esta contradição aberta podia ser encarada como uma fraqueza do texto, como uma perda de verossimilhança – comparável aos problemas encontrados em *A hora dos ruminantes* e discutidos acima; no fundo, porém, aponta a dois aspectos adicionais, dos quais um diz respeito ao narrador Lucas, enquanto o outro ao conceito de realidade do texto *Sombras de reis barbudos* em si.

Pois enquanto Lucas ainda está refletindo sobre as afirmações do professor, acontece o seguinte:

E quando vi, o tal professor abotoou o paletó e saiu depressa. Eu estava de costas para a porta, olhando seu Chamun, interessado na reação dele, e tive a impressão de que a sombra do professor se elevava no espaço. Não me interessei em tirar a limpo porque já estou cansado de ver gente voando. (136)

O que é estranho nesta citação, que ao mesmo tempo constitui o fim do romance, é o fato de Lucas aparentar não ter mais interesse algum nas pessoas voadoras. Este desinteresse, tanto nas pessoas voadoras, como nos *reis barbudos* se explica, em retrospecto, pela circunstância de que ele afinal não precisa mais de uma salvação. Se tornou agora adulto, pela sua experiência e, antes de tudo, livre, pela escrita da crônica. Se o caminho da liberdade (da *Companhia*) passa pelo uso da imaginação, então Lucas já o trilhou, pois o ato de escrever é o reconhecer e o semantizar do mundo e, portanto, a criação de um *pequeno mundo* próprio. Lucas ultrapassou com isto os limites da realidade da *Companhia*, e mesmo que esta ainda seja capaz de destruí-lo fisicamente, espiritualmente ele está livre. Se torna, portanto, evidente que este texto tematiza o fim da opressão, mas não o realiza, como todos os outros textos veigueanos do *Ciclo sombrio* – com a única exceção do milagre em *A hora dos ruminantes*, que afinal não convence muito. A libertação da qual se trata aqui não é a física, mas

antes a espiritual que permite ao indivíduo viver como ser humano num mundo injusto e repressivo, e que pode levar, num futuro ainda indefinido, também à libertação física.

O segundo aspecto – porque o desconhecimento de Lucas em relação aos *reis barbudos* não leva a uma perda de credibilidade – se encontra, no entanto, no conceito de realidade, no qual este texto se baseia. Não se trata aqui somente da alternativa de realidade que Lucas elabora como cronista, mas antes da impressão de realidade que surge na recepção deste texto, pela perspectiva de Lucas, pelos acontecimentos e pelas ações e declarações dos outros personagens. O termo 'impressão' se escolheu aqui de propósito, pois não há como surgir um *sistema de realidade* inequívoco na recepção deste texto, já que, por um lado, a perspectiva de Lucas, muitas vezes, evidentemente não acerta na realidade; e, por outro lado, também dificulta a contra-leitura – quer dizer, a tentativa de construir uma realidade contra a perspectiva de Lucas.

Entretanto, é possível detectar, no texto, de maneira muito clara, um aspecto em relação a este problema, a saber, que o texto é exposto a contínuas oscilações, tanto no nível da ação, como no nível da mediação narrativa; a imagem de Baltazar de Lucas oscila entre herói e não-herói; Baltazar em si é, por um lado, o homem de ação, dinâmico e ativo mas, por outro, o moribundo, o fraco, o derrotado; a relação entre Baltazar e Horácio oscila entre ódio e amizade; Horácio mesmo oscila entre vilão e vítima, entre ser bondoso e abominável; os urubus podem ser vistos ora como bichos de mau agouro, ora como símbolos da liberdade e da salvação; Uzk aparece e afinal não aparece; Lucas mesmo oscila entre seus papéis como o Lucas que vive as experiências, o Lucas observador do passado e o Lucas cronista, sendo que o seu papel momentâneo, muitas vezes, não pode ser definido de maneira inequívoca; além disto oscila ainda entre a sua voz narrativa própria, individual, e a perspectiva em 'nós'; os cidadãos, entre esperança e desespero profundo; até a *Companhia* oscila entre onipotência e impotência, entre a punição instantânea de toda ação que não segue as suas regras e a inércia, e entre o sonho na época de Baltazar e o pesadelo depois. Com isto só se elencaram as oscilações mais óbvias dentro deste texto, porém, a lista poderia ainda ser continuada.

O texto cria desta forma a impressão, durante a recepção, como se nada fosse fixo – exceto da repressão, mas mesmo esta se

transforma, se não em sua essência, pelo menos em sua aparência –, como se tudo pudesse mudar seu sentido, pudesse até se transformar no seu opósito: os personagens mudam, eventos não são os mesmos. A recepção de *Sombras de reis barbudos* se transforma desta forma num desafio, pois mesmo que o texto forneça de fato indícios para esta ou aquela interpretação, logo os questiona de novo e cria, assim, ambiguidade e incerteza no leitor. A recepção em si se transforma, desta maneira no *discurso tateante*, na incerteza sobre o acontecido e, finalmente, na criação do seu próprio *pequeno mundo Taitara* pelo leitor. A recepção se transforma em si na expressão da *incerteza acerca do sistema da realidade*.

Desta forma pode se entender agora o *fantástico moderno veigueano* e *Sombras de reis barbudos* como seu texto paradigmático. Enquanto o *fantástico clássico* ainda partia de uma realidade descritível e, portanto, palpável, que é abalada pelo *outro*, pelo *sobrenatural*, que portanto é essencialmente diferente, o procedimento de Veiga atinge muito mais os fundamentos: a realidade em Veiga não é palpável, não se pode nem sequer afirmar se ela existe ou não, pois para Veiga não existe um ponto de vista fixo – nem sequer o do leitor – que possa permitir isto. Tudo se torna uma função da perspectiva individual e, por isto, falha. O mundo narrado se transforma, desta maneira, num mundo multiperspectívico, que muda sua realidade e seu significado constantemente, dependendo do ponto de vista e do observador. Com isto, não se trata mais da essência do observado, mas antes da busca por esta essência suposta, baseada numa percepção sempre e fundamentalmente sujeita ao erro e, com isto, imperfeita. É a criação e recriação contínua de *pequenos mundos* que constitui o humano nos textos veigueanos, a tentativa de entender e assimilar o mundo, justamente contra a certeza de que estes *pequenos mundos* nunca alcançarão aquela realidade essencial, suposta e esperada, mas afinal absolutamente impossível de se provar ou entender. No fundo, estes textos então não tematizam o reconhecimento, mas o caminho ao reconhecimento, pois o caminho é o *remédio*, para recorrer mais uma vez às metáforas de *Sombras de reis barbudos*, que pode levar à libertação, à cura, à salvação, e também é a sombra dos *reis barbudos*, que anuncia a chegada de uma libertação futura.

Como texto paradigmático do *fantástico veigueano*, *Sombras de reis barbudos* se oferece também para a delimitação destes textos

contra os outros paradigmas discutidos na primeira parte deste trabalho. A delimitação para o *kafkaesco* pode ser visto na circunstância de que embora ambos os paradigmas tematizem a experiência humana da contraditoriedade da realidade, em Veiga esta contraditoriedade não se fixa como uma característica inerente da realidade. O mundo veigueano porventura podia fazer sentido de todo, só que nem os personagens, nem o leitor são capazes – devido à perspectiva limitada – de reconhecê-lo como tal. Com isto, a *incerteza acerca do sistema de realidade* adentra no ato de recepção, e o texto se torna *fantástico*.

Ao paradigma *borgesiano*, os textos veigueanos parecem se aproximar nas suas múltiplas realidades oníricas. Se diferenciam dele, ao mesmo tempo, pois as realidades veigueanas sempre apontam à realidade II, mesmo aquelas que surgem de um sonho, e além desta realidade II à realidade I pré-figurante. Esta circunstância constitui a base do seu caráter *fantástico*, pois afinal há de se concordar com A. de Toro (1999: 4), quando caracteriza o *fantástico* como uma literatura fundamentalmente mimética.

O caráter *fantástico* destes textos os delimita também de maneira muito clara em relação aos dois paradigmas hispano-americanos, o *real maravilloso* segundo Carpentier e o *realismo mágico*, como este pode ser vislumbrado em Márquez. Ambos os paradigmas aceitam o *maravilhoso* como parte constitutiva das suas realidades fictícias latino-americanas, mesmo que isto aconteça de maneiras diferentes: no *real maravilloso* a existência de uma crença em milagres da população latino-americana constitui em si o milagre, portanto não se trata do evento como tal, mas antes da perspectiva desta crença; no *realismo mágico*, ao contrário, o milagre se transforma em realidade intra-textual, a qual nem os personagens, nem o narrador – e com isto nem o leitor – podem duvidar.

Em frente disto, as realidades veigueanas não possuem nada de fixo, de definido. Pela limitação da perspectiva a incerteza, que os personagens sentem por causa da sua consciência inadequada ao contexto do mundo, se transfere ao leitor, onde se produz então a *incerteza acerca do sistema da realidade* e, em consequência, o *fantástico*. Este *fantástico* pode ser chamado de *moderno* – em delimitação ao *fantástico europeu* e *clássico* – porque se despediu do essencialmente *outro*, do *sobrenatural*. No texto veigueano, tudo

pode ser *fantástico*, sendo o único pré-requisito que o personagem, que tem a experiência do evento, não o entenda. O *fantástico* abrange, desta forma, o inteiro mundo fictício.

### III.3.2.8. Os outros somos nós, ou o futuro esquecido

No capítulo que segue, serão discutidos os romances *Os pecados da tribo* (1976) e *Aquele mundo de Vasabarro* (1982). Estes dois romances fecham o *ciclo sombrio*, que coincide desta forma *cum grano salis* com o fim do governo militar no Brasil. Há bastante indícios que esta coincidência não é acidental, que o contexto histórico da abertura política e da seguida democratização do país tenha exercido uma influência considerável sobre os textos veigueanos. A admissão de Veiga de que “...a minha literatura, a partir do segundo livro, que é *A hora dos ruminantes*, sempre esteve presa à atmosfera política do país...” (in Arnoni Prado 1989: 27) só reconhece o óbvio: os mundos veigueanos perdem agora sucessivamente seu caráter sombrio e apontam com isto à uma pré-figuração impregnada pelo sentimento de recomeço na sociedade brasileira na década de oitenta do século passado. Destarte, Souza também observa uma mudança nítida no próximo romance, *Torvelinho dia e noite*:

Numa linha que quer ser diferente das anteriores, em 1985, Veiga lança *Torvelinho dia e noite*. De fato, a atmosfera pesada de *Aquele mundo de vasabarro*, *Os pecados da tribo*, de *Taitara* ou de *Manarairema*, não tem semelhança com os fluídos deixados pelos bons fantasmas Abreuciano e Cynara na cidade mineira, também pequena, de *Torvelinho*. É uma história dos nossos dias, com um otimismo precavido, numa linguagem urbana comum, enriquecida por sustos e boas surpresas. (1989: 18)

Não é, todavia, somente a atmosfera mais positiva que diferencia os textos posteriores daqueles do *ciclo sombrio*. Antes, esta atmosfera é acompanhada por dois aspectos adicionais. O primeiro consiste na circunstância de que estes textos se deslocam nitidamente para o tipo textual *maravilhoso*, resultando em que o *fantástico* dificilmente será encontrado neste novo ciclo. Paralelamente a este desenvolvimento, os novos textos demonstram uma tendência, como apontado também por Souza, a uma localização tanto histórica como geográfica na modernidade contemporânea: o lugar da ação agora é a cidade



grande, como em *Objetos turbulentos* (1997) ou cidades pequenas, mas em contato com as metrópoles, como em *Torvelinho dia e noite, O risonho cavalo do príncipe* (1992) e em *O relógio Belisário* (1995), e o tempo da ação é o agora. Com isto, os textos veigueanos se despedem da cultura arcaica das comunidades isoladas do *sertão*, e constituem uma certa ruptura na tessitura de referências intertextuais que ligam os textos do *ciclo sombrio* um ao outro:

Essa série de obras sobre o mesmo tema cria uma intertextualidade que joga uma leitura à outra, complementando-as, acrescentando significados, explicitando melhor o universo veigueano. (Souza 1989: 18)

Há várias vantagens em discutir em um só capítulo os dois romances finais do *ciclo sombrio*, *Os pecados da tribo* e *Aquele mundo de Vasabarros*. As razões para este procedimento não devem ser procuradas, no entanto, em uma qualidade inferior destes textos, tantas vezes suposta pela crítica veigueana.<sup>217</sup> Antes, muitas vezes não há mais a necessidade de discutir determinados aspectos, por causa da tessitura densa de referências intertextuais observada por Souza, por estes já terem sido esclarecidos anteriormente em relação a outros textos veigueanos. Por outro lado, parece ser bastante razoável discutir estes dois romances juntos, visto que se ligam por um aspecto de tipologia textual, que os diferencia, ao mesmo tempo, dos textos veigueanos anteriores, já que ambos pertencem ao gênero da distopia, ou também anti-utopia.

Evidentemente, com isto não se quer negar os elementos distópicos que podem ser encontrados nos textos discutidos até agora como, por exemplo, em *Sombras de reis barbudos*, cuja ligação intertextual com 1984 é, afinal, óbvia. Mesmo assim, estes textos não podem ser categorizados como distopias, porque seu foco se limita, afinal, ao aqui e agora da sua pré-figuração brasileira, por um lado e, pelo outro, ao seu passado, quer dizer ao problema do mundo moribundo das comunidades isoladas e arcaicas do *sertão*. Segundo Thody (1996: 183), porém, o critério fundamental para o sucesso de um texto distópico se constitui pela questão, se a situação descrita é “...a

---

<sup>217</sup> Cf., por exemplo, Dalcastagnè (1996: 104-5, nota 40): “Veiga retrabalhou o tema ainda em dois outros romances, *Aquele mundo de Vasabarros* e *Os pecados da tribo*, obras inferiores às demais e nas quais a pluralidade de sentidos dá lugar a uma correspondência quase imediata entre o real e sua representação alegórica.”

convincing projection of what is happening now?”. A distopia olha portanto para o futuro, mas com o presente constituindo o ponto de partida, como o passado do futuro.<sup>218</sup>

A preocupação com um futuro indesejado, cujas raízes se encontram no presente, empresta à distopia um caráter eminentemente político ou, mais apropriadamente, sociopolítico. Daí segue, necessariamente, que a distopia possui uma forte pretensão *re-figurativa*, que tenha o propósito de influenciar o leitor empírico e, por meio deste, a realidade I. Dispõe, portanto, de uma “transformative function” (Levitas 1997: 123), de maneira análoga, embora sob signo oposto do seu gênero irmão, que é a utopia. Levitas caracteriza, recorrendo a Bloch, a utopia *boa*, porque *concreta*,<sup>219</sup> da maneira seguinte:

The strongest function of utopia goes beyond compensation for or critique of the shortcomings of present reality; it acts to change that reality by mobilising human energy in pursuit of the real-possible future which utopia represents. (ibid.)

Evidentemente, a distopia não se propõe alcançar um futuro 'real-possível', mas quer, ao contrário, justamente impedi-lo, mas esta diferença não tem importância alguma no contexto atual. O que é importante é que ambas, tanto a utopia como a distopia pretendem agir de uma maneira *re-figurativa* sobre a realidade I.

Para o *fantástico*, esta função transformativa tem, no fundo, um caráter prejudicial, pois pode se esperar que a representação de um possível quadro negativo no futuro seja tanto mais convincente, quanto mais *realista* é, quer dizer, quanto mais o leitor empírico contemporâneo crê reconhecer seu próprio modelo de realidade I na realidade fictícia. Seria de se supor, assim, que a diminuição de eventos *fantásticos*, ou de eventos que parecem *fantásticos*, que pode ser observado tanto em *Os pecados da tribo*, como em *Aquele mundo de Vasabarro*, possa ser reconduzido a esta razão. Restringe-se, com isto, também o mundo multi-perspectívico observado em *Sombras de reis barbudos*, uma circunstância que reflete a crítica no fundo certa, mesmo que exagerada de Dalcastagnè, em respeito a estes dois romances; “...nas quais a pluralidade de sentidos dá lugar a uma

---

<sup>218</sup> Cf. também Bauer (2000b).

<sup>219</sup> Em oposição à utopia abstrata, que é “merely a dream” (ibid.).

correspondência quase imediata entre o real e a sua representação alegórica...” (1996: 104, nota 40).

A razão para chamar esta crítica de exagerada se encontra num outro aspecto muito distintivo que diferencia estes dois textos dos anteriores, e que pode ser visto já nos títulos dos capítulos deste trabalho: passando pelos textos veigueanos se observa, pois, um nítido deslocamento dos estranhos do lado de fora da comunidade para seu interior. Desta maneira, os estranhos em “A usina atrás do morro”, “Era só brincadeira” e *A hora dos ruminantes* são decididamente o outro, o estranho, e até, às vezes, o estrangeiro, que ameaça o *pequeno mundo* da comunidade do lado de fora, quer dizer, que há uma separação local entre eles e a comunidade, além da sua estranheza. Em *Sombras de reis barbudos* os estranhos já chegaram ao centro do *pequeno mundo* Taitara, como já discutido, eles se fundem com a cidade. O próximo passo consequente deste desenvolvimento é, e os romances ora a serem discutidos o realizam, a dissolução dos estranhos como personagens individuais. Se já era possível mostrar em *Sombras de reis barbudos*, que a opressão no sentido restrito se realiza pela comunidade, seja como ajudante da *Companhia*, seja assumindo o papel de vítima, este aspecto agora se torna óbvio. Não há mais estranhos que possam ser acusados como autores da repressão, os vilões fazem parte da comunidade em si.

Daí segue agora uma certa restrição, mesmo que não a supressão completa da *incerteza acerca do sistema de realidade* na perspectiva figural, visto que sem os estranhos vindos de fora desaparece também a incerteza acerca da sua origem, dos seus objetivos e capacidades. A razão, pela qual a *incerteza acerca do sistema de realidade* mesmo assim não desaparece destes romances se encontra em ela ser deslocada para a recepção: os mundos fictícios descritos em *Os pecados da tribo* e *Aquele mundo de Vasabarros* se distanciam, pelo menos na aparência, tanto do modelo de realidade do leitor contemporâneo que forçosamente hão de aparecer estranhos. Com isto, no entanto, e nisto jaz um dos aspectos interessantes destes dois romances, os personagens se tornam, para os leitores, os estranhos. O tornar estranho do mundo fictício é, no entanto, uma técnica narrativa corriqueira tanto da utopia, como da distopia que, a partir daí, não quer somente apontar que a realidade – e com ela a sociedade e suas relações de poder – pode ser também diferente mas, evidentemente, tenta se

resguardar contra sanções políticas e sociais como, por exemplo, na *Utopia* de More ou em *Gulliver's travels* de Swift. A questão central, que precisa ser respondida em contexto com *Os pecados da tribo* e *Aquele mundo de Vasabarras* em seguida é, se e como estes textos conseguem mesmo assim manter o contexto veigueano até agora demonstrado de reconhecimento, da ignorância, da construção de *pequenos mundos* e da *incerteza acerca do sistema de realidade*.

### **III.3.2.8.1. O pecado do esquecimento**

*Os pecados da tribo* é um texto cuja primeira leitura pode muito bem causar estranhamento. Isto pode ser reconduzido principalmente a dois aspectos, que dificultam a recepção: o caráter episódico da ação, e um tornar estranho proposital do mundo fictício. Se *A hora dos ruminantes* já se caracteriza pela episodicidade da ação, este aspecto se torna ainda mais acentuado aqui: os capítulos descrevem eventos individuais que se organizam, em geral, na ordem cronológica, mas somente mantém ligações tênues um com o outro. A impressão geral é aquela de uma cadeia de episódios curtos e pouco ligados, de uma maneira que um enredo geral nem possa sequer surgir. Esta característica vai até o extremo em que alguns capítulos narram eventos que não parecem ser fechados em si, mas também não reaparecem na ação contínua. Exemplos claros disto se encontram nos capítulos “O navio na floresta” (127 e sgs.) e “Tem alguém passando mal” (131 e sgs.).

Em “O navio na floresta”, o narrador e alguns personagens que têm a mesma opinião planejam construir um navio. Este plano recorre a uma visão da consulesa (126) e, portanto, está ligado à ação do capítulo anterior. Nos capítulos restantes, porém, nem o plano, nem o navio, nem sequer o grupo é mencionado de novo. O capítulo seguinte, intitulado “Tem alguém passando mal”, não dispõe nem sequer de uma conexão frágil à ação em geral: trata de um enfermo desconhecido, cujo estado de saúde a comunidade inteira acompanha com muita preocupação (131). Nem este personagem, nem sua doença foram mencionados antes no texto, e também não reaparecerão em seguida. A ação do capítulo em si também não se conclui, de modo que o leitor não descobre se o doente afinal é curado, ou se morre, e nem sequer quem ele afinal é. Esta inserção ausente dos episódios numa linha de ação maior cria, de fato, a impressão do fragmentado, do

incoeso e leva, pelo menos na primeira leitura, a uma certa frustração do leitor, o que pode bem ser uma das razões porque Dalcastagnè denominou este texto de uma “obra inferior” (1996: 104, nota 40).

O segundo aspecto que causa estranhamento no leitor tem a ver com o narrador e com a mediação do mundo fictício. Pois o narrador emprega, desde o início, como se fossem óbvios, termos que o leitor não conhece, ou que lhe soam estranhos, pelo menos no contexto dado: “Casa de Couro”, “Umahla”, “Era dos Inventos”, “Caincara”, “evaporar” (como verbo transitivo), “Aruguas” (7-8). Estes termos, aos quais continuamente se juntam novos, também não se explicam no decorrer do texto, com o resultado que a recepção do texto exige um esforço interpretativo maior do leitor, que é obrigado a deduzir seu significado do contexto.

Gradualmente – ou também mais rápido, se por ventura conhece o conto “Reversão”,<sup>220</sup> que representa obviamente um dos *pré-textos* de *Os pecados da tribo* – o leitor se torna consciente na sua leitura, de que a ação se desenrola num ponto no futuro após a ‘civilização’ ocidental moderna ter se retirado da área da comunidade. Nesta retirada, deixou atrás bastante despojos, “...aqueles objetos vindos do tempo antigo que não nos servem para nada...” (9-10), que são coletados pela comunidade nos “Armazéns Proibidos” (9):

...caixotes cheios daquelas cabacinhas de vidro que dizem que davam luz antigamente, daqueles tijolinhos achatados que tocavam música e falavam, daqueles cataventos de ferro de vários tamanhos que giravam sozinhos quando se apertava um botãozinho que eles têm no pé, e hoje a gente aperta e não acontece nada, aquelas chapinhas pretas com um buraco no meio, que dizem que também tocavam música, e muitas outras bobagens que os antigos adoravam e que hoje nem sabemos ao certo para que servem. (10)

O texto emprega, portanto, as mesmas técnicas de estranhamento, que o leitor já conhece de “Reversão”, quer dizer, os

---

<sup>220</sup> Um caso bastante improvável, visto que o conto em questão somente se publicou no *Diário Oficial de Minas Gerais* no ano de 1968 e, portanto, não deve ter sido facilmente acessível ao grande público. Sua segunda publicação, num texto acadêmico, *Atrás do mágico relance: uma conversa com J. J. Veiga*, publicado em 1989 na Unicamp, por A. Arnoni Prado, também não é exatamente adequado para torná-lo conhecido a um público maior de leitores. A última publicação se encontra na revista *Para Mamíferos* (Fortaleza, nº 3, ano 3, 2011) com uma introdução minha.

objetos cotidianos não são nomeados, mas somente são descritos a partir da sua aparência. A causa pela qual a modernidade se retirou desta área não se torna evidente, embora que fique bastante claro, que não sumiu completamente, uma vez que as “naus celestes” (23), presumivelmente aviões, podem ser observadas diariamente no céu. Da mesma maneira, não pode se supor que a comunidade tenha sido visitada pela civilização moderna somente por um curto prazo de tempo, já que deixou atrás, afinal, um aeroporto (29 e sgs.), além de dois outros lugares misteriosos, as “ruínas da Cidade de Latão” e o “Cemitério dos Trambolhos de Rodas” (19). Mas esta época já passou por mais tempo de a memória humana viva e pertence, portanto, à *memória cultural* (Assmann 2005: 52-3):

Então ela [i.e. a mãe do narrador] fala do tempo em que as naus baixavam aqui e o povo as recebia com festa. É claro que mamãe não é desse tempo, o que ela conta foi ouvida dos pais dela, que também ouviram dos seus pais, num longo encadeamento recuado. (*Os pecados da tribo*: 23)

Estes tempos adquirem com isto, e com eles também as “naus celestes”, um caráter mítico:

Que as naus celestes pousavam aqui no tempo antigo eu não duvido, existem provas disso em muitos lugares e os Armazéns Proibidos estão cheios de objetos trazidos por elas... Mas as histórias que mamãe conta me parecem muito fantasiadas. Como posso acreditar que a gente que viajava nelas não sofria doenças, não morria, e sabia todos os segredos da terra e do céu? Só se fossem aguassas, mas se fossem não precisariam de naves para viajar. (23-4)

No entanto, não é como se a comunidade sentisse saudades deste passado como uma época áurea passada. Antes, pode se perceber em comentários do narrador, que este passado é negativamente conotado: “Foi uma reunião civilizada, se posso usar essa palavra que lembra tão comprometedoramente o tempo antigo.” (7) e “...fase de retrocessos e rejeições semelhantes àquela que precedeu o fim da Era dos Inventos.” (7-8). Isto se confirma também pela circunstância de que as relíquias da modernidade se colecionam nos *Armazéns Proibidos*, e que sua posse leva a pena de morte (25).

A modernidade se caracteriza neste texto, portanto, como um passado negativamente conotado, que caiu quase completamente em esquecimento – exceto suas relíquias, que se veem como “bobagens” (10), como algo inútil. Este esquecimento se acentua ainda pela circunstância de que as poucas e fragmentadas informações que o leitor recebe vem de um personagem privilegiado em relação a este passado, já que o narrador trabalha, ele mesmo, nos *Armazéns Proibidos*: “O meu trabalho é manter contato com as crianças que remexem os monturos procurando objetos do tempo antigo, recolher esses objetos e levá-los aos Armazéns Proibidos...” (15-6).

Se o narrador, que afinal é, por assim dizer, profissionalmente um especialista em relação ao passado, e ainda evidencia interesse neste passado – procura o aeroporto engolido pela selva, faz desenhos, copia inscrições e reflete “...sobre a finalidade daquelas construções...” (30), que nem um descobridor – não sabe para que a torre e os computadores<sup>221</sup> podem ter servidos e também não consegue decifrar as inscrições (31), então parece justo argumentar, que a comunidade esqueceu este passado. E junto com este passado, a comunidade também esqueceu a tecnologia moderna, como comprovam os pensamentos levemente saudosistas do narrador ao ver a pista de decolagem:

Se tivéssemos ciência e recursos para fazer um caminho assim – nem precisava ser tão largo – para os pontos mais movimentados do nosso território, como seria fácil viajar! Não foi por falta de ciência, de recursos e de facilidade de vida que o povo do tempo antigo sumiu da face da terra. (ibid.)

A última frase aponta, porém, a uma contradição aberta, pois como pode o “povo do tempo antigo” ter desaparecido da face da terra, se aviões podem ser observados diariamente no céu? A única resposta que faz sentido se encontra na comunidade, na qual o narrador vive: esta aparentemente se isolou do mundo externo – ou algum evento a isolou do mundo – e a “face da terra” se referiria então à realidade do narrador, ao seu *pequeno mundo*.

Parece, afinal, como se o mundo aqui tivesse se encolhido da mobilidade ilimitada da modernidade para um *aqui* local e isolado. O

---

<sup>221</sup> “...umas janelinhas retangulares recortadas no balcão...” (ibid.).

texto inverte, portanto, a comparação da pós-modernidade, que o mundo é uma aldeia, e constitui a aldeia da comunidade como o mundo. Isto se torna possível pela circunstância de que a comunidade aparentemente voltou a um estado anterior de organização social, que se parece bastante com aquela dos índios. Os objetos de uso cotidiano parecem todos feitos de maneira artesanal de material natural, e a ocupação principal consiste na caça, na colheita de ervas e numa agricultura bastante básica, de maneira que Silverman possa afirmar que a comunidade se constitua de “...aldeões que parecem saídos da pré-revolução industrial...” (2000: 353). A comparação com os índios se impõe já pelo fato de que não somente a vida da comunidade se parece bastante com a dos índios, mas também porque os títulos soam 'índios': o cacique da comunidade ou homem forte, respectivamente, se chama *umahla*, os *caincaras* são caciques secundários, *turunxas* os policiais ou guerreiros, respectivamente, etc. Fortalece essa percepção a comunidade ser chamada de tribo já no título do romance, e que esteja numa guerra contínua com a tribo vizinha dos *Arugua*, que são aprisionados e escravizados (*Os pecados da tribo*: 9-10, 24). Naturalmente com isto não se quer afirmar que se trate de fato de índios, pois o texto não confirma isto, embora também não o negue em lugar nenhum.

Evidentemente, não pode ser esquecido neste momento que o índio ocupa um lugar muito específico e especial na imaginação brasileira; no romantismo brasileiro – com os romances de José de Alencar exercendo um papel fundamental – o índio é colocado, mesmo muito idealizado, como o elemento diferenciador do povo brasileiro em relação aos portugueses e se torna, desta maneira, um aspecto fundamental do mito de fundação da *brasilidade*. O índio representa o passado sul-americano, antes da chegada dos brancos, que adquire, desta forma, uma função parecida como a da época medieval para o romantismo europeu. Discutir a imagem do índio na imaginação brasileira em detalhes seria ultrapassar os limites deste trabalho, mas alguns aspectos devem ser mencionados mesmo assim:<sup>222</sup> na imagem corriqueira do índio entram ainda vários outros aspectos, além daquele do mito da fundação nacional; o do *bom selvagem* rousseauiano; aquele da “estrutura social igualitária” (Ribeiro 1995: 34); a vida sem

---

<sup>222</sup> Para uma discussão mais detalhada, principalmente em relação à literatura durante o governo militar, cf. Silverman (2000: 232 e sgs.).



preocupações na e com a natureza; a beleza física, a saúde e a inocência. Desta maneira, o índio e seu estilo de vida, respectivamente, se transformam numa proposta de vida oposta à civilização ocidental, especialmente nos seus aspectos negativos, como a sociedade de classes, a opressão e a vida complexa e alienante na metrópole moderna. Afinal, não é por acaso, que alguns textos literários da época da ditadura militar tematizem a tentativa de escapar da modernidade sentida como repressiva pela volta a este ideal, como, por exemplo, *Maíra* (1976) de Ribeiro ou *Quarup* (1967) de Callado.

De forma implícita, neste texto, a busca do paraíso perdido também está no centro da atenção, abrindo, desta maneira, um campo de referências intertextuais não somente com a literatura brasileira, mas também com a tradição européia de utopias voltadas (com saudade) para trás, como *News from nowhere* (1890) de Morris, por exemplo. Mas esta volta a um estado idílico-paradisíaco se revela em *Os pecados da tribo* uma ilusão, embora tenha, aparentemente, demonstrado alguns sucessos como, por exemplo, a instituição da *Casa do Couro*. Esta parece se constituir como um lugar de reunião de cunho democrático e básico, onde qualquer um pode apresentar sua opinião:

A reunião em si foi excelente, a melhor desde muito tempo. Todo 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 conseqüências. (7)

Mas a *Casa de Couro* é fechada, logo no início do romance, por causa de uma suposta infestação de ratos (13), e ao narrador só resta a memória saudosista de debates passados:

Parei um pouco na praça para olhar de lado a Casa do Couro com sua longa fileira de janelas por onde entrava o ar fresco do oeste nas noites de reunião. Pensei no povo que enchia a rua estreita e se apertava diante das janelas para ouvir os debates, aplaudir ou vaiar; as mulheres dedicadas que levavam refrescos, bolinhos e frutas para os Couracas de sua preferência quando a reunião se prolongava até muito tarde; as muitas sugestões feitas por gente anônima do povo através das janelas, e que mudavam o rumo dos debates lá dentro. Quando iriam a Casa e a rua se encherem de novo, e a vida voltar a pulsar entre o povo e os seus Couracas? (15)

No contexto do fechamento da *Casa do Couro*, se demonstra imediatamente que a comunidade até pode se ter livrado da tecnologia moderna, mas não de um aparato burocrático pesado, nem do autoritarismo. Já durante a reunião o narrador observa desconhecidos inventariando o mobiliário, enquanto os escrivães somente fingem anotar os debates:

Isso podia significar ou que já estavam com medo de ser responsabilizados pelo que escrevessem, ou que haviam recebido ordem de não registrar o que fosse dito na reunião. (8)

Na conversa em seguida com um dos funcionários – “...o de cara mais simpático...” (13) – o narrador descobre a suposta razão pelo fechamento, a saber a infestação de ratos, e também “...que a atual geração não precisará se preocupar com a chamada Casa do Couro” (15), porque veneno de rato está em falta e “Locais de ajuntamento esporádico...” (14), como a *Casa* não têm prioridade. As explicações do funcionário, que lembram a burocrática economia dirigida, se desvendam logo como somente pretexto, pois ele admite em seguida de maneira implícita, que no fundo não se trata nem de praga, nem de falta de veneno:

Alguém me tocou o ombro, acordei. Era o funcionário com quem eu havia falado momentos antes.

– Quero lhe dizer uma coisa. Não adianta eles pensarem que podem se reunir em outro lugar. Não há condição. A fumigação abrange tudo. Até as matas.

– E os fumígenos?

– Não se preocupe. A gente dá um jeito. (15)

O objetivo das autoridades é aquele, portanto, de impedir as reuniões dos cidadãos. A *Casa* não é somente o lugar de reuniões dos cidadãos, mas constitui estes como comunidade, como uma entidade sócio-política, pelos aspectos da liberdade de expressão e da voluntariedade. O fechamento da *Casa* – e a 'fumigação' geral – tem uma função análoga aos muros em *Sombras de reis barbudos*, portanto: interrompe e impede as relações horizontais entre os cidadãos, que não podem, desta forma, constituir mais uma comunidade no sentido restrito, e as substitui pelas relações verticais, autoritárias por decretos e ordens da autoridade com o cidadão individual.

Justamente estes decretos é que não faltam nesta comunidade. Há, em primeiro lugar, os *Quatrocentos Princípios*, decretados pelo Umahla em pessoa (8),

...uma paródia caricato-heróica dos Dez Mandamentos do mundo ocidental, cujo número exagerado transmite adequadamente o estilo de vida restrito dos moradores da cidade. (Silverman 2000: 354)

O número exagerado de decretos e leis não leva ao estado de direito, deixa o cidadão, antes, a mercê da arbitrariedade das autoridades, como demonstra claramente o episódio do enterro dos peixes (*Os pecados da tribo*: 61 e sgs.): o narrador vai pescar, junto com alguns meninos que encontraram um lugar, onde existe um tipo especial de *cairas*. Quando já encheram alguns cestos com peixe, aparece um *turunxa*, um policial. Os meninos se escondem, e o narrador tem que dar explicações ao policial sozinho:

– 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 caira 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. Abaixei-me para apanhar o cesto e os embornais enquanto a vantagem estava ao meu lado. O turunxa se refez da hesitação e me atalhou:

– Peraí. Está resolvido não. Você sabe de cor tudo o que é proibido?

– Isso não. Ninguém sabe.

– Está vendo? Pegar caira pode não ser proibido, mas só caira comum. Essas aí são diferentes. Tem de ser proibido.

– E se não for?

– Se não for, mais tarde se vê. É muita sopa um paisano sozinho encher um cesto grande e vários embornais de cairas cor-de-rosa sem estar desrespeitando alguma lei. (64-5)

A infinidade de leis não traz consigo segurança para os cidadãos, portanto. Ao contrário, o fato de ninguém ser capaz de se lembrar de todas as leis abre um espaço além da legalidade, onde a arbitrariedade das autoridades pode agir descontrolada. Pois é o ônus do cidadão de comprovar, numa inversão de quaisquer princípios de estado de

direito, que suas ações não são proibidas, e visto que ninguém conhece todas as leis, isto é evidentemente impossível.

O texto pinta, como já foi possível observar em *Sombras de reis barbudos*, uma autoridade repressiva e autoritária, cujas impertinências contra a população aumentarão cada vez mais no decorrer da narrativa. O ponto culminante da fúria decretista repressiva se demonstra na “Lei de Fomento da Pirotécnica” (135 e sgs.), que obriga todo cidadão a soltar uma cota diária de foguetes, que devem ser pagos, obviamente, por ele mesmo. Trata-se claramente aqui também, de maneira parecida com o caso dos urubus em *Sombras de reis barbudos*, da intenção da autoridade de se apoderar de todos os aspectos da realidade. Soltar foguetes, que em si é uma expressão de felicidade e de festa, se transforma num dever e, desta forma, num meio de repressão, “...o epítome de alegria transformada em dor...” (Silverman 2000: 354). Os atos da repressão em *Os pecados da tribo* não precisam ser enumerados e interpretados um por um aqui, pois mesmo que se diferenciem na sua aparência daqueles que se encontram em *Sombras de reis barbudos*, no seu caráter são iguais: trata-se sempre da exigência da autoridade do domínio sobre a interpretação da realidade, resultando na tentativa de submeter todos os aspectos do cotidiano, via decretos, leis ou até simples repressão.

O que é interessante neste romance, no contexto do poder, é, porém, que este se exerce, ao contrário dos textos até agora discutidos, pela comunidade mesma. A opressão da comunidade não pode ser atribuída, portanto, a alguns estranhos que podem ou não dispor de capacidades misteriosas. Mesmo assim, os *Umahlas* – durante o enredo três personagens ocupam este cargo supremo – estão distantes da população que nem os estranhos em “A usina atrás do morro” ou em *Sombras de reis barbudos*: também não aparecem na ação e o narrador depende, para chegar a informações sobre seus planos, do seu irmão Rudêncio, que vive na atmosfera do palácio, como genro de um *Caincara*, que posteriormente se torna *Umahla*. Disto já se pode deduzir que os governantes constituem aqui também um grupo relativamente fechado, que se isola da população em geral.

A expressão 'grupo fechado' somente é acertada em relação à grande maioria da população, visto que aponta a sua completa exclusão da participação no poder. Dentro do grupo, porém, as lutas pelo poder

são comuns e, pelo menos, o resultado destas lutas também se torna evidente para a população – mais uma diferença para os outros textos veigueanos – pois a tomada de poder é seguida pela execução pública do predecessor no cargo. Silverman define *Umahla* de maneira bem acertada como “...um título dado a qualquer ditador em potencial que consegue depor o homem forte anterior.” (2000: 354).

O procedimento desta execução permanece bastante misterioso, embora que seja, no contexto deste trabalho, de elevado interesse: a vítima é “evaporada” (*Os pecados da tribo*: 45). Como o leitor deve imaginar esta 'evaporação' fica pouco clara, mas em um caso – quando o sogro de Rudêncio depõe seu predecessor (44 e sgs.) – o narrador descreve pelo menos as consequências de uma execução pública deste tipo:

À medida que nos aproximávamos do centro, a confusão aumentava.  
[...].

Quando encontrávamos uma clareira na multidão, disparávamos com a carroça, mas logo tínhamos de reduzir a marcha diante de outra massa de gente. Na Praça dos Sacrifícios paramos de vez. Trepada no alto da prensa uma mulher muito magra, de queixo pontudo e olhos vidrados, descompunha o *Umahla* evaporado e atirava pedaços de vestes dele à multidão, que os estraçalhava furiosamente com os dentes ou os pisoteava como quem esmaga bichos peçonhentos. (45-6)

Esta descrição lembra provavelmente de propósito as imagens do *terreur* da revolução francesa – a ira da turba desencadeada, o tratamento completamente isento de piedade com os restos mortais do executado apontam à circunstância de que aqui não se trata somente da execução de um ser humano. Antes se trata da humilhação, até do aniquilamento do *Umahla* deposto, e não somente no sentido físico:

Em todos os nichos de esquina os bustos do *Umahla* derrubado estavam sendo quebrados a marreta, e em alguns já havia bustos do novo *Umahla*, uns bustos muito grotescos porque feitos às pressas. (46)

A iconoclastia, o rasgar das vestes e o espalhar dos restos podem ser interpretados como formas de o *Umahla* deposto ser anulado, junto com seus restos mortais, e ser obliterado da memória da

comunidade. Afinal, como Assmann afirma, não é o morto que “...que 'sobrevive' na memória da posteridade.” (2005: 33):<sup>223</sup>

Na verdade, se trata de um ato coletivo de animação, que o morto deve à vontade resoluta do grupo de não entregá-lo ao desaparecimento, mas segurá-lo por meio da lembrança como membro da comunidade e levá-lo junto no presente progressivo. (ibid.)<sup>224</sup>

Neste caso se trata aqui então de um ato de esquecimento proposital. Conscientemente ou não, a comunidade tenta fazer com que o *Umahla* não tenha acontecido, quer dizer, apagá-lo do seu passado. Neste contexto, o método da execução recebe um significado especial, pois o termo *evaporar* é conotado, afinal, com o desaparecimento sem resíduos daquilo que é *evaporado*. O *Umahla* não somente não existe mais – nem como indivíduo, nem como líder político – ele também nunca existiu.

A técnica da evaporação se aplica, todavia, não somente às execuções, mas também aos enterros. Esta observação se torna interessante por causa de um dos poucos sub-enredos que se estende por vários capítulos ou episódios, respectivamente, e que empresta, desta forma, uma certa coesão ao texto. No centro deste sub-enredo se encontra a mãe idosa do narrador. Esta perde seu “...entusiasmo pela vida e até pelas plantas...” (23) e começa a viver nas memórias – das “naus celestes”, do seu marido (23-4). O ato de virar as costas ao presente e o mergulhar simultaneamente nas memórias prova ser uma premonição da aproximação da sua morte, pois pouco depois ela chama seus últimos filhos – o narrador e sua irmã Zulta – e exige deles uma promessa que no primeiro momento parece estranha:

Mais tarde, já de noite, ela ... nos falou, implorando:

– Quero que vocês me prometam uma coisa. – Deu-nos tempo para nos prepararmos, e disse: – Não quero ser evaporada. Sei que é arriscado, mas vocês têm que dar um jeito. Não quero ser evaporada. Vocês prometem?

---

<sup>223</sup> “...in der Erinnerung der Nachwelt 'weiterlebt'”

<sup>224</sup> “In Wirklichkeit handelt es sich aber um einen Akt der Belebung, den der Tote dem entschlossenen Willen der Gruppe verdankt, ihn nicht dem Verschwinden preiszugeben, sondern kraft der Erinnerung als Mitglied der Gemeinschaft festzuhalten und in die fortschreitende Gegenwart mitzunehmen.”

Mamãe olhava para nós dois, ansiosa. Sem consultar Zulta nem com o olhar, prometi. Zulta me acompanhou na promessa. (27)

Na noite da sua morte ela só consegue morrer calma depois da chegada do narrador e depois de tê-lo lembrado da sua promessa (47-8). Surge a questão: por que a senhora idosa tem uma aversão tão grande a *evaporação* – que parece ser, afinal, o método costumeiro de enterro – a ponto de intimar os seus próprios filhos a cometer um ato ilegal, cujas consequências com toda certeza seriam bastante desagradáveis, se eles forem flagrados.<sup>225</sup> Se, no entanto, o contexto esboçado acima estiver correto, significando a *evaporação* esquecimento e, até, aniquilamento retroativo, então isto explicaria de fato a sua aversão. Sua motivação se encontraria então no medo da morte, não somente no sentido físico, mas no medo de deixar de existir também para os seus filhos e, ainda mais, no medo de até deixar de ter existido. O que ela exige com a promessa, portanto, é exatamente aquilo que Assmann descreve na citação acima, a saber o *ato de animação*, que perdura na memória dos seus filhos. Se, nesta comunidade, o esquecimento é acompanhado pela dissolução física na *evaporação*, então é absolutamente consequente que ela insista na sua integridade física também depois do seu falecimento.

É consequente, então, que o seu 'enterro' assuma um caráter quase apoteótico, pois Zulta se lembra do balão de ar quente que ficou esquecido na casa desde o tempo de Rudêncio com o “corpo de baloneiros” (49).<sup>226</sup> Depois de consertar o balão,

...pusemos mamãe dentro, em pé com os braços presos nas cordas de sustentação.

Fizemos uma despedida simples, não queríamos correr o risco de ser apanhados. [...].

---

<sup>225</sup> Embora o narrador não diga qual a pena para este tipo de violação de lei, talvez porque ele mesmo nem saiba, tanto ele, como sua irmã, estão claramente conscientes dos perigos, aos quais se expuseram pela sua promessa: “Nem de longe pensávamos em trair a promessa, mas as dificuldades e os perigos nos paralisavam.” (49).

<sup>226</sup> O *Corpo de Baloneiros* parece representar a força aérea da comunidade. Que Rudêncio esqueceu “displícitamente” de devolver o balão quando deixou os baloneiros é, evidentemente, mais uma prova da desigualdade reinante: como genro de um *Caincara* e, mais tarde, do *Umahla*, ele não somente pode passar por cima das leis, mas o faz também continuamente.

O balão titubeou pelo terreiro... Corri atrás, dei um empurrão no cesto para cima, ele ganhou altura, pegou uma corrente de ar, volteou sobre a cancha, como se despedindo, subiu, subiu e tomou o rumo das montanhas, sempre subindo.

Ficamos olhando calados até que ele desapareceu na imensidão do céu e da noite. [...].

Sabíamos que mamãe estava contente, e isso nos deixou eufóricos pelo resto da noite. (50)

A imagem é aquela da ascensão – “imensidão do céu” –, de uma libertação das obrigações térreas, mas também de uma despedida. Mas esta despedida não é, como demonstra a última frase, a despedida de um morto, mas de um vivo. Se o propósito da mãe era ser lembrada como uma pessoa viva, então ela conseguiu.

Com isto, se destaca um dos aspectos centrais deste romance, que é a preocupação explícita com o passado e, respectivamente, com a ausência de passado, quer dizer, o esquecimento. A *evaporação* como método de enterro e de execução; a iconoclastia e o apagamento do *Umahla* deposto; as relíquias da modernidade e a proibição de manuseá-los; e ainda o fechamento da *Casa do Couro*: todos estes aspectos apontam para a circunstância de que, a autoridade tenta, por um lado, roubar o passado da comunidade, inseri-la num agora sem história e sem memória<sup>227</sup> e, por outro, a comunidade mesma também não considera seu passado importante o bastante e, justamente por causa disto não tem passado.

Que o tema da memória ou do esquecimento ocupa um lugar central em *Os pecados da tribo*, pode ser demonstrado também através de outro personagem, que é a Consulesa. Esta, a mulher do “Cônsul não-sei-de-onde” (17), inventa um “...processo de invocar a história...” (18). Para tal fim, ela entra em transe e é capaz, neste estado, de sondar e recontar a história dos “...povos que viveram naquele ponto... através dos tempos.” (19). O narrador não parece muito convencido, todavia, desta invocação da história:

---

<sup>227</sup> Este aspecto evidentemente já se mencionou na discussão de *Sombras de reis barbudos*. Ali, no entanto, não tem uma importância tão central, antes parece resultar como um efeito colateral da opressão da *Companhia*, do que uma situação propositalmente criada. Cf. *Sombras de reis barbudos* (51-2).



Logo nas primeiras conversas comecei a desconfiar que o tal processo de invocar a história ou era fantasia da Consulesa ou estava ainda muito rudimentar. As experiências que fizemos não deram resultados convincentes, e a Consulesa justificativa as falhas dizendo que tinha faltado concentração, que tinha havido interferência ou deficiência de sintonia. As grandes experiências eram sempre feitas quando eu não estava perto. (ibid.)

É justamente em episódios deste tipo que o *fantástico* veigueano reaparece de forma clara. Visto a estratégia narrativa – já comentada – de tornar estranho do mundo, o leitor não está em condições de decidir se esta invocação da história da Consulesa é ou, pelo menos, podia ser conforme à realidade II. O narrador também não ajuda muito nesta decisão, pois logo na única oportunidade, quando está presente e a invocação parece ter sucesso, se deixa distrair pelos pés da Consulesa (ibid.).<sup>228</sup> No entanto, ele parece conceder uma certa probabilidade a este método, já que decide, na sua visita ao aeroporto, voltar lá com a Consulesa, para que esta tente invocar a história deste lugar para ele (31).

Em relação à tematização do passado, no entanto, este episódio fala uma linguagem muito mais clara. A circunstância de que é necessário invocar o passado desta maneira não somente demonstra que ela foi esquecida: entre o presente e o passado passa, assim, a existir uma barreira, que só pode ser superada com meios extraordinários, mesmo que estes sejam tão dúbios como a invocação da Consulesa. O personagem comum – como, por exemplo, o narrador – que não dispõe destes meios extraordinários, é excluído do passado por esta barreira e permanece no presente. É evidente que com isto memória coletiva se torna impossível. História se transforma, desta forma, em pequenas e individuais histórias, que não dizem mais nada sobre a comunidade, mas somente sobre o indivíduo. Com isto, porém, não pode existir uma identidade coletiva no sentido restrito e, finalmente, nem sequer uma comunidade. A vida dos personagens se constitui então como um lado a lado fragmentado, em vez de um viver juntos.

---

<sup>228</sup> Na comunidade descrita os pés parecem se encontrar no centro da imaginação erótica (19, 51-2, 98). É por via destas pequenas e quase imperceptíveis mudanças do contexto cultural *pré-figurante*, que o texto faz o mundo narrado aparecer estranho.

Provavelmente não é completamente ao acaso, se o leitor se lembrar, neste contexto, daquele ditado do contexto cultural brasileiro, que Souza (2000) expressa da seguinte maneira:

Há um ditado que diz que o povo brasileiro apaga sua memória a cada quinze anos. Povo de memória seletiva e de pouca profundidade, os brasileiros estariam fadados a repetir erros sem nunca aprender com o desenrolar da História.

Se, no entanto, o texto *Os pecados da tribo* tematiza esta “...intermitente afasia nacional...” (ibid.), então é admissível esperar que a conclusão do ditado também lhe seja aplicável. A história se transforma, então, num ciclo interminável de erros, dos quais a comunidade não aprende nada, já que os esquece de novo e por isto se amaldiçoa a repeti-los eternamente. Este estado é, evidentemente, uma grande vantagem para os *donos do poder*, pois não somente fixa seu poder – se a história se repete de forma contínua, evidentemente também não pode ter mudanças fundamentais na divisão do poder –, mas também deixa a comunidade permanecer na sua condição de oprimidos: por causa da sua ignorância, porque não tem uma identidade coletiva que poderia chamar de sua, e porque, conseqüentemente, não é uma comunidade, mas somente uma agregação de indivíduos. O fato de que em *Os pecados da tribo* se depõem e *evaporam* logo dois *Umahlas* podia parecer prova contrária disto, porém não o é: pois mesmo quando o governante é substituído, como indivíduo, é o mesmo grupo que se mantém no poder, e a opressão também permanece essencialmente a mesma, somente a sua aparência momentânea muda.

Esta abordagem permite explicar, todavia, um dos aspectos já mencionados deste texto, que é o seu caráter episódico. A razão para isto devia ser procurada então na ideia de que, justamente, pela ausência de memória coletiva, não é nem sequer possível que se construa uma história semantizada, quer dizer, causalmente coesa. O narrador, mesmo que constitua já quase uma exceção pelo seu interesse no passado, não está em condições de atribuir sentido aos acontecimentos porque, por um lado, não os entende – quer dizer que não tem acesso a bastante informações – e, pelo outro lado, nem os pode entender, porque não dispõe de um modelo de história. Para ele, história se constitui como esta mixórdia quase completamente

desconexa de episódios, cuja conexão às vezes pode sentir, porém nunca saber ao certo.

Com isto, pode se refutar, pelo menos para este texto, a opinião já citada de Dalcastagnè de que *Os pecados da tribo* e também *Aquele mundo de Vasabarro*s são “...obras inferiores às demais e nas quais a pluralidade de sentidos dá lugar a uma correspondência quase imediata entre o real e sua representação alegórica...” (1996: 104, nota 40): pois aquele aspecto central que já subjazia os textos veigeanos anteriores – que consiste naquilo que o mundo fictício se torna incerto, e até *fantástico*, quando narrado de uma perspectiva inferior, porque inadequado ao contexto do mundo – se persegue ao seu fim consequente em *Os pecados da tribo*. O desconhecimento e a ignorância do narrador não se estendem aqui somente sobre o narrado mas, de um maneira radical, também sobre o ato de narrar em si. A *incerteza acerca do sistema de realidade* não se refere mais, com isto, somente à relação entre os eventos observados e o observador, que constrói dos primeiros uma história talvez errada e provavelmente incompleta, mas pelo menos coerente. Antes, se espalha sobre o inteiro mundo narrado e a sua mediação: o texto em si se transforma na representação da *incerteza acerca do sistema de realidade*. História, este texto parece afirmar de forma lacônica, somente é possível quando se baseia em conhecimento, em entendimento e em passado. Sem estes só existem episódios, que podem ter início, mas não têm fim, que levam ao nada e não se juntam a algo maior. Com isto, sua interpretação também se torna quase sempre impossível e também quase sempre errada, porque é forçada a se basear em influências momentâneas e fortuitas.

Desta forma, a observação de Brasil (1975: 92), que os personagens veigeanos “...não estão perdidos conscientemente, como as personagens de Kafka, mas soltos num balaio ao vento...”, continua se demonstrando como válido, especialmente para este romance. Este estar perdido se expressa em todos os episódios, não somente no nível cognitivo mas, às vezes, também no nível moral, deixando quase sempre fios soltos para trás. Em seguida se tenta esclarecer este contexto em alguns exemplos curtos.

O narrador acredita, por exemplo, no seu irmão Rudêncio, que afirma que os desconhecidos de uma tribo estranha que se instalam de repente nas redondezas, não sejam somente perigosos e que precisem

ser destruídos mas, além disto, que “Brotaram do estrume dos cavalos...” (36). A questão não é, certamente, que este evento aparentemente absurdo é necessariamente impossível – afinal, nos mundos veiguanos acontecem eventos na aparência bem mais absurdos, e o leitor não tem mesmo como saber, visto a perspectiva limitada, se eles são conformes a realidade ou não. Trata-se aqui antes do aspecto que o narrador simplesmente aceita este procedimento genuinamente bárbaro – a exterminação completa dos estranhos – algo que lhe é profundamente averso, sem sequer questionar no mínimo a explicação de Rudêncio, que afinal faz parte do grupo no poder (ibid.).

Num outro episódio, o narrador perde seus vizinhos e amigos, os Obelardos, porque Rudêncio guarda rancores contra o Sr. Manlio, o pai de família, já que este o “apanhou” (119) – ainda criança – numa situação comprometedor. Quando Rudêncio se torna poderoso, primeiro arruína os Obelardos e depois lhes ainda toma casa e terra. Que Rudêncio está por atrás da perseguição aos Obelardos, o leitor descobre porque este o admite abertamente: “Estou dando um sufoco neles. Não demora muito e eles pedem malembe.” (121). O narrador, que até agora tentava lhes ajudar, foge para a casa da Consulesa para não presenciar o fim: “Saí cedo para não ver a saída dos Obelardos, essas coisas que têm acontecido ultimamente estão fazendo de mim um covarde.” (123). Na casa da Consulesa, está dividido entre a esperança de que os Obelardos desapareçam logo, a vergonha e a dúvida o que estes estariam pensando dele e o impulso de voltar correndo e, pelo menos, lhes ajudar na saída (127).

Com os Obelardos, no entanto, ele perde também sua irmã Zulta, desde que ela é noiva de Eudaldo, um dos filhos desta família. Mas Zulta também representa um exemplo do estar perdido moralmente da comunidade, pois logo depois de uma discussão com Eudaldo ela tenta envenená-lo, o que o narrador só consegue impedir por pouco, e ainda contando com a ajuda do acaso. Desta forma, o narrador não reconhece nem sequer a sua própria irmã mais: “Tive medo de olhar para Zulta. E não era só medo o que eu sentia. Eu estava também envergonhado, penalizado, desiludido. Então aquela era a irmã que eu tinha.” (40)

A tentativa fracassada de envenenamento não impede Zulta de maneira alguma, no entanto, de voltar logo para Eudaldo (78) e até de acompanhá-lo para o exílio, pois o narrador reclama a sua ausência – como a dos Obelardos – no fim do romance (139). O que é estranho no

episódio do envenenamento é que não acarreta consequência alguma – a não ser a separação pouco duradoura entre Zulta e os Obelardos: na maneira, como o narrador trata, ou fala sobre Zulta, não se pode ver diferença nenhuma, e se Zulta e Eudaldo se mudam de alguma maneira ou não, permanece seu segredo, porque o texto não diz nada sobre o assunto.

Desde que os personagens têm uma dificuldade tão grande em transferir seus sentimentos e seu entendimento além do evento a um contexto, a uma história maior, já em eventos que presenciaram e cujos motivos pelo menos suspeitam, se não entendem – como o da tentativa de assassinato de Eudaldo – então não pode ser encarado como muito surpreendente, que apareçam tão perdidos em relação a eventos, sobre os quais sabem muito menos. É isto que acontece, por exemplo, com o narrador em relação ao plano misterioso da Consulesa. Embora ela esteja sendo observada pelas autoridades com desconfiança (76), goza de um tipo de liberdade de bobo da corte, talvez porque não pertença à comunidade. Todavia, ela e seu marido fazem parte de uma conspiração ou, talvez, até sejam a sua cabeça, da qual o narrador somente ouve em alusões misteriosas: “Prometi guardar segredo. Mas se prepare para assistir a grandes mudanças. O processo já está em marcha.” (98). Se esta conspiração de fato existiu, e de que consistia, o narrador nunca descobre – sabe somente que fracassou: “Saiu tudo errado. Um trabalho tão bem planejado. Um plano *fulpruf*, como dizemos. Quem diria... Tanta coisa surgindo de repente para atrapalhar.” (125, grifo no original).

Em *Os pecados da tribo*, portanto, até os personagens auxiliares estão tão perdidos como a comunidade em geral, e os seus planos também são fragmentados da mesma forma e não se concluem. Com o fracasso da conspiração, a Consulesa e seu marido vão embora, não sem deixar ainda uma “idéia salvadora” (128), a construção de uma arca na floresta (127 e sgs.), como legado para o narrador. A referência mais do que óbvia à história de Noé do Antigo Testamento e, com isto, evidentemente ao contexto de promessa, salvação e fé – a construção deve acontecer no meio da floresta, longe do mar – ainda se enfatiza pela circunstância, que os adeptos deste plano se reconhecem mediante um símbolo, à maneira dos cristãos antigos:

O símbolo é muito simples, fácil de desenhar, pode ser riscado no chão com um graveto ou com o pé. É um U (o casco) cortado ao meio por um

traço vertical (o mastro principal). [...]. ...é mais fácil de fazer e de apagar em caso de necessidade, e é facilmente reconhecível. (130)

Ao contrário da história bíblica, porém, aqui não se chega à realização deste plano e, conseqüentemente, nem à salvação: não se passa do estágio do planejamento teórico e da constituição de comissões, enriquecido por detalhes absurdos como a ideia de instalar as chaminés do navio "...como barbatanas abaixo da linha-d'agua." (129). Este plano, com o qual o narrador pensa de ter encontrado o caminho "...para fora do buraco em que caímos." (127), desaparece sem deixar rastro qualquer, como todos os outros.

Desta maneira, no fim do romance o narrador se encontra completamente solitário, abandonado por todos os seus amigos, sem qualquer prazer na vida:

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 devo deixar a cancha e o território, mas deixar mesmo, como quem joga fora uma coisa que nem quer mais ver? Vale a pena continuar aqui depois que perdi a companhia de Zulta, dos Obelardos, da Consulesa e os últimos restos de alegria? (139)

Solidão e estar perdido constituem, portanto, o presente e também o futuro do narrador – e da comunidade inteira –, mesmo que no caso do narrador pelo menos se torne nítido o desenvolvimento de uma consciência desta solidão e do estar perdido. Isto constitui, no entanto, o primeiro passo para um futuro diferente e conseqüentemente o texto termina com um momento de esperança, com uma reunião espontânea dos habitantes do território para uma festa de luminárias no lago (139 e sgs.). Como um ato comunitário solidário e altruísta, isto podia constituir um novo começo para o território, como o narrador também se conscientiza:

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 que poderemos sempre ter – quando merecemos. (142)

Este evento deve ser avaliado com cuidado, porém, não somente por causa dos termos, bastante suspeitos, de 'sonho' e

'encantamento'. O narrador mesmo deixa claro a rapidez com a qual este novo começo pode se transformar de novo num episódio sem consequência alguma: “Mas não quero me entusiasmar por enquanto, já estou cansado de acolher falsas esperanças.” (139). Pois a última frase aponta, afinal, ao futuro mas, ao mesmo tempo, também para trás, ao título levemente enigmático do romance, aos *pecados da tribo*. Silverman dirige também a atenção a este contexto, quando afirma:

Apesar dessas adversidades impostas pelo homem [i.e. a repressão], a relação senhor-vassalo persiste, principalmente porque os aldeões a toleram; e, pior ainda, do ponto de vista de Veiga, eles cometem o ‘pecado’ capital de abandonar todas as aspirações de futura felicidade e liberdade. No final da narrativa, entretanto, apresenta-se uma chance de retorno ao tipo de existência rousseauiana que uma vez existira, mas só depois que a população oprimida reencontra a esperança através de uma tentativa renovada de intercâmbio social. (2000: 354)

Esta posição de Silverman está correta, pois o texto demonstra claramente que, se existir um caminho para a comunidade sair desta repressão, esta não passa por personagens individuais e seus planos e conspirações, mas pelo reencontrar-se dos personagens para e como uma comunidade. Mesmo que seja certo, a conclusão de Silverman ainda não vai longe o bastante, porque esquece o aspecto voltado para o passado deste texto e, com isto, também seu caráter distópico.

O passado é um aspecto importante demais deste texto, para que possa ser omitida da sua discussão. O esquecer do passado é a razão determinante – junto com a sua destruição pelos *donos do poder* – para a comunidade se fragmentar nas suas partes individuais, para ela perder a identidade. Com isto, não consegue mais se opor às impertinências do poder – está completamente entregue. Um exemplo nítido desta perda de identidade se encontra justamente no fato que o terceiro *Umahla* nem sequer é humano, mas um ser chamado de *Uiua*, de quem ninguém sabe a origem:

Rudêncio diz que é uma mistura de quadrúpede com bípede, tem rabo e pêlo 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. (73)

A questão não é que sob este novo *Umahla* a opressão seja diferente – pois se for, então no máximo na sua intensidade – mas que

a comunidade, a bem dizer, não acha nada estranho ser governado por um ser assim, que o aceita sem questão.

Se o esquecimento constitui, no entanto, uma das razões, senão a principal para a perda de identidade da comunidade, então todas as tentativas, sejam elas bem-intencionadas como quiserem – como a construção da arca, ou também a conspiração da Consulesa – sempre têm que terminar em malogro. A não ser que incluam também o passado, que estendam também uma história para a comunidade, sobre a qual esta possa erigir o futuro. A palavra final do texto, 'merecemos', deve ser entendido tanto como referência ao passado, como também como projeção ao futuro, portanto.

Desta maneira, *Os pecados da tribo* se constitui – o que ilumina também seu caráter distópico – como um espelho para a sociedade brasileira – e não somente para a brasileira, visto que os textos veigueanos nunca falam 'somente' do Brasil –, mostrando como ela é, e como ela será, se não mudar. Constitui uma tentativa de agir sobre a realidade brasileira de maneira *re-figurativa*, quando demonstra à sociedade que a opressão não somente irá durar para sempre, mas ainda mudará para o pior, enquanto a sociedade reprime sua própria história, não se lembra dos seus pecados, mas também das suas virtudes e, finalmente, aprende com eles lições para o futuro.

### **III.3.2.8.2. O passado eterno**

Enquanto a comunidade em *Os pecados da tribo* se caracteriza pelo esquecimento da sua história e, por isto, é incapaz de reconstruir seu passado do seu ponto de vista, no segundo romance distópico de Veiga, em *Aquele mundo de Vasabarro* (1982) se colocam em primeiro plano, desde o início, o tema do passado e aquele acerca do tempo, ambos relacionados um com o outro. Vasabarro, “...um castelo aberrante, ou fazenda fechada...” (1), parece, embora que sujeito à história, localizado ao mesmo tempo fora do seu alcance:

Vasabarro era feio a qualquer hora, nem a força do sol mais forte conseguia mudar a cor das paredes, paredes, muralhas, torres e contrafortes que o tempo, a chuva, a poeira, o musgo haviam decidido que seria escuro e triste. [...].

Não havia registros de sua origem ou de sua construção, para todos os efeitos a mancha feíssima estava ali desde o começo do mundo. (ibid.)



Além deste paradoxo em relação ao tempo, Vasabarro também se caracteriza por um paradoxo com respeito ao espaço, pois se encontra, ao mesmo tempo, dentro e fora do mundo:

Se houve algum dia quem desejasse conhecer Vasabarro por dentro, esse desejo se desvanecera há muito tempo. Vasabarro agora era um lugar situado fora dos caminhos e das cogitações do mundo. (ibid.)

Eterno, mas simultaneamente submetido ao dente do tempo, localizável mas mesmo assim não deste mundo, Vasabarro é motivo para lendas, para suposições (ibid.), um lugar do mistério. Constituiu-se para aqueles que vivem além dos seus muros como o lugar, para onde o feio e o mal podem ser banidos, uma mácula no rosto da terra que ao mesmo tempo, no entanto, é necessário para acolher o feio e o mal:

Saber que aquilo ainda estava em pé já era o suficiente para tranquilizar quem passasse ao longe. As pessoas olhavam a massa enorme, espalhada, sempre escura, se lembravam das lendas ouvidas em criança, e desviavam o olhar, às vezes com arrepios. Mas ninguém queria ver a feia construção desmanchada,...; enquanto Vasabarro continuasse em pé e sólido suas paredes de duro granito continuariam protegendo o resto do mundo do derrame de qualquer peçonha que pudesse existir, que devia existir atrás dela. (ibid.)

Somente esta descrição curta, porém densa, do lugar Vasabarro já ilumina este texto em muitos aspectos. Primeiro, pode se constatar, que com este texto – se, afinal, pode ser caracterizado como distopia – os textos veiguanos esgotaram os dois subgêneros possíveis da distopia: enquanto *Os pecados da tribo* representa a distopia distanciada no tempo, que transpõe, portanto, a ação para um futuro pouco definido, *Aquele mundo de Vasabarro* constitui a distopia local, isto é, aquele subgênero, no qual a ação acontece num local estranho, remoto.<sup>229</sup>

---

<sup>229</sup> Exemplos para distopias temporais são, entre outros, *News from nowhere* (1891) de Morris, 1984 (1949) de Orwell, *Brave new world* (1932) de Huxley ou *Oryx and Crake* (2003) de Atwood. *Utopia* (1516) de More, *Gulliver's travels* (1726) de Swift e *Erewhon* (1872) de Butler representam, ao contrário, utopias e distopias locais. Evidentemente, estes dois subgêneros não se excluem necessariamente, como comprova, por exemplo, *The lord of the flies* (1958) de William Golding. Para a literatura brasileira, a tradição distópica / utópica é muito menos característica, portanto Veiga ocupa também neste contexto uma posição especial. Como outro exemplo de uma distopia

O caráter estranho do lugar Vasabarros se enfatiza também pela perspectiva narrativa distanciada e neutra, com o narrador primeiro descrevendo as reações de viajantes, em seguida, a aparência de fora e fragmentos conhecidos pelo mundo externo da história da fazenda, antes de adentrar nela e começar a narrar os eventos. Vasabarros se constitui, portanto, já pela mediação narrativa como um *pequeno e isolado mundo*. Com isto, se cria uma certa distância entre o narrador – e com ele o leitor – e o mundo narrado. O texto desiste, portanto, da perspectiva interna e limitada, conhecida dos outros textos, e recorre à tentativa de *A hora dos ruminantes* de mediar o mundo de fora, de uma perspectiva neutra. Em oposição ao último texto, porém, o narrador se esforça, aqui, logo desde o início em declarar sua ignorância e evitar, desta maneira, questões acerca da sua credibilidade:

Mas como não há segredo que resista inteiro ao tempo, parte da história do lugar, e alguns fatos que aconteceram lá em determinado período acabaram se filtrando para fora, e até com certa riqueza de detalhes. A cronologia pode não estar muito certa, mas os acontecimentos, encontrados em relatos de viajantes que lá estiveram em épocas diferentes, parecem verdadeiros. (1-2)

Mas o papel de compilador de relatos de viagens do narrador se demonstra logo como fingido, pois ele assume, já a partir do segundo capítulo, uma postura narrativa *auctorial*, inclusive relatando os acontecimentos também pela perspectiva de personagens focalizadores. Que isto não resulta em perda de credibilidade pouso provavelmente na circunstância de que o distanciamento inicial serve obviamente ao objetivo de criar a impressão de estranheza do mundo Vasabarros. Além disto, o estranhamento do mundo fictício constitui, afinal, um dos meios convencionais da utopia/distopia para desviar a atenção da semelhança desta à realidade l ou, respectivamente, para impedir a constatação inequívoca desta *pré-figuração*.<sup>230</sup>

A perspectiva narrativa não é, todavia, o único aspecto, no qual *Aquele mundo de Vasabarros* aponta de volta ao romance *A hora dos ruminantes*. Como sugerem o título – que indica um 'mundo Vasabarros' – e as citações acima, é o lugar que ocupa o centro da

---

temporal brasileira pode mencionar-se *Não verás país nenhum* (1981) de Loyola Brandão.

<sup>230</sup> Veja, por exemplo, *Utopia*, *Gulliver's travels* e *Erewhon* (op. cit.).

narrativa, como Manarairema em *A hora*; o protagonista verdadeiro do texto é Vasabarro. Isto se demonstra já no fato de que o narrador interrompe repetidamente seu relato dos acontecimentos para introduzir descrições detalhadas que realçam a singularidade da fazenda ou de suas partes:

Não era fácil entender o mapa de Vasabarro. Pessoas antigas ali, quando saíam de seus circuitos rotineiros muitas vezes se perdiam no labirinto de corredores, passadiços, galerias, vielas, ruelas, caminhamentos, pátios, salões, salinhas, criptas cheias de nichos, que maliciosamente devolviam o explorador aos mesmos lugares onde já havia passado, [...]. Isso para ficar apenas em um plano, porque se o explorador se aventurasse a subir ou descer uma das inúmeras escadas que o convidavam a cada passo... (47)

Esta descrição, citada de forma resumida aqui, não coloca a fazenda somente no centro do enredo mas, além disto, a faz parecer como uma entidade que age. Pelo acúmulo hiperbólico de termos quase sinônimos para as localidades se cria ainda a impressão de um labirinto de extensões gigantescas, de um mundo em si. Daí é somente consequente, que Vasabarro, como protagonista da sua própria história, forma e produz seus habitantes:

Por esses lugares sombrios, úmidos, abafados circulava uma estranha fauna humana, só vista ali. A obscuridade e o abafamento do ambiente facilitaram o aparecimento de uma gente soturna, assustada, desconfiada, farejante, de pele de cor de estanho principalmente no rosto, por estar mais exposto à atmosfera cinzenta do lugar. (47)

Em *A hora dos ruminantes*, o acampamento dos estranhos no outro lado do rio se descrevia como o lugar da ameaça para a comunidade, como imagem do inferno. Pode-se observar aqui também, como já discutido em relação a *Os pecados da tribo*, o deslocamento dos estranhos do lado de fora da comunidade para dentro dela; portanto, não existe o outro lado. Em *Aquele mundo de Vasabarro* é o lugar da comunidade – quer dizer Vasabarro mesmo – que se torna o lugar da ameaça, a imagem do inferno:

Se Vasabarro no verão era uma bolha de mofo e trevas no corpo do mundo, no inverno era uma caverna fumacenta e insalubre. Os rolos que deviam iluminar os corredores, escadas, galerias e porões

absorviam a umidade ambiente e emitiam uma luzinha raquítica, vacilante, estrelajante, incapaz de varar a bruma que ocupava todos os espaços quase como um líquido oleoso. E invadindo tudo, até os aposentos dos senescas, um cheiro enjoativo de ranço, de panos embebidos em água suja.

As pessoas ficavam irritadiças, pessimistas, briguentas, os malentendidos eram freqüentes até entre o pessoal da cúpula, a aplicação de castigos aumentava... (69)

Os termos, com os quais Vasabarros se conota, tanto como lugar, quanto como estrutura física, quer dizer, inferno, estranho, mistério e passado – no sentido de eternidade e atemporalidade – se aplicam também aos seus habitantes e ao seu sistema social, pois Vasabarros forma seus habitantes. Mistério e atemporalidade são, desta maneira, atributos da família governante, os Costadura, porque Vasabarros “...vinha atravessando os tempos sempre nas mãos de descendentes da mesma família de início ou origem ignorada...” (1). Ao contrário da sua origem, a história dos Costadura é, pelo menos em episódios, bem conhecida: no decorrer da ação se citam, repetidas vezes, soberanos passados – quase todos providos de um alcunha como, por exemplo, *Antão I*, *o Risonho*, *Balagão I*, *o Peito Roxo* ou *Santelmo III*, *o Melancia* (58)<sup>231</sup> – muitas vezes, para reforçar a imutabilidade de algum lei ou de alguma proibição. Quando a *Simpateca* – a esposa do soberano, cujo título é *Simpatia* – pretende organizar uma festa para seus filhos, por exemplo, é dissuadida de ter música:

Existe uma postura muito antiga proibindo cantorias e tocatas, porque foi numa noite de festa com música que tentaram matar o Simpatia Anfilófilo II. Não conseguiram, mas o deixaram parálfico. (57)

O recurso constante à história se baseia evidentemente em um esforço de impossibilitar mudanças, de manter a sociedade de

---

<sup>231</sup> Zinibaldo, um dos poucos personagens positivos oriundos da classe dos governantes, dá a seguinte explicação para estes alcunhas: “Vingança do povo. O povo inventa, o governo proíbe. Mas depois que o Simpatia morre, o apelido entra para os registros. Enquanto vivo, um Simpatia não tem apelido.” (ibid.). Por um lado, da perspectiva da historiografia oficial, com isto se esgotou aparentemente a contribuição da população para a história de Vasabarros. Pelo outro lado, no entanto, este costume reflete a postura ambígua, já discutida, que os personagens veigueanos têm em frente das autoridades.

Vasabarro preserva num passado e numa tradição enaltecidos como gloriosos – sempre pressupondo, como evidente, que a história dos Costaduro é sinônimo da história de Vasabarro. O ato de citar os antigos soberanos se torna, desta forma, ao mesmo tempo um *meio de poder*, uma *reivindicação de poder* e uma *legitimação de poder*. *Meio de poder* não somente porque submete a população a leis repressivas, mas também, porque é uma história decretada de cima, na qual ela não aparece, na gênese da qual não participa. Da mesma maneira, é uma *reivindicação de poder*, pois *represtina*<sup>232</sup> poder passado pelo recurso a tradições fundadas por ele. A admissão e, respectivamente, o cumprimento das tradições lhes empresta, retroativamente, autoridade e *legítima* assim os donos do poder atuais como sucessores dos fundadores das mesmas tradições.

Consequentemente, a população de Vasabarro é submetida constantemente a rituais e cerimônias públicas, cuja observância rigorosa se assegura mediante polícia e punições dracônicas. Um exemplo claro para estas cerimônias rituais se encontra em *Aquele mundo de Vasabarro* na “...cerimônia do Enxoto das Aranhas, que se realizava no dia 1.º de abril...” (2)<sup>233</sup> e no banquete que a segue. O *Enxoto das Aranhas* dá a impressão de um carnaval decretado de cima, pois durante esta limpeza ritual do lugar quase tudo é permitido:

Aí todo mundo, de vassoura nas mãos e movimento engatilhado, saía vassourando furiosamente todos os cantos, gretas, fendas, desvãos na maior algazarra e esparramo, qualquer brincadeira era permitida no Enxoto. (2)

Mas este momento de aparente festa popular é emoldurado entre dois momentos de controle e repressão autoritária. A participação no ritual é obrigatória e, antes do seu início, são fiscalizados o equipamento e as vestimentas dos cidadãos pelos controladores onipresentes, anotando-se “...para fim disciplinar...” (ibid.) os nomes dos cidadãos não vestidos conforme à regra.

É no banquete que segue o ritual – que deveria, afinal, ser o prêmio para a população por seu trabalho – que o caráter repressivo e desumano do sistema de Vasabarro demonstra claramente seu rosto

---

<sup>232</sup> Cf. também Assmann (2005: 88 e sgs.).

<sup>233</sup> Silverman (2000: 355) reconhece aqui “...a data parodiada do Golpe de 1964, pela sua conotação óbvia de ridículo...”, uma comparação bastante oportuna.

verdadeiro. Aqui, a participação também é obrigatória (4) e embora os participantes sejam servidos como reis,

...essa cortesia exagerada tinha muito de malícia ou maldade, e sabendo disso as pessoas comiam com os olhos no prato e a atenção no regulamento, que todos repassavam um dia antes... (5)

Observar o regulamento todo-poderoso é necessário mesmo, pois o *Simpatia* está observando os 'foliões' com uma luneta, e o comportamento, fora do padrão exigido pela regra, é punido pela expulsão humilhante do 'delinquente' (ibid.). As regras exigem também alegria e esta, se for necessário, também se decreta:

Notando que o pessoal não mastigava com o entusiasmo requerido, o *Simpatia* mandou tocar uma música saltitante, e foi o que bastou para todo mundo passar automaticamente a mastigar no ritmo vivaz. Parece que eles tinham solução para tudo em Vasabarro. (ibid.)

A ironia ácida do comentário do narrador joga uma luz nítida sobre uma sociedade na qual até o prêmio é tortura, e a alegria é decretada. Com isto, todavia, os sofrimentos da população ainda não passaram, pois lhes espera ainda a última humilhação: quando o *Simpatia* se levanta e termina o banquete de repente – “...sem aviso nem sinal...” (ibid.) – se soltam “bandos de cachorros famintos” (ibid.) nos foliões, obrigando estes a brigar pela comida ou fugir de qualquer maneira possível, visto que também não se podem atrasar para a entrega dos prêmios em seguida (ibid.).

O regulamento, as tradições e rituais e a polícia – descrita pelo narrador como “...onipresentes e onividentes devido ao número...” (64) – não têm somente a função de disciplinar a população. Antes, se trata de manter a sociedade, por meio da compulsão, da evocação de tradições e da humilhação, numa rígida *atemporalidade* e *ahistoricidade*, numa “estagnação institucionalizada” (Silverman 2000: 355), na qual mudança é impossível.

A influência e importância do regulamento chega ao ponto de até o *Simpatia* estar sujeito a ele num certo sentido: a sua filha Mognólia não é capaz de exercer o seu papel de premiação, previsto pela tradição, de maneira conforme às regras – ela chora incessantemente porque seu cachorrinho Ringo desapareceu –, uma “...ocorrência até então inédita em Vasabarro...” (5). O *Simpatia* precisa agora

urgentemente convocar o *Cerimônia*, responsável pela interpretação das regras dos ritos (16). A sorte de Mognólia é que este caso não está previsto no regulamento: “Ninguém antes chorou numa solenidade por causa da perda de um cachorro” (ibid.), e ela escapa, portanto, de um castigo. Deve se acrescentar aqui, no entanto, que o *Cerimônia* teria encontrado com toda certeza algum parágrafo adequado, no qual a infração poderia ter sido enquadrada, se não tivesse sido chantageado por Zinibaldo (8). Num outro caso, porém, o *Simpatia* – aqui já se trata do novo *Simpatia* Andreu, que assume o cargo depois da morte do seu pai – se confronta com a inflexibilidade da lei, quando tenta anistiar seu adversário Gregóvio. Somente pela aplicação de uma outra esquecida lei é que vai conseguir impor a sua vontade (125 e sgs.)

Os episódios descritos apontam, no entanto, também a um outro aspecto que diferencia *Aquele mundo de Vasabarro*s de outros textos veigueanos: enquanto os textos discutidos até aqui tratam de ser governado – quer dizer, de como é possível para o homem sem poder conseguir se virar num mundo que representa a repressão e a negação dos seus desejos, que destrói seu *pequeno mundo* – *Aquele mundo de Vasabarro*s trata, ao contrário, do governar. O foco do narrador se desloca da população com o seu sofrimento – mesmo que isto não desapareça de todo, mas continue como pano de fundo e, às vezes, também reapareça na superfície textual, principalmente no personagem Genísio – para a família do *Simpatia* e para os poderosos de Vasabarro. A consequência desta mudança é que *Aquele mundo de Vasabarro*s se torna um tratado sobre a governança e, com isto, uma crítica muito mais explícita do governo militar brasileiro do que os textos anteriores.

O castelo como protagonista de uma história, na qual forma seus próprios habitantes; o entretecer repetido de comentários sobre e descrições do castelo pelo narrador; as descrições hiperbólicas pelo acúmulo de termos, não exatamente típicas para narradores veigueanos, mas nítidas nas citações anteriores; uma sociedade mantida numa rígida ausência de desenvolvimento por rituais estranhos e aparentemente vazios de significado, cuja 'celebração' rigorosa é obrigatória; e a focalização da família governante – todos estes aspectos até agora descritos apontam, no entanto, a um outro texto literário, com o qual este texto mantém relações intertextuais estreitíssimas. Trata-se, aqui, interessantemente, de um texto que não pode ser

chamado nem distópico, nem fantástico, no sentido restrito, que é a trilogia de romances *Titus Groan* (1946), *Gormenghast* (1950) e *Titus alone* (1959) de Mervyn Peake. A quantidade e significância das referências intertextuais em *Aquele mundo de Vasabarro*s a esta trilogia – principalmente à sua primeira parte – é tão evidente, que só se pode imaginar uma única razão para o fato da crítica veigueana ainda não se ter atentado a este *pré-texto*, que é sua pouca divulgação além das fronteiras da Grã-Bretanha. Embora o romance *Titus Groan* tenha sido recebido pela crítica de forma positiva até “ecstatic”, não era destinado a obter grandes sucessos com o público leitor em geral, da mesma maneira como os dois volumes seguintes (Burgess 1996: 9). Não se encontrou nenhuma prova, até agora, de que Veiga tinha conhecimento deste texto, embora a sua presença em Londres na época da publicação, pelo menos, possa ter possibilitado tal conhecimento. A única prova conclusiva desta relação intertextual pode somente se encontrar, portanto, a partir da comparação destes textos.

Em seguida, deve se recorrer para a discussão de *Aquele mundo de Vasabarro*s às primeiras duas partes da trilogia *Groan*,<sup>234</sup> com o texto veigueano evidentemente permanecendo em primeiro plano. Para este trabalho interessam menos aqueles aspectos no qual o texto veigueano acompanha o de Peake, mas antes aqueles no qual o primeiro trilha seu próprio caminho, não obstante todas as semelhanças. É de se supor que é justamente em trechos deste tipo que a *pré-figuração* especificamente veigueana e brasileira apareçam na superfície textual. Para poder realizar isto, todavia, precisa-se executar antes uma tarefa preliminar, que consiste num resumo preferivelmente bastante curto do romance veigueano, para poder compará-lo com o *pré-texto* peakeano.

A ação em *Aquele mundo de Vasabarro*s se estrutura claramente e se narra de maneira cronológica por um narrador heterodiegético. No centro da ação se encontra a morte do *Simpatia* Estevão IV, governador de Vasabarro, e a luta pelo poder e pela sucessão, que a acompanha. A morte de Estevão já é central no sentido de ser o fulcro, no qual se encontram e fundem os três sub-enredos que constituem a primeira parte do romance.

---

<sup>234</sup> A terceira parte da trilogia não parece manter nenhuma relação intertextual com o texto veigueano e, portanto, não deve ser discutido aqui.



O primeiro sub-enredo trata do *Simpatia*, da sua família e da luta de poder entre os *senescas*, os 'ministros'. O *Simpatia* é um déspota que chegou à velhice, e cuja decadência física – fraqueza e incontidência – encontra seu eco no seu declínio mental, o que lhe deixa, finalmente, incapaz de governar (56 e sgs.). Sua esposa, a *Simpateca*, se refugiou, no entanto, decepcionada com seu marido, com Vasabarros e com o mundo, onde não consegue mudar nada, num próprio *pequeno mundo*, cantando árias clássicas. Seus dois filhos são Mognólia – chamada também Mogui – uma menina sentimental, de uns treze ou catorze anos (35),<sup>235</sup> cujo interesse principal se encontra no seu cachorrinho Ringo, e Andreu, um ano e meio mais jovem, “robusto e extrovertido” (6) e o preferido dos seus pais.

O grupo dos personagens importantes se completa ainda com os dois *senescas* Zinibaldo e Gregóvio, chamado o “Porco Pelado” (64). São eles os representantes visíveis do *Conselho*, que exerce o poder real na 'monarquia' hereditária (1), pela interpretação das leis e a celebração dos inúmeros ritos. Zinibaldo, que é um “...homem ponderado, humano até onde os regulamentos permitiam, e muito amigo de Andreu e Mognólia.” (6), representa nisto os *legalistas*, quer dizer aqueles que apoiam a sucessão regular e ordenada de Andreu. Se alia aos filhos do *Simpatia* e também à *Simpateca*, que sai agora paulatinamente do seu isolamento, para garantir o trono a Andreu (65 e sgs.). Opõe-se-lhes o chefe de polícia Gregóvio, que se tornou a “...autoridade mais temida de Vasabarros...” (65), graças ao seu domínio sobre a polícia onipresente. Gregóvio tenta assumir o poder por força depois da morte do *Simpatia*, mas é impedido numa batalha rápida pelos *legalistas* e é feito prisioneiro no final (106 e sgs.).

O protagonista do segundo sub-enredo é o ajudante de despensa Genísio, ou Geni. Este encontra Ringo, o cachorrinho fugido e o esconde – o que é proibido – no cubículo onde dorme (9 e sgs.). Mais tarde, o cachorrinho lhe escapa num passeio e o leva até Mognólia (32 e sgs.). Aqui, faz amizade com ela e com Andreu e, finalmente, recebe a proteção da *Simpateca* (45-6). A função principal de Geni é, na primeira parte do romance, de dar uma voz à população de Vasabarros e de deixar bem claro para os irmãos – e para o leitor também – a repressão e a miséria em que essa vive.

---

<sup>235</sup> O romance termina com o décimo oitavo aniversário de Mogui (141), portanto pode se supor um tempo narrado de mais ou menos quatro a cinco anos.

O terceiro enredo trata de Benjó da cavalaria, “...um rapagão forte, cara larga, cabelo anelado saindo por baixo do gorro muito pequeno, e costeletas compridas e largas...” (3). Este tenta tocar fogo em Genísio, que por acaso o feriu no rosto com a sua vassoura na cerimônia do *Enxoto das Aranhas* (2-3) e é, por isto, condenado à morte. É revelador para o seu caráter, como também para o da sociedade de Vasabarro, que seus companheiros não se preocupem de maneira alguma com a sua condenação, mas muito com a divisão dos seus pertences, principalmente de “...um par de botas vermelhas que levantava a maior onda entre as moças...” (12), e que é o orgulho de Benjó.

A execução se cumpre, mas um grupo de resistência clandestina consegue tirar Benjó da barrica, antes que morra (18-9).<sup>236</sup> O grupo esconde Benjó no *quilombo*, num calabouço esquecido numa parte deserta de Vasabarro, que serve tanto como a sua base, quanto como ponto de encontro para todos os perseguidos, ou que não têm mais lugar na comunidade Vasabarro:

Nesse calabouço insuspeitado ou esquecido pelos atuais poderes de Vasabarro vivia um povo estranho, maltrapilho, imundo, cabisbaixo, um cacareco humano ejetado do sistema. [...]. Funcionários demitidos...; desertores de tarefas pesadas e sem sentido...; autores de pequenos delitos...; anciãos que não serviam mais para nada...; malandros e malfeitores diversos...; inconformistas e contestadores... (50)

Além disto, o *quilombo* é frequentado regularmente por jovens insatisfeitos: “Eram filhos de funcionários graduados e se aproveitaram disso para não se interessar por nada e contestar um negócio que eles chamavam o sistema.” (51). Sob a doutrinação destes jovens e do movimento de resistência, se inicia paulatinamente em Benjó e também nos outros *quilombolas* um acordar político (63). Este episódio já é significativo só pelo fato que a organização clandestina se alia com

---

<sup>236</sup> A execução dos condenados acontece, parecido com o método de execução em *Os pecados da tribo*, aqui também de maneira bastante estranha e desumana: chamado de *embarricamento*, o condenado se coloca na barrica, no qual se fixa um tipo de martelo mecânico, chamado *araponga*. O barulho da araponga e as vibrações, aos quais o condenado é exposto uma noite inteira, levam à sua morte (18). Estes métodos de execução, tanto quanto os outros métodos de castigo, como “...o arame quente, o tico-tico, o funil...” (51) – que o texto somente menciona, sem explicá-los – contribuem para tornar o mundo descrito mais estranho para o leitor e enfatizam, além disto, ainda o caráter desumano e repressivo do sistema político.

Zinibaldo e os *legalistas* no conflito pela sucessão e demonstra ser imprescindível para a vitória contra Gregóvio. É interessante observar que neste texto são os excluídos e os oprimidos que estão ao lado da transição legal do poder, enquanto a revolução, no sentido restrito, se realiza pelas forças de repressão, quer dizer a polícia e a cavalaria.<sup>237</sup>

Com a vitória dos *legalistas* e a tomada de poder por Andreu (mesmo que seja contra a sua vontade) parece como se Vasabarro realmente pudesse mudar, se transformar num lar para a sua população, em vez de uma prisão. Uma das exigências de Andreu para aceitar o trono é que Genísio deve ficar junto dele, como amigo e assessor (122) e, mesmo que este só possa ser chamado, na língua oficial, de “valete” do *Simpatia* (127), sua participação, mesmo que informal, no poder, parece indicar que a perspectiva da população talvez, a partir de agora, venha a ter um papel nas decisões. De uma importância parecida é a dissolução do *quilombo*, “...que não tinha mais razão de ser...” (122) e a reintegração dos seus habitantes a sociedade. Como mais um sinal da dissolução das diferenças sociais, pode ser lido que Mognólia e Genísio se apaixonam um pelo outro. O momento mais nítido de uma ruptura com o passado se encontra, no entanto, na anistia a Gregóvio, que primeiro é condenado à morte por *embarricamento* pela sua rebelião:

A sentença foi um choque para Andreu, que esperava pena mais branda. E agora? Haveria algum jeito de salvar Gregóvio? Todos os argumentos que ele e Mognólia imaginavam para comutar ou suspender a sentença, eram derrubados pelos juristas “por falta de base legal”. [...].

Andreu estava descobrindo que o poder tem sua dinâmica e suas leis, que não podem ser quebradas. (125-6)

Desta vez, porém, Andreu consegue jogar as leis rígidas de Vasabarro uma contra a outra, pois Mognólia descobre para ele a secreta “...fórmula soberana de conceder perdão...” (130), que lhe permite perdoar Gregóvio contra as leis e o *Conselho* (128).<sup>238</sup> Com isto,

---

<sup>237</sup> Os paralelos com o golpe militar de 1964 dificilmente são fruto do acaso aqui.

<sup>238</sup> A fórmula de perdão confirma, por um lado, o caráter repressivo da legislação e dos governadores de Vasabarro, já que foi “...aplicada pouquíssimas vezes na história de Vasabarro, tão poucas que quase ninguém tinha conhecimento dela, e quem tinha guardava segredo.” (130). Pelo outro lado, é também mais um exemplo da natureza ritualística da legislação: Andreu precisa se levantar, erguer a mão direita e declamar duas frases aparentemente sem significado nenhum, que lembram rimas infantis –

o ciclo interminável de violência, repressão e morte parece ser interrompido.

Uma das respostas de Andreu às perguntas furiosas da sua mãe acerca da razão deste perdão demonstra, no entanto, que realmente encontrou a dinâmica e as leis do poder: “ – Mãe, aprenda uma coisa: o inimigo de hoje pode ser o amigo de amanhã. Eu não desgosto de Gregóvio.” (131).

Com a anistia, o furor reformador de Andreu já chegou ao fim, porém: “...ia tocando a maromba sem grande entusiasmo, evitando pensar nas reformas imaginadas...” (134). Em vez de governar, vai passear a cavalo com seu novo amigo Benjô – caracterizado por Zinibaldo, de maneira bastante acertada, como “cafajeste” (ibid.) – ou participa de farras ou jogos (137). Esta amizade significa, todavia, um estranhamento daqueles que o apoiaram até agora: Mognólia, Genísio, sua mãe e Zinibaldo. Junto com o *Simpatia*, o vício do jogo e a letargia tomam conta de todo Vasabarros:

Uma coisa estranha estava acontecendo no campongue. Esmagada a tentativa de golpe, os vencedores caíram num entorpecimento inexplicável, um deixar andar, um horror a tudo que cheirasse a decisão, iniciativa, mudança. [...].

As únicas atividades levadas a sério eram o jogo e a barganha.(ibid.)

A *Simpateca* se refugia de novo no seu *pequeno mundo* das árias, e até Zinibaldo “...se exilara para um mundo de frustrações e amarguras...” (141). Somente Mognólia e Genísio são a exceção a esta decadência, eles vivem no seu próprio *pequeno mundo* do amor – “...um mundo a parte, um mundo bonito, limpo...” (138). Este idílio dura pouco, porém, pois uma noite Genísio é sequestrado e emparedado vivo: “Nunca mais ninguém ia ver Genísio...” (139). Com a volta à perseguição e à violência, Vasabarros parece se finalmente reencontrar de novo, como o lugar da repressão:

Mogui aprendeu depressa que no universo restrito de Vasabarros as pessoas não eram o que aparentavam; [...]. Ninguém podia contar com ninguém porque ninguém sabia com quem estava tratando, os

---

Andreu mesmo vai compará-las mais tarde com uma “...brincadeira de criança, assim como abracadabra...” (131) – e se sentar logo de novo, “...como mandava a lei do perdão.” (128).

compromissos assumidos pela pessoa aparente não eram honrados pela que ficava na sombra.

[...].

O modelo mais exemplar de mutante era Andreu. Onde estava o menino sensível, o irmão compreensivo e amigo? Por que processo maléfico teria ocorrido a mudança? Ou seria alguma doença própria dos Simpatias, uma maldição que atingia todos eles? (140)

O desaparecimento de Geni não significa somente o desmoronamento do *pequeno mundo* de Mognólia, mas também o reconhecimento amargo de que Vasabarro não permite ser mudado, que é mais forte do que os seus sonhos. Este reconhecimento leva primeiro à suposição e depois à certeza da culpa de Andreu no desaparecimento de Genísio (141). A última prova da vitória de Vasabarro ainda está por vir, no entanto: “E quando soube que Gregório ia ser reconduzido ao posto de senesca, compreendeu que Vasabarro era um fruto podre, e logo estaria seco.” (ibid.). Quando Mognólia já está arrumando as malas para deixar Vasabarro para sempre, a *Simpateca* reaparece mais uma vez do seu pequeno mundo, do seu “papal de maluça” (143), para convencê-la a ficar.

Já é bastante difícil fazer um resumo curto do enredo de *Aquele mundo de Vasabarro*; o mesmo empreendimento encontra em relação a *Titus Groan* de Peake um outro, embora talvez mais complexo problema: a ação parece constituir em *Titus Groan* somente uma parte menor do texto, enquanto o narrador pinta na parte restante um mundo aparentemente estranho com uma sombria fúria verbal retórica que lembra o gótico. O termo 'pintar' não foi escolhido aqui ao acaso, porque o narrador peakeiano mostra seu mundo muito mais do que o descreve:

If their<sup>239</sup> books seem slow-moving, that is because of the immense solidity of their visual contents, the lack of interest in time and the compensatory obsession of filling up space. *Titus Groan* is aggressively three-dimensional. (Burgess 1996: 10)

Esta tridimensionalidade se demonstra já no início do romance, na descrição do castelo Gormenghast:

---

<sup>239</sup> Burgess compara aqui Peake com Lewis Wyndham.

Gormenghast, that is, the main massing of original stone, taken by itself would have displayed a certain ponderous architectural quality were it impossible to have ignored the circumfusion of mean dwellings that swarmed like an epidemic around its outer walls. [...]. Over these irregular roofs would fall throughout the seasons, the shadows of time-eaten buttresses, of broken and lofty turrets, and, most enormous of all, the shadow of the Tower of Flints. This tower, patched unevenly with black ivy, arose like a mutilated finger from among the fists of knuckled masonry and pointed blasphemously at heaven. At night the owls made of it an echoing throat; by day it stood voiceless and cast its long shadow. (*Titus Groan*: 15)

À primeira vista, esta imagem sombria – citada aqui de forma bastante resumida – pode parecer retoricamente sobrecarregada, principalmente quando comparada ao estilo despretensioso dos narradores veigueanos. Mas esta fúria verbal, as comparações e metáforas servem a um objetivo exato e premeditado: à evocação imagética de um castelo gigantesco e sombrio, que esmaga com a sua massa tanto o ambiente, como os personagens que vivem nele ou ao redor. Para este fim, o narrador evoca continuamente o castelo, em quase cada capítulo se desenham de novo quartos individuais, salas, partes de prédios ou até alas inteiras – até naqueles poucos capítulos, nos quais o enredo leva os personagens a sair de Gormenghast, ele sempre permanece presente, seja como ponto de referência no horizonte, seja como memória. Gormenghast se torna assim um mundo que está repousando em si, que contém tudo e pode conter tudo: de lugares comuns e previsíveis, como uma biblioteca, uma cozinha etc. a lugares tão fora do comum como um “stone sky-field” (130), um campo de blocos de pedra no teto do castelo, que ninguém visita faz 400 anos (*ibid.*); os “stone lanes” (39 e sgs.), um sistema de corredores labirínticos nas entranhas profundas do castelo; uma árvore morta, que cresceu de um muro, tão grande que duas pessoas podem confortavelmente passear em cima dela, sem passar o perigo de cair no abismo de “...several hundred feet...” (137); uma torre, no telhado oco do qual cavalos (alados?) tomam banho (138), só para dar alguns poucos exemplos. A impressão que se cria – provavelmente de forma premeditada – é aquela da impossibilidade de descrever o castelo por completo.

De maneira parecida como em *Aquele mundo de Vasabarro*, é aqui também o lugar, o castelo Gormenghast, que se impõe como

primeiro plano ante um pano de fundo de ações humanas, que se torna o verdadeiro protagonista da história. Isto se demonstra em dois outros aspectos: mesmo que o título do romance, *Titus Groan*, crie a impressão, não é este – herdeiro da família soberana dos Groans e futuro septuagésimo sétimo conde de Gormenghast – que domina a ação. Antes, ele constitui o pano de fundo da ação, que começa com o seu nascimento e termina no dia da sua investidura – ainda como bebê. É somente na segunda parte da trilogia – paradoxalmente intitulado *Gormenghast* – que Titus será afinal capaz de realizar qualquer ato autônomo e desta forma se desenvolver, em conflito com Gormenghast, como um personagem autônomo. O segundo aspecto consiste naquilo, que é o castelo em si, que empresta à família Groan sua identidade, ele é a família no sentido restrito, como demonstra a caracterização de Lord Sepulchrave, pai de Titus e conde atual:

How could he love this place? He was a part of it. He could not imagine the world outside it; and the idea of loving Gormenghast would have shocked him. To have asked him for his feelings for his hereditary home would be like asking a man what his feelings were towards his own hand or his own throat. (*Titus Groan*: 62, grifo no original)

No contexto atual é a segunda frase que é significativa: Sepulchrave não é – mesmo como septuagésimo sexto conde de Gormenghast e soberano de tudo que vive lá – o governador sobre Gormenghast, ele é uma parte dele. O castelo o molda, da forma como também molda o mais humilde ajudante de cozinha,<sup>240</sup> e somente ele lhe dá identidade e, com isto, existência. Os habitantes de Gormenghast vivem portanto em função do castelo, eles somente se entendem em contexto com o castelo, como os pensamentos de Lady Gertrude sobre seu filho Titus mostram: “...but now here is a son for Gormenghast which is what the castle needed...” (398).

Para que esta identidade esteja preservada, todavia, e isto também encontra seu eco no texto veigueano, a memória é

---

<sup>240</sup> Interessante neste contexto é a descrição dos chamados *grey scrubbers*, da brigada de limpeza na cozinha: por gerações, este “...unimaginative if praiseworthy duty...” é legado, como um “hereditary calling”, de pai a filho. Pelo exercício eterno da mesma função e pela influência do meio eles se tornaram – indiferenciáveis entre si – uma parte integral da cozinha (27). Eles também são, portanto, parte de Gormenghast e, num certo sentido, tão importantes para sua existência continuada, como o conde.

necessária, a *represtinação* contínua de história e tradição,<sup>241</sup> e isto encontra sua expressão na ritualização universal da vida no castelo. Esta ritualização alcança, na trilogia peakiana, uma complexidade absurda, onde as leis não somente preenchem cada minuto do dia com rituais que devem ser celebrados exatamente como previstos e que parecem ter amplamente perdido seu significado – se é que, por ventura, algum dia já o tinham –, mas além disto ainda os variam segundo circunstâncias momentâneas tais como, por exemplo, se o conde atual é baixo ou alto, pálido ou não ou qual a cor dos seus olhos (66), ou até como é o tempo no momento (*Gormenghast*: 160). Evidentemente, para isto não se precisa somente um corpus de textos legais, mas também um especialista, o *Master of Ritual*:

This complex system was understood in its entirety only by old Sourdust – the technicalities demanding the devotion of a lifetime, though the sacred spirit of tradition implied by the daily manifestations was understood by all. (*Titus Groan*: 66-7)

Este conhecimento dá ao *Master of Ritual* um poder quase ilimitado, maior do que o do conde, pois é ele que insufla nova vida às tradições de Gormenghast, pela interpretação dos textos legais antigos. Ao contrário do *Cerimônia* em *Aquele mundo de Vasabarro*, porém, aqui não se trata de poder individual, mas antes do serviço a Gormenghast e suas tradições, que desta maneira assumem uma qualidade quase religiosa. O narrador caracteriza pois Barquentine, o segundo *Master of Ritual* do romance, que assume este cargo depois da morte de Sourdust, da maneira seguinte:

But he had no pity for himself. He had only this blind, passionate and cruel love for the dead letter of the castle's law. He loved it with a love as hot as his hate. For the members of the Groan line itself he had less regard than for the meanest and drearest of the rituals that it was their destiny to perform. Only in so far as they were symbols did he bow his ragged head. He had no love for Titus – only for his significance as the last of the links in the great chain. (*Gormenghast*: 266)

O parentesco entre os textos de Veiga e de Peake não se esgota nem na posição central, que o lugar como protagonista do enredo

---

<sup>241</sup> Cf. também Assmann (2005: 88 e sgs.).



assume, nem na ritualização universal da vida. Antes, ambos têm ainda em comum também a constelação básica dos personagens, tanto quanto os tópicos que servem de base ao enredo e o impelem. No mundo de Peake, a família do conde constitui o cerne da sociedade, consistindo – como no mundo veigueano – dos pais, de uma filha mais velha e do príncipe herdeiro jovem. Em ambos os textos, a família soberana representa, no seu isolamento e na sua fragmentação interna, a solidão do poder de um casal de pais que não tem nada em comum além da necessidade da continuação dinástica; com uma filha mais velha – aqui Mognólia, lá Lady Fuchsia – esquecida pelos pais, e até pela sociedade inteira, já que não tem importância para a continuação da dinastia; e, finalmente, o príncipe herdeiro, como indivíduo também de pouco interesse.

Mesmo que Mognólia e Lady Fuchsia tenham um cunho bastante diferente uma da outra – Mognólia se caracteriza como “...uma menina suave, sentimental, emocionalmente vulnerável, esquecida pelos pais...” (*Vasabarro*: 6), Lady Fuchsia como uma criança instável, agressiva e ávida por ternura no corpo de uma menina de quinze (*Titus Groan*: 69 e sgs.) – elas são, em muitos aspectos, parecidas: em serem entregues a governantas e empregadas; na sua solidão e sua inconstância emocional, que resulta na sua transferência dos seus afetos a um bicho de estimação (Mognólia) ou à natureza e a seu império secreto – uma parte do castelo ao que só ela tem acesso – por parte de Lady Fuchsia; e, finalmente, a previsibilidade do seu futuro como membros aparentemente honrados, mas de fato esquecidos, da família soberana. Este futuro até aparece na superfície textual em *Titus Groan*, representado pelas gêmeas, irmãs de Lord Sepulchrave (220 e sgs., 244 e sgs.). A solidão e a inconstância emocional se tornam uma mola do enredo e uma ameaça à dinastia, quando os dois 'arrivistas' e ajudantes de cozinha Genísio (*Vasabarro*: 37 e sgs.) e Steerpike (*Titus Groan*: 145 e sgs.) conseguem – mais ou menos por acaso – chegar a elas, confrontando-as de maneira inesperada e sem preparo com o outro gênero. No entanto, o envolvimento emocional no que as duas jovens moças serão imersas com os dois ajudantes de cozinha, vai resultar em consequências diferentes: Mognólia amadurece pela relação com Genísio, por um lado porque este lhe consegue mostrar o sofrimento da população de *Vasabarro* e, pelo outro lado, porque eles se apaixonam um pelo outro. Este amor constitui ainda, pela gravidez

de Mognólia, mesmo em frente ao assassinato de Genísio, finalmente uma esperança para um futuro melhor de Vasabarro, pois ela carrega em si provavelmente, visto a infertilidade de Andreu, o futuro governante de Vasabarro. Ao contrário disto, para Lady Fuchsia o contato com Steerpike significa só mais sofrimento e, no fim, a morte.

Enquanto o entrelaçamento intertextual já é bastante evidente nas duas filhas, nas personagens das mães chega a ser óbvio, até a descrição física. Ambas são gigantescas e impressionam os outros pela sua presença, a *Simpateca* “...um furacão de panos, tranças, e gordura nos braços, nos ombros, no peito, no pescoço, no queixo. [...]. ...mulherona gorda e ainda enrolada num mundo de panos supérfluos...” (*Vasabarro*: 45), enquanto Lady Gertrude é descrita repetidas vezes com termos como “mountainous”, “bulk” e “mass” (*Titus Groan*: 54, 118, 371, 389). Ambas as mulheres se caracterizam como resolutas e excêntricas: Lady Gertrude se entedia com os rituais intermináveis e, segundo a sua opinião, com Titus ela já realizou seu dever para Gormenghast. Seu único interesse são os seus gatos brancos que têm uma sala só para eles, e os passarinhos silvestres, que ela chama e com quem conversa mais do que com qualquer outro personagem (54-5). Desta forma, a caracterização da *Simpateca* por Silverman, que afirma que esta “...há muito optou pelo escapismo mental como um narcótico para a incompatibilidade com um sistema repressivo e tedioso.” (2000: 355), podia muito bem ser aplicada também a Lady Gertrude. Mas esta aparência engana, porque a *Simpateca* também não é uma personagem tão fraca, como a caracterização de Silverman podia fazer crer. Embora seja correto avaliar seu comportamento excêntrico – ela canta em qualquer lugar passagens de árias clássicas – como uma fuga mental, mas a sua função não parece ser o de um narcótico. Ao contrário, as circunstâncias de que em Vasabarro a música é proibida (*Vasabarro*: 57), e que ela usa as suas árias quase como uma arma contra o marido (41 e sgs.) e os espões onipresentes (54), apontam que o cantar da *Simpateca* devia provavelmente ser avaliado mais como resistência, como protesto contra um realidade na qual ela se sente estranha, que não é seu *pequeno mundo*, mas contra a qual ela é impotente. Ela até admite isto abertamente no fim do texto, numa conversa com Mognólia: “O papel de maluca foi a minha salvação.” (143). Nesta relação, ela se diferencia de forma clara de Lady Gertrude, pois

enquanto a última também criou seu *pequeno mundo* à parte, com seus animais, este ato dificilmente pode ser avaliado como resistência contra a realidade Gormenghast. O que é significativo aqui, não obstante desta diferença, é a força de vontade destas duas personagens femininas que, com a incapacidade de agir progressiva dos seus maridos, seguida pela sua morte, emergem cada vez mais dos seus *pequenos mundos*, para assegurar o reino para os seus filhos.

A suposição de um entrelaçamento intertextual entre estas duas fortes personagens femininas se reforça ainda pelo aspecto, que é exatamente esta força de vontade, que torna a *Simpateca* uma personagem absolutamente fora de comum no contexto dos textos veigueanos. Os textos de Veiga parecem, salvo dois exemplos, além de mais negativos,<sup>242</sup> representar uma imagem feminina bastante conservadora e tradicional: as mulheres nos textos veigueanos se caracterizam muitas vezes, como já sugerido, como meigas e fracas, que aguentam pacientemente seus maridos violentos e que defendem seus filhos – assim, por exemplo, em “Tia Zi rezando” e também em “A ilha dos gatos pingados”. São passivas dependentes dos seus homens, com os quais não ousam discordar e mesmo quando o fazem, finalmente se submetem assim como, por exemplo, a mãe de Lucas em *Sombras de reis barbudos*. Em consequência, é surpreendente que com Mogui e a *Simpateca* afinal duas personagens femininas se tornem protagonistas de um texto veigueano. Por um lado, isto diz muito sobre os personagens masculinos em *Aquele mundo de Vasabarro* e sobre Vasabarro em si, se a sua única esperança para um futuro melhor precisa depender de duas mulheres sem poder. Por outro lado, no entanto, aponta a um outro aspecto, desta vez positivo, das personagens femininas nos textos veigueanos, que é a circunstância que embora que se deixem quase sempre oprimir, dificilmente se deixam corromper. Surge a impressão, de que a função geral das personagens femininas nos mundos veigueanos fosse arrumar a casa depois das desgraças que os seus homens produziram ou, como diz a *Simpateca*: “Aí então juntaremos os cacos...” (143). Tudo isto não

---

<sup>242</sup> É interessante observar que em ambos os casos, onde as personagens femininas impõem a sua vontade, se trate do amor: desta maneira, Nazaré em *A hora dos ruminantes* trai seu noivo Pedrinho e se mete com os estranhos (91 e sgs.), enquanto Zulta, a irmã do narrador em *Os pecados da tribo*, tenta envenenar o próprio noivo por causa de uma briga entre os dois.

muda nada, no entanto, na circunstância de que a *Simpateca* e, no fim do texto, Mogui também, estão muito mais perto às fortes personagens femininas na trilogia de Peake do que a qualquer uma das suas predecessoras no corpus textual veigueano.

Enquanto nas personagens femininas, e especificamente na *Simpateca* e em Lady Gertrude, as analogias dificilmente podem ser negadas, no caso dos homens a compatibilidade é bem menos expressa. A razão para isto se encontra também no fato que os seus papéis, tanto quanto as suas funções para o enredo estejam misturados: Genísio reflete, por exemplo, a origem baixa de Steerpike – ambos começam a ação como ajudantes de cozinha – mas a função deste como destruidor da ordem e, com isto, de Gormenghast em si encontra-se em *Aquele mundo de Vasabarro*s antes em Gregóvio, ou Benjó.

A base mais clara e inequívoca de comparação se oferece com os dois personagens governantes: em primeiro lugar, sua função deve ser encarada como um *movens* da ação, que age pela sua morte. Ambos representam, como autocratas monárquicos, a tradição e, com isto, o lugar Gormenghast ou, respectivamente, Vasabarro. Sua morte levanta pois necessariamente a questão de continuidade ou mudança dinástica. Mesmo que esta pergunta específica tenha que ser respondida pelos outros personagens, existem ainda alguns paralelismos secundários entre estes dois personagens que, ao mesmo tempo, também apontam às grandes diferenças entre o textos veigueano e peakeano. Em primeiro lugar, pode se constatar que Lord Sepulchre é tão pouco um governante ativo e atuante como o *Simpatia* Estevão IV em *Aquele mundo de Vasabarro*s, mesmo que as razões para isto sejam diferentes. A passividade do soberano de Gormenghast se explica tanto a partir do seu caráter, quanto da sua função como símbolo da ordem eterna e rígida de Gormenghast. Altamente inteligente e lido, é “...past all hope a victim of chronic melancholia...” (205), para o que contribui ainda também o seu casamento sem amor, nem compreensão (204), um estado, enfim, que também se reflete nitidamente no seu nome.<sup>243</sup> Se submete de bom

---

<sup>243</sup> Como muitos outros nomes no texto de Peake, o de Lord Sepulchre aponta também tanto para seu caráter, quanto para seu futuro: ao *sepulchre* arcaico – afinal, Sepulchre representa um mundo arcaico – significando *sepulcro*, se junta ou o termo *crave*, *desejar*, de maneira que o soberano deseja seu sepulcro, sua morte, ou *rave*, que significa *delirar*, *enfurecer* o que pode ser lido como uma previsão da sua loucura e do seu suicídio.

grado às cerimônias e rituais infundáveis, porque o distraem de si mesmo (ibid.) e também, porque se entende como uma parte de Gormenghast (62). Mas Gormenghast é tradição e história, um persistir rígido e imutável, de maneira que Lord Sepulchrave nem precisa governar, afinal existe um caso de precedência e o ritual a este adequado para todos os eventos. Sua morte reflete, conseqüentemente, também o seu governo, já que o incêndio na biblioteca se constitui como um atentado contra ele, porque perde com isto o único prazer da sua vida, seus livros (203); e, pelo outro lado, também é um atentado contra Gormenghast, pois a biblioteca se constitui exatamente como um símbolo do passado fixado, da tradição. Depois disto, ele se entrega mais e mais à loucura – começa a acreditar que é uma coruja – e, finalmente, se entrega como sacrifício às corujas do *Tower of Flint*.

Enquanto Lord Sepulchrave pode muito bem ser interpretado como um personagem trágico, com Estevão IV esta leitura se torna muito mais difícil. Nas palavras de Silverman “...pateticamente cômico...” (2000: 355), lembra com a sua incontinência, sua teimosia, arrogância e brincadeiras infantis muito mais um pequeno déspota senil. Como é grande a diferença entre os dois governantes pode ser avaliado pelo seu comportamento em relação aos seus súditos. Para isto, a cena do café de manhã em *Titus Groan* (62 e sgs.) oferece uma base ótima de comparação com o episódio já mencionado do banquete depois do *Enxoto das Aranhas* (*Vasabarro*: 4-5). Embora Lord Sepulchrave tome o seu café de manhã junto com os criados, não os percebe, no sentido amplo da palavra. Para ele a existência desta criadagem é algo natural, tanto quanto a sua lealdade e, com isto, também a categorização dos personagens segundo seu status social. A criadagem é uma parte integral de Gormenghast e, portanto, parte da sua – i.e. de Sepulchrave – identidade; sempre esteve aí e sempre continuará a estar. Este *status quo* é aceito e vivido também pelos criados, quando o narrador comenta que “...the sacred spirit of tradition was ...understood by all.” (67).

Ao contrário disto, o *Simpatia* está munido com uma luneta no banquete, para observar e controlar seus súditos (5). O controle dos súditos, que continua no cotidiano pela polícia onipresente, tanto quanto as humilhações aparentemente desnecessárias e arbitrárias da população deixam entrever que o governante não confia nos seus

súditos e nem em sua lealdade. Conseqüentemente, a maior preocupação do *Simpatia* em relação ao desaparecimento de Benjó é a perda de sua autoridade: “Um condenado andando por aí, desafiando a autoridade? [...]. Fugiu da barrica. Isso é um acinte. Um insulto.” (43). A existência de resistência, tanto quanto a preocupação com a própria autoridade e as dúvidas acerca da lealdade dos súditos não apontam somente para uma falta de legitimação – ao contrário de Lord Sepulchrave – mas, também, à um governo despótico, que não possui outros meios para a manutenção do *status quo* a não ser aquele da repressão. Conseqüentemente, o *Simpatia* não era sempre o governante passivo do presente da narração:

A vida em Vasabarros tinha mudado muito desde a assunção do atual *Simpatia*. Antes ainda havia um pouco de claridade, havia uma relativa alegria nas pessoas, e um certo entusiasmo pelo que elas faziam, apesar da preocupação doentia com os regulamentos, esse um mal de todos os tempos. Mas com o novo *Simpatia* o arrocho aumentou...; instalou-se um regime de meticulosa vigilância. (13-14)

Ao contrário de Lord Sepulchrave, Estevão IV transformou ativamente, portanto, o seu *pequeno mundo*. Mas isto quer, então, dizer que Vasabarros não era sempre este lugar da repressão e, conseqüentemente, também não precisa sê-lo para sempre. Dentro de alguns parâmetros dados – a “...preocupação doentia com os regulamentos...” – que são eternos, Vasabarros pode muito bem mudar. Com isto se delineia uma grande diferença para o mundo de Peake, pois no texto veigueano evidentemente é o governante que é responsável pelo estado em que o mundo se encontra.

É interessante observar, no entanto, que no episódio do delírio da morte (91 e sgs.) o texto insinua também, que não somente Vasabarros já tenha sido um lugar melhor (14), mas que Estevão também mudou. Neste episódio, que ocupa um boa parte do texto, o *Simpatia* moribundo sonha com a sua infância ou, para ser mais exato, com uma viagem. O pequeno Estevão nasceu com um “...calombo enorme de um lado da cabeça...” (91) o qual, em vez de desaparecer, se transforma com o tempo “...numa espécie de chifre...” (ibid.). A viagem na companhia de dois homens é, então, a procura por uma benzedeira chamada Faustina, que supostamente faz até milagres.

As impressões do menino sobre a natureza cheia de luz e de cores – “...tantas coisas diferentes e bonitas...” (92) – e a atmosfera amigável entre ele e os homens constituem um contraste forte com as descrições sombrias de Vasabarro. Chama a atenção que dentro deste mundo externo lembrado e onírico, que aparece mais do que nítido, quase irrealmente claro pelo contraste com as sombras de Vasabarro, o menino sonhe mais duas vezes. O primeiro sonho acontece durante a viagem, e nele o menino perde o chifre, como que por um milagre, resultando numa decepção muito grande ao acordar (94). No segundo sonho, os viajantes já chegaram ao rancho de Faustina; é um sonho muito mais profundo, porventura induzido pelas ervas que esta queimou:

Ele se sentia bem, feliz como nunca tinha sentido, em paz com tudo, nada o preocupava. [...]. Ele fechou os olhos, e mal os fechou estava pairando leve no ar, fazendo parte daquele mundo alegre e radiante que ele acabara de descobrir.

Era um mundo de completa solidariedade entre seres e coisas, tudo se entendendo espontaneamente... (100)

Enquanto o primeiro ainda era um sonho individual, somente limitado a ele mesmo e aos seus desejos, o segundo se alastra, sob a influência da bondosa Faustina, que de fato o livra do chifre durante deste sonho, para incluir todos os seres e coisas, o mundo inteiro. Este sonho constitui, portanto, uma abertura do menino em direção a um mundo feliz, no qual todas as coisas e todos os seres são iguais e livres, pois podem transformar-se um no outro.

Ao *Simpatia* agonizante não resta mais nada deste mundo onírico, já esqueceu quase tudo (105). Só lhe resta a volta ao sonho anterior, egoísta de uma velha bondosa, até o nome já esqueceu, que podia salvá-lo dos muitos “...estorvos que haviam brotado por todo o corpo, um para cada pecado...” (ibid.); depois resta ainda a tentativa de entender ainda o mundo ao seu redor, descrito de novo pelo *discurso* *tateante* e, finalmente, o grito que ninguém mais ouve:

As pessoas continuavam longe, olhando e fingindo que não ouviam. Ele continuou gritando, mais por capricho, sem esperança de ser atendido, nem ele mesmo se ouvia, mas gritou até perder as forças, e só a mente continuou comandando sem ser obedecida, e finalmente desistiu também, ou se cansou.

Daí por diante ele não viu mais nada, nem estava interessado. (ibid.)

Mesmo com esta descrição impressionante da solidão da morte do *Simpatia*, que se constitui como uma referência direta à morte do mascate em “Acidente em Sumaúma”, abrindo espaço para argumentar que o *Simpatia* também esteja morrendo entre estranhos, este episódio ainda não está completamente terminado. Pois quando Vasabarro se despede do seu *Simpatia* no velório, o chifre retirado por Faustina volta e causa mais um daqueles tumultos já conhecidos dos textos veigueanos (116-7).

Este sonho, tanto quanto o chifre que desaparece e depois reaparece no cadáver fazem surgir mais perguntas do que respostas. O chifre é um sinal de uma maldade inerente, essencial de Estêvão, que resultará mais tarde no déspota Estêvão IV? Mas por que consegue, neste caso, então a Faustina, que evidentemente é bondosa, tirar este sinal do mal e por que pode Vergílio, um dos acompanhantes do menino na viagem, caracterizá-lo como “menino bonito, sadio e simpático” (95)? E, além disto, um menino marcado pelo mal estaria capaz de sonhar aquele sonho de um mundo feliz, porque igualitário? O chifre não seria antes um sinal de que o *Simpatia* tenha, com a morte, voltado à inocência do jovem Estêvão, de que seus pecados contra seus súditos se expiaram agora? Ou será que Vasabarro é mesmo um lugar amaldiçoado, como a *Simpateca* afirma no fim do romance (143), e Estêvão somente uma vítima desta maldição? Mas por que declara, então, o narrador, que Vasabarro já tenha sido imbuído de um “clima humano” (14), que entusiasmasse os viajantes?

Como mostram todas estas perguntas, que abrigam todas tentativas insatisfatórias de soluções, o texto veigueano obriga o leitor, desde que não oferece respostas a estas perguntas, exatamente a ocupar a mesma posição do personagem no mundo narrado: sua ignorância resulta em ele ser obrigado a tentar experimentar o mundo mediante o *discurso tateante*. Com isto, a relação entre leitor e mundo narrado se torna, evidentemente, cada vez mais parecida com aquela entre personagem e mundo: ambos, leitor e personagem são munidos com informações inadequadas, com as quais precisam semantizar o mundo, fazê-lo inteligível. Consequentemente, pode se afirmar que as interpretações múltiplas do mundo, que provêm das múltiplas perspectivas dos leitores, se encontram propositalmente na base do texto veigueano, que este até as exige.



Esta pilha de perguntas em relação ao *Simpatia*, que o texto provoca, mas não responde, pode ser reduzido a uma pergunta central, que é aquela que questiona, como podia acontecer que o menino simpático Estêvão se transformasse no déspota Estêvão IV. Nisto, o texto parece que até está estendendo certa ajuda, pois o seu filho Andreu aparentemente está trilhando o mesmo caminho. A pergunta podia ser formulada, portanto, muito bem também da seguinte forma: Como se transforma o menino simpático e extrovertido, que defende e consola sua irmã (6-7) e que consegue se indignar com as leis injustas de Vasabarro (30-31) no homem cínico do poder que Mogui reconhece nele (140-1) e de quem ela suspeita ter sequestrado e assassinado seu amado Genísio (141)?

Para poder encontrar uma resposta a isto, parece útil voltar mais uma vez à questão da sucessão – que inclui também a questão sobre continuidade ou mudança – e, com isto, também à trilogia peakeana como texto contraste. Se torna logo evidente neste contexto, que no fundo não se trata em ambos os textos – tanto no de Peake, como em *Aquele mundo de Vasabarro* – somente da questão da sucessão dinástica, aliás nem sequer como assunto principal. Antes, o momento em que o trono está vazio somente é o gatilho que dispara eventos e correntes que potencialmente já estavam presentes, mas somente agora encontram a possibilidade de se tornarem realidade.

No primeiro momento, pode até aparecer surpreendente constatar, que não se trata, nestes dois textos, somente de uma revolta, mas de duas. Ambas as revoltas questionam o *status quo* de Gormenghast e, respectivamente, de Vasabarro, mas o fazem de maneiras e formas definidas e opostas. A primeira revolta é aquela que se associa, em *Titus Groan*, ao nome de Steerpike, e em *Aquele mundo de Vasabarro*, ao de Gregóvio. Em ambos os casos pode se afirmar que o motivo central seja a questão do poder. Mas com isto, as similaridades já se esgotaram, pois Steerpike não tem, além da sua falta de inibição, nada em comum com o chefe de polícia de Vasabarro.

Steerpike é, e com isto constitui o modelo para Genísio, um ‘arrivista’. Como este, começa sua carreira como ajudante de cozinha, e como este, sobe na vida, tanto no sentido restrito da palavra, como no figurativo. Mas somente a maneira da ascensão já demonstra a grande diferença entre os dois personagens: enquanto Genísio sobe alguns degraus de uma escada, com cuidado e medo, guiado por um

cachorrinho e penetra, destarte, involuntariamente, no mundo de Mognólia (*Vasabarro*: 34 e sgs.), Steerpike é muito mais atrevido. Primeiro se insinua com Mr. Flay, o criado pessoal do conde, e o acompanha aos andares superiores do castelo (*Titus Groan*: 41 e sgs.). Quando, depois de ter conseguido uma vista do conde, Mr. Flay o aprisiona – até poder decidir o que fazer com ele – Steerpike resolve agarrar seu próprio destino e sobe, por cima de um abismo de “...hundreds of feet of sheer wall...” (126) pela fachada ao teto de Gormenghast. É por via destes tetos que encontra, depois de mais de um dia de privação e esforço, também por acaso, o caminho aos aposentos da filha do governante, desta vez Lady Fuchsia (144 e sgs.). E enquanto Genísio permanece essencialmente o menino da cozinha, cheio de medo e desconfiança em frente dos poderosos,<sup>244</sup> Steerpike se revela um homem do poder maquiavélico: inteligente, calculista e livre de quaisquer escrúpulos morais, ele usa Lady Fuchsia da mesma maneira, como vai usar mais tarde todos os outros personagens – começando com o médico Prunesquallor, as gêmeas Lady Cora e Clarice, até o *Master of Ritual* Barquentine – para alcançar o poder. Steerpike, cuja grande força é “...to understand a subject without appreciating it.” (163), e que é capaz de fingir perfeitamente os sentimentos e as emoções que o acompanham, se transforma agora num personagem *nemesis* para os habitantes de Gormenghast. Quando afinal chega ao centro do poder – se torna sucessor do *Master of Ritual* Barquentine – a metade da dúzia de personagens importantes no enredo já morreu de uma morte violenta. E somente em um destes casos ele não tinha a sua mão no jogo, seja por simples assassinato, seja pelas consequências conscientemente aceitas das suas intrigas. Até a sua queda do poder, no fim da segunda parte da trilogia, ainda têm que morrer mais dois protagonistas pela sua causa, o criado Mr. Flay, assassinado por ele (*Gormenghast*: 386) e Lady Fuchsia, quem ele induz ao suicídio (454).

O verdadeiro conflito que Steerpike tem que enfrentar, no entanto, não é aquele óbvio com os personagens de Gormenghast – pois estes não passam, para ele, de peças num jogo que devem ser sacrificadas, dependendo da necessidade. Já que no mundo de Peake

---

<sup>244</sup> É a ironia amarga do texto que Genísio é traído e assassinado pelos *donos do poder* – quer dizer, Andreu – justamente quando, afinal, lhes dá a sua confiança. Com isto, a desconfiança anterior recebe, evidentemente, sua justificativa posterior.

a questão é poder, Steerpike só pode ter um adversário, o castelo Gormenghast em si. Desta forma, já a sua ascensão para o teto do castelo no início do texto é simbólico: somente se ele for capaz de submeter Gormenghast à sua vontade, poderá chegar ao poder. Consequentemente, o incêndio da biblioteca – ao que incita as gêmeas (*Titus Groan*: 256 e sgs.) – não se direciona, em primeiro lugar, contra Lord Sepulchrave, mesmo que este enlouqueça e se suicide por causa desta perda. Embora que isto combine muito bem com os planos de Steerpike, não deixa de ser um efeito colateral. Pois o alvo principal é Gormenghast, com as suas tradições, rituais e leis, com o seu passado inteiro, incorporado pela biblioteca. Neste sentido, também é consequente, que Sourdust, o primeiro *Master of Ritual*, precise morrer no incêndio: com ele já morre uma parte das tradições de Gormenghast. Quando Steerpike mais tarde assassina Barquentine, o filho e sucessor deste (*Gormenghast*: 271), então chegou ao poder: é ele que tem que ser nomeado *Master of Ritual*, já que além dele não existe mais ninguém que conheça as leis e os rituais de Gormenghast. Com isto se tornou agora o verdadeiro senhor de Gormenghast, pois é ele quem define agora, quais são as leis e como devem ser interpretadas e realizadas.

Neste aspecto da busca pelo poder, o personagem Steerpike encontra seu paralelo, como já mencionado, em *Aquele mundo de Vasabarro*s em Gregóvio. Enquanto o adversário de Steerpike é o castelo Gormenghast e sua busca pelo poder um objetivo em si, no entanto, a situação e a motivação de Gregóvio se apresenta de uma maneira bem mais transparente e simples. Pois Gregóvio não é um intelectual, como o revolucionário de Gormenghast, ele também almeja muito menos. Gregóvio ocupa, afinal, já desde o início da narrativa, aquela posição que Steerpike ainda precisa alcançar, ele já é o homem mais poderoso em Vasabarro. Como chefe do aparato policial no estado de vigilância chamado Vasabarro ele é

...a autoridade mais temida de Vasabarro. E agora, com a quase invalidez do Simpatia e o evidente desinteresse de Andreu pelos assuntos oficiais, todos viam nele um homem em véspera de se tornar bastante poderoso. (65)

Ao contrário de Steerpike, Gregóvio já representa Vasabarro, já faz parte do sistema, é o principal responsável, ao lado do *Simpatia*,

pela repressão atual. Pode se tirar daí a conclusão que numa vitória hipotética de Gregóvio, no sentido restrito pouco se teria mudado no *status quo* de Vasabarro. Os castigos talvez sairiam um pouco mais drásticos, a repressão da população iria aumentar um pouco e as posições mais importantes seriam ocupadas pelos seus sequazes. Mas tudo isto não constituiria uma grande diferença, nem para a população, nem para a atmosfera de Vasabarro. Parece inquestionável que Gregóvio não está em conflito com Vasabarro, exceto naquele pequeno detalhe que não pode assumir de forma legal o poder, já que não é um Costaduro. A revolta de Gregóvio se constitui, paradoxalmente, como uma revolução para recuperar e fixar o *status quo*, sendo que ele aparentemente se avalia como muito mais competente em comparação a Andreu para conservar este *status quo*.

Se o adversário de Steerpike é o castelo, então o de Gregóvio são, evidentemente, seus concidadãos, a sociedade inteira de Vasabarro. Enquanto Steerpike somente enxerga os outros personagens como peças de um jogo, que ele usa para seus objetivos, em Gregóvio se pode observar uma preocupação constante com seus concidadãos. Pois isto parece a explicação mais sensata pela sua ostentação constante do seu poder físico – “...Gregóvio gostava de se divertir era fazendo exibição de força física nas estrebarias, e gostava de levar gente para assistir, quanto mais gente melhor.” (64); Sua aversão a seus colegas, os “doutores” e principalmente Zinibaldo, relatado várias vezes pelo narrador (65, 88-9) e sua predileção pela humilhação, muitas vezes sem razão nenhuma, dos seus subordinados (64) – num episódio aparentemente absurdo ele ordena um policial, que segundo a sua opinião não o trata com bastante respeito, a plantar banana “...até segunda ordem...” (107) – tudo isto transmite a impressão de um déspota, que não está seguro de si mesmo, que constantemente precisa provar a sua autoridade para os seus concidadãos e para si mesmo. Se, portanto, para Steerpike o poder é o domínio sobre um regulamento abstrato, então para Gregóvio representa, simplesmente, o poder sobre seres humanos.

Estas fraquezas de Gregóvio apontam a um outro aspecto que não se encontra em Steerpike, que é a insistência incomum do narrador em enfatizar a humanidade de Gregóvio. Desta forma, se descreve em detalhes que ele ama lixar pequenas tábuas de madeira até serem completamente lisas e se entretêm depois as alisando e

conversando com elas. Das lascas de madeira que sobram, manda fazer chá, cuja preparação e degustação complicada também se descrevem em detalhes (70). Mais significativa, neste contexto, do que os seus costumes excêntricos parecem ser, no entanto, as suas memórias que lhe surgem espontaneamente, justamente quando se torna consciente da sua derrota:

...a Zizi de olhos grandes e cintura fina, a Zizi que ele gostava de sentar no colo, brincar com os cabelos dela, afundar a mão neles nuca acima, e falar as coisas bonitas que ele ia lhe dar quando fosse promovido a merdeca de primeira e mais tarde quem sabe a mijoca. E Zizi descansando a cabeça no peito dele e dizendo que não queria nada, só queria ser amada como estava sendo naquele momento... (112-3)

Mesmo que esta imagem romântica tenha uma pitada de ironia, visto que a sua esposa, “...a Zizi de olhos grandes...” se tornou, no entretempo, a Dona Odelzira “...magra, ossuda, de nariz comprido...” (48), com quem ele vive numa rixa eterna, é clara a tentativa do narrador de emprestar um rosto humano ao mal, como já se podia observar em relação às excentricidades de Gregóvio. Evidentemente, com isto se põe agora de novo a pergunta, o que fez o jovem e apaixonado policial se transformar no opressor Gregóvio; mas como nos casos de Andreu e de Estêvão, aqui o leitor também não recebe uma resposta. O que se torna nítido é, no entanto, que em *Aquele mundo de Vasabarro*s os personagens têm passado e futuro, podem se mudar ou se desenvolver, ao contrário do mundo de Peake.

Constata-se, portanto, que as revoltas abertas na verdade nem são revoltas, pelo menos no sentido de uma mudança social. Além disto, a revolta de Gregóvio não se direciona nem sequer contra o *status quo*, exceto naquele sentido óbvio que seria ele que governava no lugar de Andreu. Sua vontade de poder se relaciona, no entanto, muito menos a Vasabarro, do que aos seus concidadãos. Ao contrário disto, a revolta de Steerpike pode ser quase chamada de abstrata, pois Steerpike deseja o poder pelo poder. Os outros personagens não contam nisto, no máximo, constituem obstáculos no seu caminho, ou ferramentas para usar e descartar. Até Gormenghast somente se lhe torna interessante no sentido de representar o mundo e, para obter o poder absoluto, Steerpike precisa de poder dispor do mundo.

Desta maneira, são as duas outras revoltas, silenciosas, que se ligam aos nomes dos príncipes herdeiros Titus e Andreu, que realmente pretendem uma mudança e, com isto, ameaçam transformar-se em um perigo para o *status quo*. Mas estas duas revoltas se iniciam, mesmo que apresentem certas similaridades, em bases muito diferentes, e seus objetivos se diferenciam completamente. Enquanto Andreu somente sobe ao trono quando adolescente, já tendo refletido conscientemente acerca deste assunto, Titus já se torna Conde de Gormenghast quando bebê. Acorrentado, desde a infância, às cerimônias infundáveis, a sua reação é, compreensivelmente, o desejo de liberdade e independência:

He would not be their slave any more! Who was he to be told that he had to go to school: to attend this and to attend that? He was not only the 77th Earl of Gormenghast, he was Titus Groan in his own right. (*Gormenghast*: 100)

A revolta não está no fato de Titus fugir, às vezes, e andar a esmo nas florestas ao redor do castelo, ou se esconder dos rituais. Estes somente constituem os sintomas da revolta, que se sugere na última frase da citação acima. Pois Gormenghast é o mundo, e o Conde de Gormenghast é parte do castelo. A divisão entre pessoa e função é, portanto, da perspectiva do castelo e das suas tradições uma impossibilidade: não pode e não deve existir um Titus, que não seja, ao mesmo tempo, o Conde de Gormenghast. Este contexto se comprova explicitamente na seguinte suposição do *Master of Ritual* Barquentine, que evidentemente avalia Titus de forma correta:

There was something about the way the boy moved ... a restlessness, an independence, that galled him. [...].  
And yet the taste lingered. The taste of something acid, something rebellious. The young earl was too much himself. It was as though the child imagined he had a life of his own apart from the life of Gormenghast. (266)

A busca de um Titus que não seja, ao mesmo tempo, o Conde de Gormenghast e, portanto, pela liberdade das obrigações do conde e pela autodeterminação é na sua natureza um projeto decididamente pessoal e individual, no entanto. A revolta de Titus apresenta, com isto, uma analogia bastante interessante àquela de Steerpike: em ambos

isto consiste na circunstância de que o ponto de referência se move do castelo ao personagem em si. Isto faz ambos se tornarem traidores num mundo, no qual só pode existir o ponto de referência Gormenghast, porque este mundo é Gormenghast: Steerpike, porque quer usar as tradições e leis eternas para sua própria vantagem e, portanto, as adúltera, e Titus porque presume, o que o torna bem mais herético que Steerpike, que pode existir uma vida além dos limites de Gormenghast. Isto transforma sua revolta não somente numa traição mas, da perspectiva da sua mãe (além dele, a única sobrevivente da catástrofe), também numa impossibilidade. É por isto que ela lhe diz, quando se despede dela no fim da segunda parte da trilogia:

‘There is nowhere else,’ it [i.e. a voz de Lady Gertrude] said. ‘You will only tread a circle. There’s not a road, not a track, but it will lead you home. For everything comes to Gormenghast.’ (510)

Delineia-se, com isto, um paralelo com Andreu, pois este também brinca com a ideia egoísta e individualista de fugir, de ter uma vida própria (*Vasabarro*: 119). Mas mesmo que os dois jovens governantes estejam comparáveis na aparência, os seus sonhos se baseiam em motivações diferentes, pois enquanto Titus foge dos rituais, que não o permitem ser ele mesmo, com Andreu é uma motivação muito diferente, que está em primeiro plano: “Não tenho vocação, Genísio.” (118). Para Andreu não se trata, no final das contas, de uma vida além de *Vasabarro*, mas de uma responsabilidade que ele não quer assumir, porque não se sente à altura.

É consequente, no contexto do romance, que Andreu tem esta conversa sobre a responsabilidade com Genísio, e que é justamente este que o convence a assumir o cargo de *Simpatia*, no sentido que estes dois personagens constituem, até este ponto, os dois lados da moeda, na qual a revolta se baseia. Genísio é o menino da cozinha, que conhece os sofrimentos da população e as injustiças que a infligem e, além disto, ainda é capaz de mostrá-los (80 e sgs.), enquanto Andreu representa o menino da classe dominante, que percebe as injustiças e as condena (31). Com a ascensão ao poder de Andreu e a sua amizade com Genísio – cuja ajuda solicita (118) – se delineia aparentemente uma aliança entre a classe dominante e a população, para o bem de todos. É importante constatar aqui, porém, que esta aliança não questiona a hierarquia atual e a divisão de poder em *Vasabarro*, como se torna nítido na admoção

de Genísio a Andreu: “– E vai ficar cada vez pior, se você não se compenetrar. Você agora é o dono. Tem que se compenetrar.” (118). A revolta se constituiria, portanto, não numa revolta contra Vasabarro, mas somente contra o Vasabarro de Estêvão IV: a substituição de uma monarquia repressiva por uma monarquia esclarecida, que se preocupa com o bem-estar dos seus súditos.

Neste contraste entre as revoltas de Titus e de Andreu se demonstra a diferença entre os dois mundos, Gormenghast e Vasabarro. Gormenghast é um outro mundo, centrado em si mesmo, que pouco tem a ver com o mundo a redor. Este mundo há de aparecer estranho para o leitor do século XX e do início do século XXI, que pensa sempre, de forma consciente ou não, em conceitos sociológicos, porque estes conceitos não lhe podem ser aplicados. Isto não quer dizer, que a trilogia peakeana estaria se revoltando contra estes conceitos, mas antes, que nem sequer os percebe. Não existe uma sociedade em Gormenghast, porque os personagens não se percebem como sociedade e, consequentemente, toda tentativa de analisá-los e interpretá-los à base de modelos sociológicos está fadada a falhar. Reflete esta ideia também a posição acertada de Burgess, quando afirma que o romance encontra-se “...closer to ancient pagan romance than to traditional British fiction.” (1996: 12) e lhe atribui o epíteto de “epic” (ibid.). A trilogia *Groan* se constitui de uma aglomeração de personagens, que são todos indivíduos, e cujos destinos individuais somente têm um ponto de referência: o castelo Gormenghast, que é ao mesmo tempo o mundo.

Em oposição ao mundo de Gormenghast, Vasabarro é somente sociedade. Não somente porque os personagens se preocupam constantemente com a sociedade – como demonstrado nos casos de Gregório, de Andreu e Genísio; eles também só podem ser entendidos a partir das relações sociais, eles são representantes e exemplos da sua classe social. É, provavelmente, desta maneira que se deve também entender a opinião de Silverman de que os personagens deste romance são superficiais (2000: 356): sua vida própria, sua individualidade é limitada no sentido de eles serem representantes do coletivo. O lugar Vasabarro se funde com isto, no entanto, cada vez mais com o pano de fundo. Não é, como Gormenghast, a medida de tudo, é somente o lugar da sociedade, o lugar que esta sociedade criou. E, com isto, Vasabarro se torna móvel, ao contrário de



Gormenghast: está em todas as partes, pois é o lugar que os personagens carregam em si.

Com isto, o aspecto distópico aparece nitidamente em primeiro plano. Porque se Vasabarro está em todos os lugares, então se torna meramente o nome que os personagens deram à sociedade que eles mesmos criaram, ou permitiram, da mesma forma como 'Brasil' também somente é um nome. Coincidentemente, Vasabarro é o mundo, e é eterno, como o texto não se cansa a afirmar. Portanto é possível concluir daí, que o mundo assume a forma deste Vasabarro, porque a sociedade o quer assim.

A partir desta argumentação se torna agora inteligível que a revolta de Andreu tem que falhar, e por que as perguntas relativas a Estêvão, a Gregório e a Andreu apontaram na direção errada. A pergunta não devia ser como o Andreu bom e inocente se transformou no Andreu, o déspota, mas *por que* esta transformação ocorre. Esta pergunta também só pode ser respondido à base da sociedade de Vasabarro. Uma previsão para a transformação de Andreu encontra-se justamente naqueles jovens que frequentam o *quilombo* com as suas ideias revolucionárias: “Eram filhos de funcionários graduados e se aproveitaram disso para não se interessar por nada e contestar um negócio que eles chamavam o sistema.” (51). É o termo 'aproveitar', que é significativo aqui, pois é somente a sua posição social privilegiada que permite a estes jovens a resistência contra o sistema. A resistência torna-se, desta maneira, necessariamente um jogo, uma farsa, porque o seu sucesso extinguiria justamente aquilo que a possibilitou, a saber a divisão de poder desigual.

A revolta de Andreu está fadada a falhar justamente porque não quer mudar a hierarquia. Mas enquanto não se mudam as relações de poder, e nem as relações de propriedade, a sociedade continuará dependendo da boa vontade do governante individual; Vasabarro, e seu 'regulamento', continuarão a viver e continuará a impossibilidade de igualdade. Se torna bastante clara, com isto, que Andreu sofre da *enfermidade da desigualdade* brasileira constatada por Ribeiro (1995: 216-7), como seu pai antes dele, e como Gregório também. Vasabarro é meramente o sintoma externo desta doença, que todos eles carregam em si, e que vai finalmente declarar-se. Deve-se atentar ao fato de que Genísio se caracteriza como imagem espelho de Andreu também neste aspecto, pois ele também carrega a *enfermidade* em si,

só que no seu aspecto do oprimido. No momento, quando reconhece Andreu como “dono” (118), não somente empurra a responsabilidade para ele, mas simultaneamente se submete a Andreu. E isto significa, afinal, nada menos do que a desistência da igualdade e de qualquer direito de participação.

“Está parecendo uma tapera.” (ibid.), diz Andreu com nojo, em vista da sujeira e da imundície ao seu redor e, evidentemente, isto deve se entender também no sentido figurativo: Vasabarro é um barraco sujo e caindo aos pedaços. O que o texto acrescenta, todavia, é que Vasabarro é assim, porque afinal é mais cômodo assim para todos os envolvidos.

Esta constatação um tanto desilusionante possibilita entender, agora, porque Souza chamou este ciclo de textos, que termina com *Aquele mundo de Vasabarro*, de *ciclo sombrio*: todos estes textos emanam um pessimismo que afeta o passado, o presente e o futuro. Vasabarro é eterno, e junto com ele a sua *pré-figuração* Brasil, não por causa de uma predeterminação do destino ou de Deus, mas porque a sua população o quer assim. Mas isto quer dizer, também, e nisto este mais sombrio entre os textos veigueanos tenta atenuar seu próprio pessimismo, como já os outros antes dele, que mudança é possível, mesmo que não seja exatamente provável.

No caso de *Aquele mundo de Vasabarro*, esta esperança encontra-se no futuro e se personifica no filho ainda não nascido de Mogui. Depois de chegar à conclusão de que o assassino de Genísio é provavelmente seu próprio irmão, Mognólia pretende deixar Vasabarro definitivamente, quando chega a sua mãe e interrompe as suas preparações. O diálogo que segue, pode ser lido como uma discussão da relação entre o *pequeno mundo* e a realidade II e assume uma importância central, portanto, para a questão acerca do imagem do homem nos textos veigueanos e da significância do reconhecimento (do mundo). O primeiro argumento é a gravidez de Mognólia – da qual esta nem sequer está consciente na sua inocência, o que é característico – e que o lugar da criança, sendo um Costaduro, somente pode ser Vasabarro (143). Segue isto o apelo de enfrentar Vasabarro, e não fugir dele, sob o pressuposto implícito de que Mognólia, afinal, também é um Costaduro:

Você tem que aventurar, como eu aventurei. No meu caso foi uma decepção, mas cumpri meu papel. Se eu tivesse sumido, teria ficado

sempre na dúvida. Aprenda uma coisa, Mogui. Esse lugar tem uma maldição, e quem nos diz que não a levamos se sumirmos? O melhor é ficar e tentar decifrar a maldição, assim quem sabe a gente consegue desmanchá-la para os nossos netos ou bisnetos? (143)

O significante nesta citação é a diferença para a anterior perspectiva fatalista de Mognólia: Vasabarro se constitui ainda como a personificação da *maldição*, mas agora como uma maldição que talvez possa ainda ser mudada. Vasabarro se estende, portanto, sobre o mundo inteiro, é o mundo inteiro, que Mogui sempre carregará consigo, independentemente de para onde ela vá. Enquanto é, desta maneira, um destino inevitável, se transforma também de um protagonista poderoso demais num adversário que deve ser mudado. A necessidade do *pequeno mundo*, dos sonhos, dos desejos e da imaginação jaz no fato de serem eles que possibilitam a tentativa de mudar a realidade. Vasabarro é destino, mas somente no sentido dos personagens serem obrigados de viver nele, e não no sentido de ser imutável. Esta mudança pode ser realizada somente – e é nisto que se encontra a significância da criança, que por um lado é Costadura, mas pelo outro, o lado de Genísio, alguém do povo anônimo – pelo povo inteiro, por todos que deixaram que Vasabarro chegasse a este ponto. É a sua tarefa lhe emprestar um rosto humano, seu rosto humano. É disto que a *Simpateca* tira a sua esperança para poder responder à pergunta de Mogui, “E se não tiver mais cacos para juntar?” (ibid.): “Sempre haverá, Mogui. Haverá sempre um chão, uma esperança.” (144).

A realidade pode, portanto, ser mudada e formada, e sempre haverá a nova possibilidade de tentá-lo. Mas isto reflete o imagem do homem dos textos veigueanos, pois esta tentativa se torna conseqüentemente a sua essencial tarefa. A outra alternativa, de se acomodar a esta realidade repressiva, não é alternativa, resulta na perda da própria humanidade, como no caso de Andreu: “Andreu não tem salvação. Ele comeu o biscoito maldito, e gostou.” (143). Combina com isto também a esterilidade de Andreu (ibid.), pois reflete a sua desistência dos seus sonhos, a sua capitulação frente a realidade. Desta forma, no entanto, é a natureza essencialmente coletiva da criação veigueana de mundos no sentido positivo, que reaparece na superfície. Somente a sociedade como comunidade pode impedir, assim a proposição desta distopia, que o passado se repita eternamente.

## IV. Considerações finais

Finalmente, pode afirmar-se que nos textos veigueanos existe um relacionamento complexo entre a perspectiva, o reconhecimento (do mundo) e do poder, que muitas vezes resulta num *fantástico moderno*. Estes textos se baseiam numa visão de mundo que postula a realidade como nunca reconhecível pelo homem na sua completude. É irrelevante, neste contexto, se esta irreconhecibilidade do mundo pode ser atribuída somente à limitação cognitiva do homem, ou se constitui, além disto, uma característica inerente ao mundo.

A irreconhecibilidade se transfere para a realidade fictícia e lá se manifesta, em primeira instância, na *perspectiva limitada* tanto do narrador, quanto dos personagens. O personagem sente, no entanto, uma necessidade – que provavelmente deve ser chamada de ontológica – uma curiosidade de entender este mundo em que vive. Desta necessidade ontológica, resulta a tentativa de reconhecer o mundo por meio de um *discurso tateante* o que, por sua vez, leva à criação de um *pequeno mundo* próprio. O *pequeno mundo* pode ser entendido, portanto, como uma hipótese do mundo, resultado da semantização, do 're-conhecer' do mundo ao seu redor pelo personagem. Tendo em vista que o personagem é equipado somente com uma *consciência inadequada ao contexto do mundo* (Kreutzer 1992), este *pequeno mundo* nunca consegue ser completamente adequado à realidade – quer dizer, somente pode constituir a tentativa de uma aproximação ao contexto do mundo. O ato de construção de *pequenos mundos* se caracteriza, conseqüentemente, como um processo dinâmico, que precisa inserir continuamente novas informações, novo conhecimento no *pequeno mundo* atual, levando este a se modificar continuamente; e, desta maneira, adquire o caráter de uma busca.<sup>245</sup>

---

<sup>245</sup> Os *pequenos mundos* apontam, desta maneira, também a dependência dos textos veigueanos do paradigma modernista, embora demonstrem, ao mesmo tempo, também já sinais da sua dissolução: pois a busca pelo sentido da realidade é também a esperança de que exista o sentido *único*, perdido pela fragmentação do mundo. Estes textos confirmam, porém, esta mesma fragmentação tanto pela *perspectiva*

A busca de um sentido inerente ao mundo não se constitui em Veiga somente como uma tarefa individual. Antes, a existência dos muitos *personagens ajudantes* aponta ao contexto, que a construção de *pequenos mundos* deve ser encarada como uma tarefa coletiva, que pertence a todas as comunidades. Sob o recurso a um passado compartilhado, a costumes e normas de comportamento conjuntas e à experiência compartilhada, as comunidades constroem, embasado na comunicação intersubjetiva, seu próprio *pequeno mundo*, que funda, afinal, a sua identidade e se torna, portanto, um imperativo universal. Estes textos afirmam com muita clareza que o ser humano somente têm duas alternativas: ou ele tenta transformar a realidade que o circunda, o que significa criar um *pequeno mundo* próprio e tratar de que este se torne realidade, ou se entrega à *realidade contaminadora* (Brasil 1975: 90), aos *pequenos mundos dos outros*. Porque *pequenos mundos*, quando não se constroem a partir de um consenso intersubjetivo, quase necessariamente entram em conflito um com o outro.

Com isto, porém, os textos veigueanos abrem umnexo entre os *pequenos mundos* e o poder. Pois poder não significa, afinal, no universo veigueano nada além de ter o *domínio de interpretação* sobre a realidade. No momento que os cidadãos de Taitara começam a acreditar que a *Companhia* tenha o direito de oprimi-los, isto se torna realidade, da mesma forma como o domínio dos Costaduro sobre Vasabarro ou aquele dos estranhos sobre Manarairrema. A submissão ao *pequeno mundo do outro* – seja por cálculo, para alcançar um pouco de poder, seja por fraqueza – constitui nestes textos o pecado humano, já que o personagem abre mão desta maneira do seu direito de constituir seu próprio *pequeno mundo*, da sua própria busca.

Não se deve subentender sob o termo *domínio de interpretação*, no entanto, que conquistando este *domínio* o *pequeno mundo* poderia chegar a ser adequado à realidade, pois a realidade é e continua sendo irreduzível a concepções humanas nos textos veigueanos. A *Companhia* passa por esta experiência no fim de *Sombras de reis barbudos*, tanto quanto todos os *Umahla* 'evaporados' em *Os pecados da tribo*. Isto porque os *pequenos mundos* não são a realidade, eles somente podem substituí-la enquanto a comunidade acredita neles. É

---

*limitada*, quanto pela *consciência inadequada ao contexto do mundo* e postulam a impossibilidade de encontrar algum dia o sentido *único*.

nisto que se encontra, afinal, também aquela remota esperança de um futuro melhor, mas mesmo assim existente, que os textos veigueanos (quase) sempre evocam – que a comunidade de repente acorde, e que substitua finalmente os *pequenos mundos* autoritários, que se caracterizam pela opressão e pela desigualdade, por um *pequeno mundo próprio*, na construção do qual todos participam. A repressão não constitui, portanto, uma necessidade ontológica no universo veigueano, mas antes um estado provocado e, principalmente, permitido pelos personagens.

O contexto entre poder e *pequenos mundos*, tanto quanto a localização das comunidades nestes textos – quer dizer o *sertão* fictício e genérico – aponta um outro nexos, a saber, aquele da *pré-figuração* por uma realidade l brasileira e do entrelaçamento intertextual destes textos tanto com *pré-textos* brasileiros, como europeus. Os últimos destes constituem um fundo riquíssimo de elementos, do qual os textos veigueanos se abastecem e cuja consulta aprofunda a recepção destes textos: são exemplos, o estar perdido em face do mundo em Kafka – com a diferença que os personagens veigueanos, na frase feliz de Brasil, “...não estão perdidos conscientemente, como as personagens de Kafka, mas soltos num balaio ao vento...” (1975: 92); as estratégias de repressão e a importância do cronista e da escrita em Orwell; ou também as múltiplas referências a *Titus Groan*, que servem como contraste para as características dos personagens veigueanos em *Aquele mundo de Vasabarro*, e para sua visão de si mesmos e da sociedade. Com estes pequenos exemplos se torna nítido, porém, que os textos de Veiga não podem ser chamados de maneira alguma de europeizantes. Veiga antes *traduz* os *pré-textos* europeus no seu Brasil fictício, no seu *sertão*, que desta forma se transforma num discurso brasileiro sobre o Brasil real.

O *sertão* se transforma desta maneira, pois, no lugar das pequenas comunidades isoladas – dos *pequenos mundos brasileiros* – que se despedaçam quando confrontados com a modernidade que os invade e que não dá importância alguma aos seus pontos de vista. Com este *sertão* em vias de desvanecer-se passam, também, no entanto, uma cultura e uma identidade brasileira, fundada nos costumes, nos saberes e nas experiências destas comunidades. É exatamente por isto que precisa ser lembrado, mesmo que seja somente na sua *re-figuração* literária, veigueana, porque se não, um *pequeno mundo*

especificamente *brasileiro* morre, por causa do desinteresse e da afasia do mundo moderno. Simultaneamente, porém, este *sertão* é também o lugar da opressão, devastado pela *enfermidade da desigualdade* de Darcy Ribeiro (1995: 216), o que demonstra que os textos veigueanos não idealizam de maneira alguma o *sertão*, ou o Brasil. Preconceitos e o desejo pelo poder andam de mãos dadas numa comunidade, onde os papéis de vítima e de agressor muitas vezes somente se separam por um limite muito tênue. Nesta imagem do *sertão*, encontra-se também, no entanto, a referência intertextual à uma tradição brasileira de discurso sobre o *sertão*, seja este de cunho literário ou não. Aponta com isto à imagem do *sertão* como o lugar da privação e da repressão, mas também como o lugar da *brasilidade* genuína, como este transparece nos textos de, por exemplo, Euclides da Cunha, Graciliano Ramos ou Guimarães Rosa e tantos outros.

No centro do *sertão* se encontram, no entanto, as pequenas comunidades na sua manifestação especificamente brasileira da *sociedade relacional* (Matta 1997: 25), na qual significado se constrói a partir do entremeio, a partir da relação entre elementos alternantes. Desta maneira, a comunidade se constitui pelo estar junto, embora que sem a absorção completa no coletivo, o que encontra a sua expressão na oscilação entre as *perspectivas* de *eu* e de *nós*, tanto quanto na característica de personagens veigueanos de representar a si mesmos, quer dizer, de serem indivíduos, e de representar a comunidade, ou o seu grupo social simultaneamente. É desta forma que Smith em 1984, o K kafkiano ou Titus Groan – que todos representam em primeiro lugar a si mesmos, cujo ponto de referência é o indivíduo – dão origem a personagens como o cronista Lucas ou como o narrador em *Os pecados da tribo*, que se percebem em primeiro lugar em relação à comunidade na qual vivem e que – mesmo que representem também indivíduos – se tornam ininteligíveis sem esta inserção, esta relação com o coletivo.

A oscilação entre *pré-textos* europeus e brasileiros, a referência simultânea a uma tradição cultural europeu ocidental, tanto quanto a uma especificamente brasileira, aponta a outra característica destes textos – ou seja, que apresentam ao leitor uma oferta de recepção em, pelo menos, três níveis: como representação dos eventos de 1964 e das consequências destes para a vida das pessoas, quer dizer como protesto contra a ditadura militar; como uma transformação literária

de quinhentos anos da história brasileira, que se torna, com a sua repetição incessante dos *leitmotives* opressão, desigualdade e a busca de liberdade e autodeterminação, uma *pré-figuração* do golpe militar e das suas consequências; e, finalmente, como um diagnóstico sobre o ser humano em si e as suas confusões que, embora que sejam demonstradas aqui no exemplo brasileiro, mesmo assim exigem uma validade universal. Desta maneira, os textos veigueanos se tornam literatura universal, sem perder seu caráter genuinamente brasileiro, no entanto. Pois mesmo que o leitor possa reconhecer neles o Brasil, com as suas tradições e seu mundo imaginado específico (Linhares 1973: 95), não precisa ser brasileiro, nem sequer precisa conhecer o Brasil, para se reencontrar nos personagens de Veiga, para se identificar com eles.

Todos estes aspectos se acolhem finalmente, e com isto os textos veigueanos ultrapassam o local e temporalmente limitado, no *fantástico* veigueano. A sua origem este *fantástico* encontra no *conhecimento do mundo inadequado* dos personagens. Por causa da sua ignorância, estes se surpreendem continuamente com o mundo, desde que os seus *pequenos mundos* não são adequados à realidade. Esta circunstância em que o mundo lhes exige demais se expressa no seu estar perdido e numa consequente insegurança – como este mundo deve ser interpretado, afinal, e quais as surpresas que ainda tenha a disposição. Esta tentativa de semantizar o mundo, que pelo menos parcialmente sempre está fadada a falhar, se constitui agora como o dever do ser humano, enfatizado pela curiosidade característica dos protagonistas veigueanos. Pela *perspectiva limitada e não adequada ao contexto do mundo* a incerteza que o personagem sente se transfere ao leitor. O leitor realiza, portanto, a *incerteza acerca do sistema de realidade*, porque não recebe, devido às informações esparsas e muitas vezes contraditórias, o conhecimento necessário para poder definir inequivocamente o sistema de realidade vigente. Com isto, no entanto, estes textos se tornam *fantásticos*, pois não há mais como diferenciar de forma inequívoca, o que é sonho, o que é realidade e o que é ilusão, enfim, o que é compatível à realidade II e o que não.

Com isto, o mundo fictício se torna *fantástico* na sua íntegra, pois se o *fantástico* se funda no não entender, na incapacidade de atribuir a um determinado evento a sua interpretação adequada – por falta de conhecimento –, então qualquer evento abriga em si a possibilidade do



*fantástico*. Conseqüentemente, a distinção entre *natural* e *sobrenatural* em Veiga se torna ultrapassada: o *fantástico* é aquilo, para o que não se encontra explicação no *pequeno mundo* do personagem, o que não é previsto nele. O *fantástico* invade, portanto, o cotidiano, se apodera da realidade inteira.

Pelo este entrelaçamento entre o *fantástico* e o 'reconhecimento' do mundo, e a simultânea fixação deste 'reconhecimento' como sempre inadequado, o *fantástico* se transforma em Veiga na própria *conditio humana*. Pois a realização da *incerteza acerca do sistema de realidade* pelo leitor, e sua realização secundária pelo leitor empírico só podem ter uma consequência: se a realidade é impossível de ser descrita acima de qualquer dúvida, porque a perspectiva na qual a descrição se baseia sempre está imbuída de erros, então a realidade se torna fictícia – pois sempre é somente um construto – e o *fantástico* real – tudo pode acontecer, até aquilo que é inimaginável – e a existência humana se define, desta maneira, como a experiência do *fantástico*. Conseqüentemente, pode se afirmar agora, que os textos veiguanos desenvolvem um *fantástico* genuíno, que é de fato brasileiro, mas é, ao mesmo tempo, também universal, pois define a existência humana como a experiência do *fantástico*.

## V. Bibliografia

### V.1. Literatura primária

**ASSIS, Joaquim Maria Machado de.** 1969 [1899]. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro.

**BARBOSA, Amílcar Bettega.** 2002. “Crocodilo I”. In: *Deixe o quarto como está: estudo para composição do cansaço*. São Paulo: Companhia das Letras. 51-57.

----- 2002. “Hereditário”. In: *Deixe o quarto como está: estudo para composição do cansaço*. São Paulo: Companhia das Letras. 47-50.

**BORGES, Jorge Luis.** 1974 [1944]. “La biblioteca de Babel”. In: *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé. 465-471.

----- 1974 [1944]. “El milagro secreto”. In: *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé. 508- 513.

----- 1974 [1944]. “El sur”. In: *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé. 525-530.

----- 1974 [1944]. “Las ruínas circulares”. In: *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé. 451- 455.

----- 1974 [1944]. “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. In: *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé. 431- 443.

----- 1974 [1949]. “El aleph”. In: *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé. 617-628.

----- 1974 [1949]. “La escritura del Dios”. In: *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé. 596-599.

----- 1974 [1952]. “Kafka y sus precursores”. In: *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé. 710-712.

**BYATT, A.S.** 2004. “Stone woman”. In: *Little Black Book of stories*. London: Vintage. 129- 183.

----- 2004. “The thing in the forest”. In: *Little Black Book of stories*. London: Vintage. 3-51.

**CALLADO, Antonio.** 1967. *Quarup*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

**CASTRO, Ferreira de.** 1977 [1930]. *A selva*. Lisboa: Guimarães & Cia Editores.

- CARPENTIER, Alejo.** 1968 [1949]. *El reino de este mundo*. Montevideo: Arca.
- CUNHA, Euclides da.** 1978 [1901]. *Os sertões*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- DEFOE, Daniel.** 1984 [1719]. *Robinson Crusoe*. Harmondsworth: Penguin. (The Penguin English Library).
- EDDISON, E.R.** 1967 [1922]. *The worm Ouroboros*. New York: Ballantine Books.
- HOFFMANN, E.T.A.** 1982 [1817]. "Der Sandmann". In: *Nachtstücke*. Frankfurt am Main: Insel. 9-48.
- ISHIGURO, Kazuo.** 1993. *The Remains of the Day*. London: Faber and Faber.
- JAMES, Henry.** 1996 [1898]. *The turn of the screw*. Könenmann: Köln.
- KAFKA, Franz.** 1996 [1915]. "Die Verwandlung". In: M. Müller (ed.). *Erzählungen*. Stuttgart: Reclam. 65-128.
- 1976 [1925]. *Der Prozeß*. Frankfurt am Main: Fischer.
- 1968 [1926]. *Das Schloß*. Frankfurt am Main: Fischer.
- LE FANU, Sheridan.** O.J. [1872]. "Carmilla". In: *In a Glass Darkly*. London: Nash & Grayson. 358-471.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel.** 1968. *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Sudamericana.
- MAUPASSANT, Guy de.** 1996 [1887]. "Le Horla". In: Anne Richter (ed.). *Contes fantastiques complets*. Verviers: Marabout. 271-280.
- MÉRIMÉE, Prosper.** 1982 [1837]. "La Vénus d'Ille". In: *La Vénus d'Ille et autres nouvelles*. Paris: Garnier Flammarion. 27-58.
- MORRIS, William.** 1980 [1890]. *News from nowhere and selected writings and designs*. Asa Briggs (ed.). Harmondsworth: Penguin. (Penguin English Library).
- ORWELL, George.** 1983 [1949]. 1984. Harlow: Longman.
- PEAKE, Mervyn.** 1976 [1959]. *Titus Alone*. Harmondsworth: Penguin. (Penguin Modern Classics).
- 1977 [1950]. *Gormenghast*. Harmondsworth: Penguin. (Penguin Modern Classics).
- 1996 [1949]. *Titus Groan*. London: Mandarin.
- POE, Edgar Allan.** 1980 [1839]. "The fall of the House of Usher". In: Julian Symons (ed.). *Selected Tales*. Oxford: Oxford University Press. 62-78.

- RIBEIRO, Darcy.** <sup>3</sup>1978 [1976]. *Maíra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. (Col. Vera Cruz, vol. 228).
- SALES, Herberto. O.J.** [1944]. *Cascalho*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- SHAKESPEARE, William.** 1982 [1600]. *Hamlet*. Harold Jenkins (ed.). London: Methuen. (The Arden Shakespeare).
- STOKER, Bram.** 1994 [1897]. *Dracula*. London: Penguin.
- TOLKIEN, J.R.R.** 1982 [1937]. *The Hobbit or There and Back Again*. New York: Ballantine Books.
- TOLKIEN, J.R.R.** 1954/55. *The Lord of the rings*. 3 vols. London: Allen & Unwin.
- VEIGA, José J.** <sup>6</sup>1991 [1968]. “Acidente em Sumaúma”. In: *A Estranha Máquina Extraviada*. Rio de Janeiro: Bertrand. 9-18.
- <sup>3</sup>1985 [1982]. *Aquele Mundo de Vasabarro*. São Paulo: DIFEL.
- <sup>6</sup>1991 [1968]. “O cachorro canibal”. In: *A Estranha Máquina Extraviada*. Rio de Janeiro: Bertrand. 70-74.
- 2001 [1989]. *A Casca da Serpente*. Rio de Janeiro: Bertrand.
- <sup>6</sup>1991 [1968]. “Os cascamorros”. In: *A Estranha Máquina Extraviada*. Rio de Janeiro: Bertrand. 61-65.
- <sup>18</sup>1989 [1958]. *Os Cavalinhos de Platiplanto*. Rio de Janeiro: Bertrand.
- <sup>18</sup>1989 [1958]. “Os cavalinhos de Platiplanto”. In: *Os Cavalinhos de Platiplanto*. Rio de Janeiro: Bertrand. 27-36.
- <sup>6</sup>1991 [1968]. “Domingo de festa”. In: *A Estranha Máquina Extraviada*. Rio de Janeiro: Bertrand. 19-24.
- <sup>6</sup>1991 [1968]. “Diálogo da relativa grandeza”. In: *A Estranha Máquina Extraviada*. Rio de Janeiro: Bertrand. 39-44.
- <sup>18</sup>1989 [1958]. “Entre irmãos”. In: *Os Cavalinhos de Platiplanto*. Rio de Janeiro: Bertrand. 107-112.
- <sup>18</sup>1989 [1958]. “Era só brincadeira”. In: *Os Cavalinhos de Platiplanto*. Rio de Janeiro: Bertrand. 37-50.
- <sup>6</sup>1991 [1968]. “Na estrada do Amanhece”. In: *A Estranha Máquina Extraviada*. Rio de Janeiro: Bertrand. 90-112.
- <sup>6</sup>1991 [1968]. *A Estranha Máquina Extraviada*. Rio de Janeiro: Bertrand.
- <sup>18</sup>1989 [1958]. “A espingarda do rei da Síria”. In: *Os Cavalinhos de Platiplanto*. Rio de Janeiro: Bertrand. 113-122.
- <sup>18</sup>1989 [1958]. “Fronteira”. In: *Os Cavalinhos de Platiplanto*. Rio de Janeiro: Bertrand. 61-64.

- , <sup>6</sup>1991 [1968]. “O galo impertinente”. In: *A Estranha Máquina Extraviada*. Rio de Janeiro: Bertrand. 66-69.
- , <sup>5</sup>1974 [1966]. *A Hora dos Ruminantes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- , <sup>18</sup>1989 [1958]. “A ilha dos gatos pingados”. In: *Os Cavalinhos de Platiplanto*. Rio de Janeiro: Bertrand. 1-10.
- , <sup>18</sup>1989 [1958]. “A internada do sossego”. In: *Os Cavalinhos de Platiplanto*. Rio de Janeiro: Bertrand. 85-94.
- , 1980. *De Jogos e Festas. Novelas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- , 1980. “De jogos e festas”. In: *De Jogos e Festas. Novelas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1-70.
- , <sup>6</sup>1991 [1968]. “O largo do Mestrevinte”. In: *A Estranha Máquina Extraviada*. Rio de Janeiro: Bertrand. 57-60.
- , <sup>6</sup>1991 [1968]. “A máquina extraviada”. In: *A Estranha Máquina Extraviada*. Rio de Janeiro: Bertrand. 75-78.
- , <sup>6</sup>1991 [1968]. “Os noivos”. In: *A Estranha Máquina Extraviada*. Rio de Janeiro: Bertrand. 52-56.
- , 1997. *Objetos Turbulentos. Contos para ler à luz do dia*. Rio de Janeiro: Bertrand.
- , <sup>6</sup>1991 [1968]. “Onde andam os Didangos?”. In: *A Estranha Máquina Extraviada*. Rio de Janeiro: Bertrand. 45-51.
- , <sup>18</sup>1989 [1958]. “Os do outro lado”. In: *Os Cavalinhos de Platiplanto*. Rio de Janeiro: Bertrand. 51-60.
- , <sup>5</sup>2005 [1976]. *Os Pecados da Tribo*. Rio de Janeiro: Bertrand.
- , <sup>6</sup>1991 [1968]. “Uma pedrinha na ponte”. In: *A Estranha Máquina Extraviada*. Rio de Janeiro: Bertrand. 33-38.
- , <sup>18</sup>1989 [1958]. “Professor Pulquério”. In: *Os Cavalinhos de Platiplanto*. Rio de Janeiro: Bertrand. 73-84.
- , 1980. “Quando a terra era redonda”. In: *De Jogos e Festas. Novelas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 71-80.
- , 1995. *Relógio Belisário*. Rio de Janeiro: Bertrand.
- , 1989. “Reversão”. In: A. Arnoni Prado (ed.). *Atrás do mágico relance: uma conversa com J. J. Veiga*. Campinas: Ed. da Unicamp, (Coleção Viagens da Voz). 53-58. (primeira publicação in: *Diário Oficial de Minas Gerais*, nº 156, ano IV, 23 de agosto de 1969, suplemento literário).
- , 1992. *O Risonho Cavalinho do Príncipe*. Rio de Janeiro: Bertrand.

- .<sup>18</sup>1989 [1958]. “Roupa no coradouro”. In: *Os Cavalinhos de Platiplanto*. Rio de Janeiro: Bertrand. 95-106.
- .<sup>11</sup>1985 [1972]. *Sombras de Reis Barbudos*. São Paulo: DIFEL.
- .<sup>1997</sup> [1986]. *Tajá e sua gente*. Rio de Janeiro: Bertrand.
- .<sup>1985</sup>. *Torvelinho Dia e Noite*. São Paulo: DIFEL.
- .<sup>6</sup>1991 [1968]. “Tarde de sábado, manhã de domingo”. In: *A Estranha Máquina Extraviada*. Rio de Janeiro: Bertrand. 79-89.
- .<sup>18</sup>1989 [1958]. “Tia Zi rezando”. In: *Os Cavalinhos de Platiplanto*. Rio de Janeiro: Bertrand. 65-72.
- .<sup>1980</sup>. “O trono no morro”. In: *De Jogos e Festas. Novelas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 81-142.
- .<sup>18</sup>1989 [1958]. “A usina atrás do morro”. In: *Os Cavalinhos de Platiplanto*. Rio de Janeiro: Bertrand. 11-26.
- .<sup>6</sup>1991 [1968]. “Uma viagem de dez léguas”. In: *A Estranha Máquina Extraviada*. Rio de Janeiro: Bertrand. 25-32.
- WALPOLE, Horace.** 2001 [1764]. *The castle of Otranto*. Harmondsworth: Penguin. (Penguin Classics).
- WILDE, Oscar.** <sup>10</sup>1913 [1887]. “The Canterbury ghost. A hylo-idealistic romance”. In: *Lord Arthur Savile’s crime and other stories*. London: Methuen. 65-117.
- .<sup>1968</sup> [1890]. *The picture of Dorian Gray*. New York: Magnum.

## V.2. Literatura secundária

- ANGULO, María-Elena.** 1995. *Magic Realism. Social Context and Discourse*. New York, London: Garland. (Latin American Studies, vol.5).
- ARNONI PRADO, António (ed.).** 1989. *Atrás do mágico relance: uma conversa com J. J. Veiga*. Campinas: Ed. da Unicamp. (Coleção Viagens da Voz).
- ASSMANN, Jan.** <sup>5</sup>2005 [1992]. *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C.H. Beck (Beck’sche Reihe).
- BAKHTIN, Mikhail.** <sup>3</sup>2005. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- BASSELER, Michael; BIRKE, Dorothee.** 2005. “Mimesis des Erinnerns.” In: Astrid Erll, Ansgar Nünning (ed.). *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Theoretische Grundlegung und*

Anwendungsperspektiven. Berlin; New York: Walter de Gruyter. 123-147.

**BAUER, Gerhard.** 2000a. "Das fortdauernde Aufschweben der Phantasie; seine zunehmenden äußeren und inneren Hinderungsgründe." In: Gerhard Bauer, Robert Stockhammer (ed.), *Möglichkeitssinn. Phantasie und Phantastik in der Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag. 9-20.

**BAUER, Gerhard.** 2000b. "Die nie ganz gelingende (Selbst-) Auslöschung der Phantasie: Zemjatin und sein Nachklang bei Orwell." In: Gerhard Bauer, Robert Stockhammer (ed.), *Möglichkeitssinn. Phantasie und Phantastik in der Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag. 118-34.

**BERG, Walter Bruno.** 1995. *Lateinamerika: Literatur – Geschichte-Kultur; eine Einführung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

**BESSIERE, Irène.** 1974. *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. Paris: Larousse.

*Bíblia Sagrada.* <sup>45</sup>1982. Rio de Janeiro: Vozes; Santuário.

**BLOOM, Harold.** 1999. *Shakespeare. The Invention of the Human*. New York: Riverhead.

**BOSI, ALFREDO.** 1992. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras.

**BRADBURY, Malcolm und McFARLANE, James (ed.).** <sup>2</sup>1991 [1976]. *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930*. Harmondsworth: Penguin.

**BRASIL, Assis.** 1975. "José J. Veiga". In: *A nova literatura*. 4 vols. Vol. 3: *O conto*. Rio de Janeiro: Ed. Americana. 89-95.

**BRAVO, Víctor.** 1987. *Los poderes de la ficción. Para una interpretación de la literatura fantástica*. Caracas: Monte Avila Editores.

**BRITTNACHER, Hans Richard.** 2000. "Vom Risiko der Phantasie. Über ästhetische Konventionen und moralische Ressentiments der phantastischen Literatur am Beispiel Stephen King." In: Gerhard Bauer, Robert Stockhammer (ed.), *Möglichkeitssinn. Phantasie und Phantastik in der Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag. 36-60.

**BROß, Thomas.** 1996. *Literarische Phantastik und Postmoderne. Zu Funktion, Bedeutung und Entwicklung von phantastischer Unschlüssigkeit*. Essen, tese de doutorado.

- BUARQUE, Aurélio de Holanda Ferreira.** <sup>2</sup>1986. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- BURGESS, Anthony.** 1996. "Introduction". In: Mervyn Peake. *Titus Groan*. London: Mandarin.
- CAILLOIS, Roger.** 1974. "Das Bild des Phantastischen vom Märchen bis zur Science Fiction". In: Rein A. Zondergeld, (ed.). *Phäikon 1. Almanach der phantastischen Literatur*. Frankfurt am Main: Insel. 44-83.
- CANDIDO, Antonio.** <sup>6</sup>1981. *Formação da literatura brasileira*. 2 vols. Belo Horizonte: Itatiaia.
- CARNEIRO, Brasigóis Felício.** 1975. *Literatura contemporânea em Goiás*. Goiânia: Ed. Oriente.
- CHIAMPI, Irlemar.** 1980. *O realismo maravilhoso. Forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva. (Col. Debates).
- COOTE, Stephen.** 1993. *The Penguin Short History of English Literature*. Harmondsworth: Penguin.
- COUTINHO, Afrânio.** <sup>3</sup>1986. *A literatura no Brasil*. 6 vols. Vol. 5: *Era modernista*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio.
- DALCASTAGNÈ, Regina.** 1996. *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: Universidade de Brasília.
- DILL, Hans-Otto.** 2005. "Das Wirklich-Wunderbare Amerikas: Alejo Carpentiers Konzept der lateinamerikanischen Literatur". In: o mesmo. *Zwischen Humboldt und Carpentier. Essays zur kubanischen Literatur*. Berlin: Ed. Tranvia, Verlag Frey.
- DÜSDIEKER, Karsten.** 1999. *Kulturtransfer, Renarrativierung, InterAmerika. Gabriel García Márquez als Mittler zwischen latein- und nordamerikanischem Roman*. Berlin: Wiss. Verl. Berlin.
- DURST, Uwe.** 2001. *Theorie der Phantastischen Literatur*. Tübingen; Basel: Francke Verlag.
- ERLL, Astrid.** 2004. "Erinnerungshistorische Literaturwissenschaft: Was ist... und zu welchem Ende...?" In: Ansgar Nünning, Roy Sommer (ed.), *Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft: Disziplinäre Ansätze – Theoretische Positionen – Transdisziplinäre Perspektiven*. Tübingen: Gunter Narr Verlag. 115-128.
- ERLL, Astrid, NÜNNING, Ansgar (ed.).** 2005. *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Berlin; New York: Walter de Gruyter.
- FAORO, Raymundo.** 1975. *Os donos do poder: Formação do patronato político brasileiro*. Porto Alegre; São Paulo: Globo; Nacional.



- FERNANDES, José.** 1992. *Dimensões da literatura Goiana*. Goiânia: Gráfica de Goiás – CERNE.
- FISCHER, Almeida.** 1977a. “O encantatório na ficção.” In: *O áspero ofício*. 3a. Série. Rio de Janeiro: Ed. Cátedra. 55-60.
- 1977b. “Recursos acumulativos na criação ficcional.” In: *O áspero ofício*. 3a. Série. Rio de Janeiro: Ed. Cátedra. 73-76.
- FREYRE, Gilberto.** 2002. *Casa grande e senzala*. In: *Intérpretes do Brasil*. 3 vols. Coordenação Silvano Santiago. Rio de Janeiro: Nova Aguilar
- FURTADO, Filipe.** 1980. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte.
- HERLINGHAUS, Hermann.** 1992. “Jorge Luis Borges oder die periphäre Perspektive.” In: Robert Weimann, Hans Ulrich Gumbrecht (ed.). *Postmoderne – globale Differenz*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. 354-357.
- HÖLZ, Karl.** 1998. *Das Fremde, das Eigene, das Andere. Die Inszenierung kultureller und geschlechtlicher Identität in Lateinamerika..* Berlin: Schmidt.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de.** <sup>26</sup>1995. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.
- ISER, Wolfgang.** <sup>4</sup>1994. *Der Akt des Lesens*. München: Fink.
- JACKSON, Rosemary.** 2003 [1981]. *Fantasy. The literature of subversion*. London: Routledge. (The New Accent Series).
- KREUTZER, Winfried.** 1992. “Die phantastische Erzählung.” In: Dietrich Briesemeister, Helmut Feldmann, Silvano Santiago (ed.). *Brasilianische Literatur der Zeit der Militärherrschaft (1964-1984)*. Frankfurt a.M.: Vervuert. 237-252.
- LACHMANN, Renate.** 1990. *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- 2002. *Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- 2004. “Literatur der Phantastik als Gegen-Anthropologie.” In: Aleida Assmann, Ulrich Gaier, Gisela Trommsdorff (ed.). *Positionen der Kulturanthropologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 44-60.
- 2005. “Der Einbruch des Phantasmas in den realistischen Text – Gončarovs ‚Oblomovs Traum‘.” In: Aleida Assmann, Ulrich Gaier, Gisela Trommsdorff (ed.). *Zwischen Literatur und Anthropologie. Diskurse, Medien, Performanzen*. Tübingen: Gunter Narr. 117-137.
- LANDIM, Teoberto.** 1996. “A estranha máquina extraviada – José J Veiga.” *VestLetras Especial. O Povo (Fortaleza)*, 26 de agosto.

- . 1986. "Fantasia e jogo na ficção de J. J. Veiga." *O Povo* (Fortaleza), 2 de março. 7.
- LEM, Stanislaw.** 1974. "Tzvetan Todorovs Theorie des Phantastischen." In: Rein A. Zondergeld (ed.). *Phaïcon 1. Almanach der phantastischen Literatur*. Frankfurt (Main): Insel. 92-122.
- LE MOS, Tércia Montenegro.** 1994. "O humor e o fantástico na literatura." In: *Revista*. Vol. 16, nº 1/2, jan./dez. Fortaleza: Editora da UFC.
- LEVITAS, Ruth.** 1997. "Utopia as literature, utopia as politics". In: Rolf Jucker (ed.). *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*. Vol. 41 – 1997. Amsterdam; Atlanta, GA: Rodopi. 121-138.
- LINHARES, Temístocles.** 1973. *22 diálogos sobre o conto brasileiro atual*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio. 93-100.
- LOPES PEREIRA, Ana Maria.** 1975. "José J. Veiga. O real, o imaginário e o outro lado." In: 7. *Congresso Brasileiro de Língua e Literatura*. Rio de Janeiro: Ed. Novacultura. 151-156.
- LOVECRAFT, Howard Phillips.** 1973 [1927]. *Supernatural horror in literature*. New York: Dover.
- MARTINS, Wilson.** 1960. "Romances e contos I." *Estado de São Paulo*, 16 de janeiro, supl. lit., Últimos livros. 2.
- . 1994 [1968]. "Um realista mágico." In: *Pontos de vista (crítica literária)*. 8 vols. Vol. 8: 1968-70. São Paulo: Ed. T.A. Queiroz. 96-100. (Primeira publicação in: *Estado de São Paulo*, 7 de setembro de 1968, supl. lit. n. 592, Últimos livros, 4)
- MATTA, Roberto da.** 1986. *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco.
- . 1997 [1985]. *A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco.
- MATZAT, Wolfgang.** 1996. *Lateinamerikanische Identitätswürfe. Essayistische Reflexion und narrative Inszenierung*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- MENTON, Seymour.** 1998. *Historia verdadera del realismo mágico*. México: Fondo de la Cultura Económica.
- MERTIN, Ray-Güde.** 1992. "Alibi und Autopsie. Anmerkungen zum politischen Roman der siebziger Jahre." In: Dietrich Briesemeister, Helmut Feldmann, Silvano Santiago, (ed.). *Brasilianische Literatur der Zeit der Militärherrschaft (1964-1984)*. Frankfurt a.M.: Vervuert. 97-118.

- NEUMANN, Birgit.** 2003. "Literatur als Medium (der Inszenierung) kollektiver Erinnerungen und Identitäten." In: Astrid Erll, Marion Gymnich, Ansgar Nünning (ed.). *Literatur – Erinnerung – Identität: Theoriekonzepte und Fallstudien*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, (ELCH; vol. 11). 49-77.
- NÜNNING, Ansgar.** 1998. "Unreliable Narration zur Einführung: Grundzüge einer kognitiv- narratologischen Theorie und Analyse ungläubwürdigen Erzählens." In: Ansgar Nünning (ed.). *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis ungläubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier. 3-39.
- NUÑO, Juan.** 1986. *La filosofía de Borges*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ONG, Walter.** 1982. *Orality and literacy: the technologicity of the word*. London: Methuen.
- ORTIZ, Renato.** 1994. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense.
- PENNING, Dieter.** 1980. "Die Ordnung der Unordnung. Eine Bilanz zur Theorie der Phantastik." In: Christian Thomsen, Jens M. Fischer (ed.). *Phantastik in Literatur und Kultur*. Darmstadt: WBG. 34-51.
- PIERINI, Fábio Lucas.** 2006a. "Infantil e adulto: dois fantásticos em José J. Veiga." Acessado em: 12 de janeiro de 2006 <<http://www.fabiopierini.cjb.net>>.
- 2006b. "O fantástico universo infantil de José J. Veiga." Acessado em: 12 de janeiro de 2006. <<http://www.fabiopierini.cjb.net>>.
- PRADO, Paulo.** <sup>6</sup>1962 [1928]. *Retrato do Brasil. Ensaio sobre a tristeza brasileira*. Prefácio de Geraldo Ferraz. Rio de Janeiro: José Olympio. (Coleção Documentos Brasileiros 112).
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de.** <sup>21</sup>977. *O messianismo no Brasil e no mundo*. São Paulo: Editora Alfa-Omega.
- RIBEIRO, Darcy.** 1995. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.
- RINCÓN, Carlos.** 1992. "Die Differenz der Welten und der historische Blick auf die Postmoderne." In: Robert Weimann, Hans Ulrich Gumbrecht (ed.). *Postmoderne – globale Differenz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 358-365.
- 2000. "Das Phantastische als Simulacrum: Jorge Luis Borges." In: Gerhard Bauer, Robert Stockhammer (ed.). *Möglichkeitssinn. Phantasie*

und Phantastik in der Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag. 200-210.

**RITZER, Monika.** 2004. "Vom Ursprung der Kunst aus der Nachahmung. Anthropologische Prinzipien der Mimesis." In: Rüdiger Zymmer, Manfred Engel (ed.). *Anthropologie der Literatur. Poetogene Strukturen und ästhetisch-soziale Handlungsfelder*. Paderborn: Mentis. 81-101.

**RODRIGUES, Selma Calasans.** 1988. *O fantástico*. São Paulo: Ática. (Série Princípios).

**ROSENFELD, Anatol.** 1973a. "Reflexões sobre o romance moderno". In: o mesmo, *Texto / Contexto*. São Paulo, Brasília: Perspectiva, INL. (Debates, 7). 75-98.

----- 1973b. "Kafka e kafkianos". In: o mesmo, *Texto / Contexto*. São Paulo, Brasília: Perspectiva, INL. (Debates, 7). 225-262.

**RÖSSNER, Michael.** 1985. "Mythos und Magie als poetische Kategorie in einigen Erzählungen von Borges und Cortázar." In: *Lateinamerika Studien* 19. München: Universität Erlangen- Nürnberg. 427-445.

----- 1988. *Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies. Zum mythischen Bewußtsein in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Athenäum. (Athenäums Monografien Literaturwissenschaft, vol. 88).

**ROTTENSTEINER, Franz.** 1987. "Vorwort: Zweifel und Gewißheit. Zu Traditionen, Definitionen und einigen notwendigen Abgrenzungen in der phantastischen Literatur." In: o mesmo (ed.). *Die dunkle Seite der Wirklichkeit. Aufsätze zur Phantastik*. Frankfurt (Main): Suhrkamp. (Phantastische Bibliothek, vol. 199). 7-20.

**SAMPAIO, Aíla Leite.** 1996. "A construção do fantástico no conto 'A usina atrás do morro' de J.J. Veiga." In: *Percurso das Letras*, n°1. Fortaleza: Ed. UFC. 15-22.

**SCHMITZ-EMANS, Monika.** 1992. "Lesen und Schreiben nach Babel. Über das Modell der labyrinthischen Bibliothek bei Jorge Luis Borges und Umberto Eco". In: *Arcadia. Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft*. Vol. 27 (1992). 106-124.

----- 1995. "Phantastische Literatur: ein denkwürdiger Problemfall". In: *Neohelicon*, XXII, H.2 (1995). 53-116.

----- 2006. "Konzepte ästhetischer Hybridität bei Alejo Carpentier". In: *KulturPoetik. Zeitschrift für kulturgeschichtliche Literaturwissenschaft*. Vol. 6, 1 (2006). 56-77.

- SCHÖßLER, Franziska.** 2006. *Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft. Eine Einführung*. Tübingen; Basel: A.Francke.
- SCHUMM, Petra.** 1994. "‘Mestizaje’ und ‘culturas híbridas’ – kulturtheoretische Konzepte im Vergleich". In: Birgit Scharlau (ed.). *Lateinamerika denken. Kulturtheoretische Grenzgänge zwischen Moderne und Postmoderne*. Tübingen: Gunter Narr Verlag. (Frankfurter Beiträge zur Lateinamerikanistik 5). 59-80.
- SCHWANITZ, Dietrich.** 1996. *Englische Kulturgeschichte von 1500 bis 1914*. Frankfurt am Main: Eichborn.
- SCHWARTZ, Jorge.** 1981. *Murilo Rubião: A poética do Uroboro*. São Paulo: Ed. Ática.
- SCHWARZ, Ellen.** 2001. *Der phantastische Kriminalroman. Untersuchungen zu Parallelen zwischen roman policier, conte fantastique und gothic novel*. Marburg: Tectum.
- SEGATTO, José Antônio.** 1999. "Cidadania de ficção". In: o mesmo. (ed.). *Sociedade e Literatura no Brasil*. São Paulo: Ed. da UNESP. 201-221.
- SILVERMAN, Malcolm.** 1978. "O papel da realidade na ficção de José J. Veiga." In: *Moderna ficção brasileira: ensaios*. Trad.: João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 158-69.
- , 2000. *Protesto e o novo romance brasileiro*. Trad.: Carlos Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- SOUZA, Agostinho P. de.** 1989. "Recompondo o percurso: o projeto". In: Antônio Arnoni Prado (ed.). *Atrás do mágico relance: uma conversa com J. J. Veiga*. Campinas: Ed. da Unicamp. (Coleção Viagens da Voz). 3-24.
- SOUZA, Márcio.** 2000. "Humor, simulação e resistência". Texto de contracapa in: Malcolm Silverman. *Protesto e o novo romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- STOCKHAMMER, Robert.** 2000. "Phantastische Genauigkeit. Status und Verfahren der literarischen Phantasie im 20. Jahrhundert". In: Gerhard Bauer, Robert Stockhammer (ed.). *Möglichkeitssinn. Phantasie und Phantastik in der Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag. 21-35.
- STEEN, Edla van.** 1982. *Viver & escrever*. 2 vols. Vol. 2. Porto Alegre: L+PM. 73-84.
- STRAUSFELD, Mechtild (ed.).** 1984. *Brasilianische Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- THODY, Philip.** 1996. *Twentieth Century Literature. Critical Issues and Themes*. London: Macmillan.
- TODOROV, Tzvetan.** 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil.
- TORO, Alfonso de.** 1998. "Überlegungen zur Textsorte 'Fantastik' oder Borges und die Negation des Fantastischen: Rhizomatische Simulation, 'Dirigierter Zufall' und Semiotisches Skandalon." In: Elmar Schenkel, Wolfgang F. Schwarz, Ludwig Stockinger, Alfonso de Toro (ed.). *Die magische Schreibmaschine: Aufsätze zur Tradition des Phantastischen in der Literatur*. Frankfurt a.M: Vervuert. 11-74.
- . 1999. "Das Jahrhundert von Borges: der postmoderne und postkoloniale Diskurs von Jorge Luis Borges." In: *Akzente. caderno 4*, agosto 1999. 323- 339.
- TORO, Fernando de.** 2003a. "Introduction: Post-modernity, post-coloniality and globalisation." In: o mesmo. *New intersections. Essays on culture and literature in the post-modern and post-colonial condition*. Frankfurt a.M: Vervuert. 13-18.
- . 2003b. "The post-colonial question: alterity, identity and the other(s)." In: o mesmo. *New intersections. Essays on culture and literature in the postmodern and post-colonial condition*. Frankfurt a.M: Vervuert. 53-74.
- VAX, Louis.** 1970. *L'art et la littérature fantastique*. Paris: P.U.F.
- Veiga, José J.** 1982. *Biografia por Moacir Amâncio; seleção de textos, notas, estudo histórico e crítico e exercícios por Samira Youssef Campedelli*. São Paulo: Abril Educação. (Literatura Comentada)
- WÖRTCHE, Thomas.** 1987. *Phantastik und Unschlüssigkeit. Untersuchungen an Texten von Hanns Heinz Ewers und Gustav Meyrink*. Meitingen: Corian Verlag. (Studien zur phantastischen Literatur, 4).
- WÜNSCH, Marianne.** 1998. *Die fantastische Literatur der frühen Moderne (1890-1930). Definitionen, denkgeschichtlicher Kontext, Strukturen*. München: Fink.
- ZONDERGELD, Rein A.** 1974. „Wege nach Saïs. Gedanken zur phantastischen Literatur.“ In: Rein A. Zondergeld (ed.). *Phaïcon 1. Almanach der phantastischen Literatur*. Frankfurt am Main: Insel. 84-91.
- . 1975. „Zwei Versuche der Befreiung. Phantastische und erotische Literatur.“ In: Rein A. Zondergeld (ed.). *Phaïcon 2. Almanach der phantastischen Literatur*. Frankfurt (Main): Insel. 64-69.

Nesses tempos pós-modernos, que parecem exigir uma postura de aceitação em frente ao não-inequívoco e ao ambivalente, o fantástico não pode mais se limitar à distinção tradicional entre o natural e o sobrenatural. Nos textos de José J. Veiga o fantástico se transpõe para o olhar admirado, até espantado, à modernidade, a partir da perspectiva de comunidades fictícias do sertão, do interior do Brasil. E nesse olhar espantado, Veiga renova o fantástico, no sentido de um fantástico moderno e tanto especificamente brasileiro, quanto universal.



Márton Tamás Gémes, doutor em Lusitanistik na Universität zu Köln, Alemanha, leciona Literaturas em Língua Inglesa e Teoria da Literatura, na Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA) em Sobral - CE.