**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS**

A VIDA FICCIONAL DOS *OBJETOS TURBULENTOS* DE J. J. VEIGA

VITÓRIA

2021

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS

LEONN OLIVEIRA DE MIRANDA

A VIDA FICCIONAL DOS *OBJETOS TURBULENTOS*, DE J. J. VEIGA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral

VITÓRIA
Abril / 2021

RESUMO

A partir da análise do pensamento de teóricos como Roberto Esposito, Remo Bodei e Bill Brown, é possível notar que, em seu dia a dia, os seres humanos estabelecem com as coisas uma relação de posse e domínio instrumental. Seguindo uma corrente teórica que parte das ideias de Heidegger, passando por Viktor Chklovski, é possível apontar que o nosso olhar engessado reduz as *coisas* a *objetos*, economizando nossas energias em prol de um automatismo perceptivo. Em *Objetos turbulentos: contos para ler à luz do dia* (1997), de José J. Veiga, cada conto explora a relação turbulenta entre um personagem e um determinado objeto de seu cotidiano. Esta pesquisa teve como objetivo analisar os caminhos por meio dos quais a literatura se torna um lugar propício para que os *objetos* extrapolem a sua função utilitária e passem a se manifestar como *coisas*, reconfigurando a sua relação com as pessoas.

PALAVRAS-CHAVE: José J. Veiga; *Objetos Turbulentos*; *Objetos*; *Coisas*; Literatura.

ABSTRACT

From the analysis of the theoretical thoughts of Roberto Esposito, Remo Bodei and Bill Brown, we see that, in a daily basis, human beings establish with things a relationship of possession and dominance. Through a theoretical perspective that rise from the ideas of Heidegger, passing through Viktor Chklovski, it is possible to allege that our plastered gaze reduces the *things* into *objects*, saving up our energies in favor of a perceptive automatism. In *Objetos turbulentos: contos para ler à luz do dia* (1997), from José J. Veiga, each story explores the turbulent relation between the character and certain object from his prosaic reality. This research had the objective of analyzing the paths from which literature becomes a propitious place for the *objects* to exceed their utilitarian function and get to manifest themselves as *things*, reconfiguring their relationship with people.

KEYWORDS: José J. Veiga; *Objetos Turbulentos*; Objects; Things; Literature.

SUMÁRIO

NOTA SOBRE AS TRADUÇÕES.....	6
INTRODUÇÃO.....	7
1. FUNDAMENTOS TEÓRICOS SOBRE A COISA.....	13
1.1. A DIFERENÇA ENTRE <i>COISA</i> E <i>OBJETO</i>	15
1.2 A RELAÇÃO HIERÁRQUICA ENTRE AS PESSOAS E AS COISAS	19
1.3. O ESTADO DE TURBULÊNCIA DOS OBJETOS NA FICÇÃO.....	25
1.4. O FLUXO DE IMAGENS SENSÍVEIS ENTRE OS CORPOS HUMANOS E NÃO-HUMANOS.....	28
2. AS COISAS TURBULENTAS DE J. J. VEIGA.....	32
2.1 ESPELHO.....	32
2.2 CACHIMBO.....	53
2.3 CADEIRA.....	71
CONCLUSÃO.....	86
REFERÊNCIAS.....	91

NOTA SOBRE AS TRADUÇÕES

Ao longo da dissertação, as citações dos textos de Remo Bodei, Bill Brown, Jane Bennett, Babette B. Tischleder, Peter Shoemaker e Donna Haraway, referenciados na bibliografia, foram traduzidas diretamente por mim. As obras dos autores citados foram lidas em sua edição de língua inglesa, e no caso de Donna Haraway, em espanhol. Com objetivo de garantir o sentido correto do texto, as citações traduzidas serão acompanhadas do seu texto original em nota de rodapé. A maioria desses textos ainda não possui edição em língua portuguesa até o momento da defesa desta pesquisa e, por isso, optou-se por este formato.

INTRODUÇÃO

“nunca somos nós que afirmamos ou negamos algo da coisa, mas que ela mesma, em nós, afirma ou nega algo de si mesma”.
(Baruch Spinoza, *(Breve) Tratado de Deus, do Homem e de sua felicidade*)

O exemplar da primeira edição de *Objetos turbulentos: contos para ler à luz do dia* (1997), da editora Bertrand Brasil, traz uma epígrafe seca e curta como os contos que o compõem: “Que assim, assim e assim quiteis, velhos papéis, a incômoda presença do inacabado”. Logo de cara, o autor associa às coisas a capacidade de agir sobre os nossos comportamentos e sentimentos. A frase vem assinada por um nome que mais parece inventado, do qual não encontram-se registros. A atitude de apresentar uma epígrafe com autor inventado vai ao encontro do estilo de Veiga, cuja obra é reconhecida pela crítica por oscilar entre o fantástico e o mágico, entre o alegórico e o simbólico, entre o estranho e o absurdo (TURCHI, 2005, p. 147). Em *Objetos turbulentos*, o autor goiano insere elementos da realidade empírica na esfera da ficção, frequentemente citando escritores, atores, personalidades políticas, músicos e acontecimentos reais em seus contos, ao mesmo tempo em que associa obras fictícias a autores reais e personagens ficcionais a eventos fatídicos.

No entanto, o principal elemento desencadeador do estranhamento em sua última obra pode ser classificado como a representação de uma oscilação passageira da convicção humana sobre a passividade instrumental dos objetos. O livro é composto por onze contos que giram em torno de determinados objetos que, em algum momento da narrativa, se entrelaçam na trajetória dos protagonistas, manifestando-se inicialmente como admiráveis, até se tornarem inquietantes, perturbadores e às vezes ameaçadores. Ao perturbarem ativamente a percepção subjetiva dos personagens, é possível afirmar que as narrativas analisadas realizam um movimento alegórico de realojamento da linha que separa as pessoas e as coisas como entidades que não se engajam metafisicamente.

O livro é lançado pouco tempo antes da morte de Veiga, que faleceu em 1999, ano em que se completaram 40 anos de sua estreia na literatura, com o aclamado *Cavalinhos de Platiplanto* (1959), livro de contos, gênero que é conhecidamente a especialidade do autor. Sua biografia exerce influência sobre toda a sua literatura, e não é diferente em seu último livro. Nascido em uma fazenda no interior de Goiás em 1915, muda-se aos 20 anos para o Rio de Janeiro, onde ingressa na Faculdade Nacional de Direito. Trabalha principalmente como jornalista até encontrar um anúncio de emprego que o levou a morar em Londres, como funcionário da BBC, vivenciando o período do pós-guerra no continente europeu, entre 1944 e 1949. Na volta para o Brasil, ainda trabalhou em *O Globo* e *Tribuna da Imprensa*. Apenas com 44 anos de idade ele lança a sua primeira e já premiada obra. Apesar de suas origens rurais, o autor fixa residência até o dia de sua morte na cidade do Rio de Janeiro, que possui uma relevância temática importante nos contos analisados.

Veiga costuma figurar, sob o panorama da ficção brasileira da segunda metade do século XX, ao lado de autores como Murilo Rubião e Moacyr Scliar, como pertencente à corrente do fantástico ou do realismo maravilhoso, gêneros que se manifestam vagamente em seus primeiros livros. Estas classificações de estilo podem ter sido importantes durante as décadas de 60 e 70 no Brasil para situar a literatura brasileira no palco da produção latino-americana e estabelecer um viés engajado, adequando-se a uma demanda artística da época. Porém o que se apresenta ao longo de sua obra é mais uma combinação delicada entre o real e o onírico. Suas histórias são frequentemente marcadas pela oscilação entre o cotidiano e o insólito.

Os textos de *Objetos turbulentos* assumem um tom realista, com fatos localizados no cotidiano prosaico de cidades brasileiras. A fala simples e acessível do narrador é análoga à dos personagens, carregada de aforismos e sabedoria popular. Essa passagem parece resumir o seu estilo: “A linguagem não era empolada, [...]. Era mais como a fala de uma pessoa contando uma história a uma roda de amigos” (VEIGA, 1997, p. 119). Sedimentada nesta simplicidade, a narrativa ganha força à medida que surge, associado ao objeto, um efeito de estranhamento, perturbando uma harmonia que parecia

inabalável. Partindo de uma narrativa realista, o enredo de repente muda de linguagem, sofre uma deformação, e passa a ter um registro insólito, compondo o que Antônio Candido chamou de “tranquilidade catastrófica” (CANDIDO, 1989, p. 210).

O tom insólito das narrativas curtas de *Objetos Turbulentos* se deve menos aos acontecimentos em si, e mais à sua origem, aos verdadeiros (ou aparentes) agentes responsáveis pelos acontecimentos desconfortáveis que acometem os personagens humanos: os objetos e sua esfera de turbulência. Há uma essência que excede os objetos protagonistas que, na maioria dos casos, não encontra explicação por vias racionais dentro da narrativa, mas age diretamente sobre a realidade dos personagens, seja através de efeitos físicos e concretos ou no âmago de suas emoções. Eles apresentam uma vitalidade narrativa, correspondente à sua capacidade de agir sobre os personagens, movê-los, ameaçá-los, facilitar ou dificultar a relação entre eles. Essa vitalidade, em suas mais variadas formas de manifestação é o que leva a narrativa a assumir um registro insólito. O termo *vitalidade* é tomado de empréstimo da americana Jane Bennett. Ainda que sob um prisma diferente do que abordaremos na análise dos contos, as colocações de Bennett acerca da vitalidade dos corpos não-humanos se encaixam perfeitamente como forma de demonstrar o deslizamento de categoria entre objetos passivos e coisas agentes:

Por vitalidade, eu me refiro à capacidade das coisas – comestíveis, commodities, tempestades, metais – não apenas de impedir ou bloquear as vontades e desígnios humanos mas também de atuarem como quase-agentes ou forças com trajetórias, propensões, ou tendências próprias. (BENNETT, 2010, p. 8).¹

Muito antes da publicação de *Objetos turbulentos*, Veiga demonstrava especial interesse nas relações estabelecidas entre as pessoas e os objetos inanimados, como demonstra o conto “A máquina extraviada”, publicado na coletânea *A estranha máquina extraviada* (1967). Ele conta sobre uma cidade inóspita no sertão onde um dia surge, deixada por estranhos, uma enorme e

¹ No texto original: “By “vitality” I mean the capacity of things – edibles, commodities, storms, metals – not only to impede or block the will and designs of humans but also to act as quasi agents or forces with trajectories, propensities, or tendencies of their own.”

imponente máquina. Apesar de não saberem a sua origem ou sequer a sua finalidade, as pessoas começam a se afeiçoar ao objeto e passam a admirar a máquina por diversos motivos pessoais, encantados com sua forma imponente e seu mistério intransigente. Os munícipes se familiarizam à máquina ao ponto de integrá-la ao seu cotidiano e reservarem a ela um cuidado particular. O prefeito chega a designar um funcionário para zelar pelo objeto, ela se torna orgulho da cidade e uma espécie de ponto turístico. Aqui está presente a visão lírica de uma comunidade de cidade pequena, alienada do conhecimento tecnológico, que projeta o sentimento de familiaridade sobre um objeto estranho e sem história.

O final da carta que dá forma ao conto revela o receio por parte do narrador em primeira pessoa de que um dia desembarque “um moço de fora” para dar explicação à complexidade da máquina e fazê-la funcionar: “Se isso acontecer, estará quebrado o encanto e não existirá mais máquina” (VEIGA, 2008, p. 94). O “moço de fora” é uma alegoria do pensamento científico que encerraria as possibilidades de projeção sobre a coisa, dando a ela um sentido tecnológico fechado, alheio à realidade dos personagens. Nesse caso os moradores passariam de um pensamento meditativo que interpreta a *coisa* para um pensamento representativo que encara o *objeto*. Veremos, à frente, que, em *Objetos Turbulentos*, o efeito de estranhamento se dá justamente a partir do momento que os personagens são privados do pensamento representativo simples e levados pela significação emanada do objeto a um complexo olhar meditativo. O conto termina com os moradores em harmonia com a máquina, que encarna passivamente as projeções da população.

Nos objetos de sua última obra, a sensação tranquila de plenitude emanada pela máquina de “A máquina extraviada” não está mais presente. Em *Objetos turbulentos*, os personagens ou estão completamente habituados à vida urbana, ou estão em busca de se habitarem, e as coisas que tematizam as histórias são integradas ao seu cotidiano. É como se os personagens, que inicialmente vivem em harmonia, fossem de repente acometidos por uma angústia que se origina do objeto protagonista. Assim, a sensação confortável de automatismo perceptivo em relação ao objeto, que possui funções definidas

e bem desempenhadas, desaparece e dá lugar a um incômodo pensamento meditativo.

A narrativa é construída sob efeito do insólito, mas tomando cuidado para que a realidade ficcional não se deixe escapar ao domínio do fantástico. Uma tensão adormecida envolve o texto, em direção a um desfecho que dê vazão ou resposta ao sentimento inquietante que surge a partir dos eventos ligados aos objetos protagonistas. Porém, à diferença de suas primeiras obras, praticamente não há incursão no campo do fantástico ou maravilhoso. Os contos são narrados “à luz do dia”, com a fronteira entre o real e o irreal bem definida, e raramente ultrapassada. O desfecho das histórias contraria a expectativa de uma explicação surreal, ou uma origem mágica dos objetos, oferecendo ao leitor apenas os fatos.

A impressão é de que o narrador compartilha da mesma ignorância que os personagens em relação a uma explicação para os eventos insólitos e aceita a via da coincidência e do acaso, mesmo que a estranheza da sequência dos acontecimentos leve o leitor a desconfiar da *inocência* dos objetos protagonistas. Diferentemente do que ocorre em suas obras mais conhecidas, os personagens são quase todos adultos (com exceção do menino em “Cantilever”), e isso explica o abandono do lirismo e da perda da força de indagação dos mistérios do mundo. Ao assumir um discurso mais rígido em relação ao real, o narrador encerra as histórias em um tom conformado, deixando para o leitor a tarefa de completar a interpretação acerca da turbulência causada pelos objetos sobre a realidade ficcional dos contos.

A investigação das trajetórias percorridas pelos objetos em sua relação com as pessoas vai de encontro à “tendência contemporânea de considerar o mundo das coisas inerte e mudo” (APPADURAI, 2008, p. 17). Nos contos analisados, os objetos flertam com a capacidade das pessoas de agir e o poder das palavras de comunicar. Segundo Roberto Esposito, a divisão entre as pessoas e as coisas é o postulado que organiza a experiência humana desde os seus primórdios. Essa convicção consolida a nossa confiança de que são as pessoas que possuem as coisas e de que as coisas é que são possuídas. Quando aqui ocorre um deslizamento do objeto de sua categoria de

passividade em direção à significação plural da *coisa*, os personagens experimentam uma sensação perturbadora. Nas linhas que se seguem, busco realizar uma fundamentação teórica para analisar as categorias interpretativas *objeto*, *coisa* e *pessoa* e, em seguida, analisar os efeitos da relação turbulenta entre elas nos contos de José J. Veiga.

1. FUNDAMENTAÇÕES TEÓRICAS SOBRE A COISA E O OBJETO

A relação entre as pessoas e os objetos (utensílios, roupas, ferramentas, móveis, entre outros) que os acompanham, seja em regime de posse ou convivência, dá significado à vida humana, não apenas de maneira instrumental, mas principalmente através do exercício contínuo de transformação que uma categoria exerce sobre a outra. Graças a um longo processo de disciplinamento político, jurídico e científico que deixou de lado a importância das coisas não-humanas sobre o destino do mundo social humano (ESPOSITO, 2015, p. 1), os signos e os detritos materiais que emanam desta relação permaneceram ocultos (mas nunca estancados). Mesmo quando nos livramos dos objetos, jogando-os no lixo por exemplo, eles continuam exercendo influência sobre a realidade humana. Diante das constatações alarmantes dos efeitos práticos do chamado Antropoceno, a *participação* de objetos inanimados sobre a vida humana está cada vez mais escancarada. A descrição literária de um depósito de lixo emitindo gases e líquidos tóxicos, citada por Jane Bennett (2010, p. 6), é um exemplo narrativo da vitalidade material do lixo produzido pelos seres humanos e das consequências desse processo:

As... montanhas de lixo estão vivas... existem bilhões de organismos microscópicos florescendo subterraneamente no escuro, comunidades sem oxigênio. ... Depois de terem ingerido a mais ínfima porção das sobras de Nova Jérsei ou Nova Iorque, essas células então exalam enormes plumas subterrâneas de dióxido de carbono e de metano quente e úmido, ventos tropicais natimortos que se infiltram no solo para alimentar os incêndios de Meadowland, ou se arrastam para a atmosfera, onde corroem o ... ozônio... (BENNETT, 2010, p. 6)²

Enquanto os signos políticos e os detritos materiais resultantes da relação entre as pessoas e as coisas são institucionalmente relegados ao

² No texto original: "The... garbage hills are alive... there are billions of microscopic organisms thriving underground in dark, oxygen-free communities... After having ingested the tiniest portion of leftover New Jersey or New York, these cells then exhale huge underground plumes of carbon dioxide and of warm moist methane, giant stillborn tropical winds that seep through the ground to feed the Meadowlands' fires, or creep up into the atmosphere, where they eat away at the... ozone..."

esquecimento, na arte, somos frequentemente convidados a vislumbrar coisas e objetos como elementos ativos que moldam uma série de aspectos da realidade humana. A última obra de Veiga reflete o íntimo enredamento entre os personagens e um objeto específico de seu cotidiano, ao narrar situações insólitas desencadeadas a partir desta relação. Nos contos, os objetos causam turbulência no contexto narrativo, ou seja, perturbam, desassossegam e causam desordem emocional nos personagens. Através dos artifícios da escrita literária ficcional, o narrador conduz o leitor por situações em que esta turbulência emanada pelos objetos se faz notável.

A partir de onde, então, devemos pensar essa relação? De que estratégias teóricas devemos nos valer para dar aos objetos um sentido mais denso e uma significação menos achatada por uma relação diária de indiferença? (BODEI, 2015, p. 8) Como, afinal, no seio da ficção literária, se dá a libertação das coisas de sua objetificação? Nos últimos anos, o pensamento crítico, principalmente em áreas como a antropologia, sociologia, arqueologia e estudos culturais, vem dedicando especial atenção às coisas e objetos. Trata-se de um esforço multidisciplinar que procura compreender os fenômenos contemporâneos com base na relação humana com o mundo material e as suas consequências:

No pensamento crítico contemporâneo, o mundo material está ganhando muita atenção, e a matéria inanimada é vista como possuidora de agência e vitalidade – está viva com potência, provocação ontológica, e força vibrante (TISCHLEDER, 2014, p. 17)³.

Primeiramente, é preciso definir os horizontes epistemológicos e ontológicos que permearão o uso das palavras “objeto” e “coisa” no presente trabalho. Ainda que seja difícil escapar ao automatismo linguístico que nos faz pensar as duas palavras como sinônimos, é preciso esclarecer a intenção semântica empregada nos momentos em que usarei estas palavras. Em seguida, busco observar de que maneira a cisão hierárquica entre as categorias de pessoa e coisa constitui um olhar objetificante sobre as coisas com que nos relacionamos. Através de uma breve investigação da etimologia e dos usos da

³ No texto original: “In current critical thought, the material world is gaining much attention, and inanimate matter is seen to possess agency and vitality—to be alive with potential, ontological defiance, and vibrant force.”

palavra *turbulência*, pretendo demonstrar como o significado desta palavra escolhida para estar no título da obra se reverbera nos contos e se relaciona com o efeito de transformação do *objeto* em *coisa*. Por último, apoiado no pensamento de Emanuele Coccia em *A vida sensível* (2010), são tecidos comentários acerca das faculdades sensíveis do ser humano e como elas delimitam a sua relação com a realidade circundante.

1.1 A DIFERENÇA ENTRE *COISA* E *OBJETO*

Até aqui, as palavras *coisa* e *objeto* estiveram em evidência. Enquanto a palavra “objeto” é a que aparece de maneira central no título da obra analisada, a palavra “coisa” ganha destaque ao longo da dissertação. Esposito reafirma a oposição entre os dois termos ao lembrar a conferência de Heidegger de 1950 intitulada *A coisa*: “Quando perguntado sobre ‘o que é uma coisa?’, ele começa a responder em negativo, rejeitando que ela possa coincidir com um *objeto* representado ou produzido.” (ESPOSITO, 2016, p. 49).

O antropólogo escocês Tim Ingold estabelece uma diferenciação entre objeto e coisa, postulando de antemão que “o mundo em que habitamos não é composto por objetos, mas por *coisas*” (INGOLD, 2012, p. 27). Ele afirma que enquanto o objeto se coloca diante de nós como um fato consumado, definido por sua contrastividade, a coisa seria “um ‘acontecer’, ou melhor, um lugar onde vários acontecimentos se entrelaçam” (INGOLD, 2012, p. 29). O caráter de vivacidade da coisa está em suas relações com o mundo que a constitui, definindo-a assim como um conjunto de fios vitais:

Assim concebida, a coisa tem o caráter não de uma entidade fechada para o exterior, que se situa no e contra o mundo, mas de um nó cujos fios constituintes, longe de estarem nele contidos, deixam rastros e são capturados por outros fios noutros nós. Numa palavra, as coisas vazam, sempre transbordando das superfícies que se formam temporariamente em torno delas (INGOLD, 2012, p. 29).

A partir desta diferenciação, podemos constatar que os objetos são sempre coisas em potencial, mas vale ressaltar que nem sempre nos relacionamos com eles dessa maneira. À medida que os objetos circulam pela nossa vida,

nosso olhar apreende apenas um traço da *coisa* existente neles. Nunca os apreendemos por completo pois estamos sujeitos a regras interpretativas arbitrárias para conferir-lhes sentido. Nosso olhar engessado, ao fitar uma coisa, automaticamente a transforma em objeto. No artigo *Thing Theory* (2001), ao pensar a comparação dos hábitos de olhar *através* da janela e olhar *para* a janela, Bill Brown elabora uma interessante interpretação da dialética entre coisa e objeto:

À medida que eles circulam por nossas vidas, olhamos *através* dos objetos (para ver o que eles revelam sobre a história, a sociedade, a natureza ou a cultura – sobretudo o que eles revelam sobre nós mesmos), mas só captamos um vislumbre das coisas. Nós olhamos *através* dos objetos porque há códigos por meio dos quais nossa atenção interpretativa os torna significativos, porque há um discurso de objetividade que nos permite usá-los como fatos. [...] A história dos objetos se afirmando como coisas, então, é a história de uma alteração na sua relação com o sujeito humano, e portanto a história de como a coisa na verdade nomeia menos um objeto do que uma particular relação sujeito-objeto (BROWN, 2001, p. 4).⁴

Ou seja, a coisa se manifesta a partir de sua relação com o sujeito, e apenas à medida que causa uma reflexão meditativa, através de suas características materiais, históricas, afetivas, entre outras. Quando o objeto deixa de funcionar de maneira automatizada e passamos a notar outros traços que transbordam a sua função, é que eles se tornam *coisa*. Na vida real, isso pode ocorrer quando um objeto se quebra, ou ainda quando um determinado objeto adquire um valor sentimental para o seu dono. A arte, porém, é o lugar em que o deslizamento da categoria de *objeto* para a categoria de *coisa* ocorre de maneira mais profícua.

Na arte, existindo de maneira concreta ou virtual, os objetos não deixam de atravessar as fronteiras entre o ser e a coisa, agindo tanto em relação à cena quanto sobre a percepção do espectador. Ao se deparar com a presença de um objeto conhecido em uma instalação de arte, ou com sua imagem em uma fotografia, somos levados a pensar e movimentar os signos que aquela coisa

⁴ No texto original: “As they circulate through our lives, we look through objects (to see what they disclose about history, society, nature, or culture – above all, what they disclose about us), but we only catch a glimpse of things.” We look through objects because there are codes by which our interpretive attention makes them meaningful, because there is a discourse of objectivity that allows us to use them as facts. [...] The story of objects asserting themselves as things, then, is the story of a changed relation to the human subject and thus the story of how the thing really names less an object than a particular subject-object relation.”

provoca sobre quem a observa. Através da arte somos capazes de experimentar, nas palavras do formalista russo Viktor Chklovsky, o “devir do objeto”. Em *A arte como procedimento*, Chklovsky estabelece uma diferenciação entre a linguagem prosaica – como a linguagem da automatização, do dia-a-dia – e a linguagem da arte – como a linguagem da percepção singularizada e da quebra do automatismo:

Para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento de singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de experimentação em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; *a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já “passado” não importa para a arte* (CHKLOVSKY, 1999, p. 45).

Um extraordinário exemplo da influência sensível causada pela presença do objeto na arte ocorre na icônica obra de Diego Velázquez, *Las meninas* (1656). No artigo *The Mirrors of Las Meninas: Cochineal, Silver, and Clay* (2010), o historiador de arte Byron Ellsworth Hamann faz um estudo acerca dos objetos que aparecem no quadro. Um desses objetos abre uma nova dimensão perceptiva à já extensa gama de significações emanadas pela icônica obra. Segundo Hamann, a pequena jarra vermelha presente no centro da cena, sendo oferecida por uma dama de companhia para a filha do rei Filipe IV da Espanha, pode ser identificada como um “búcaro de Guadalajara” – pequena peça de cerâmica que era “mordiscada” pelas jovens mulheres da corte espanhola à época e provocava, entre outros sintomas, o embranquecimento da pele e efeitos alucinógenos, ambos causados pela ingestão de substâncias tóxicas presentes especificamente naquele tipo de argila proveniente dos trópicos. O *objeto* se transforma em *coisa* no ato mesmo de mordiscá-lo, carregando em si muito mais do que sua função. O fato de identificar o jarro nas mãos da infanta Margarita Teresa como algo além de um simples objeto abre o leque de significações inferidas pelo espectador da obra. A delicada peça de cerâmica de cor vermelha vibrante colocada no centro iluminado da cena nos leva a refletir sobre os costumes de uma sociedade aristocrática decadente.

O exemplo do búcaro de Guadalajara na mais famosa obra de Velázquez nos mostra como a distinção entre *coisa* e *objeto*, na arte, é relativa ao olhar que faz a experiência e às informações anteriores que afetam este olhar. No caso da ficção literária, objetos podem emanar traços de *coisidade* a partir da sua relação com os donos e da importância simbólica exercida sobre o enredo. Em artigo publicado em 2010, Peter Shoemaker realiza uma análise comparativa sobre os romances *Le Sopha* (1742) de Crébillon e *Les Liaisons dangereuses* (1782) de Laclos. As duas narrativas se desenvolvem em torno de dois objetos, um sofá e uma escrivaninha, mais precisamente uma *secrétaire*. Os dois objetos, nas duas narrativas se encontram no interior de um quarto feminino e funcionam como símbolo de sedução:

Não é coincidência que *Le sophia* e *Les liaisons dangereuses* são novelas eróticas e que o sofá e a escrivaninha não são meramente objetos decorativos mas, acima de tudo, suportes no elaborado jogo de sedução. O poder das coisas de seduzir é parcialmente um traço da sua habilidade de funcionar semioticamente como signo (de disponibilidade sexual, por exemplo, no caso de um sofá num quarto feminino) e parcialmente um traço de sua pura materialidade: o jogo de superfícies, texturas, contornos, cores, etc. (SHOEMAKER, 2010, p. 708).⁵

Mais do que mera mobília, um sofá ou uma escrivaninha no quarto de uma mulher no século XVIII transmitem sentidos para o leitor e podem interferir no decurso da narrativa. A influência do objeto na vida afetiva dos personagens também pode ser notada no conto “Capítulo dos chapéus”, de Machado de Assis, onde um desentendimento conjugal causado pela aparência pouco requintada do chapéu usado pelo marido leva a esposa de um advogado a um passeio escondido pela cidade, acompanhada de uma amiga de pensamentos voluptuosos, para “contemplar a vista de outros chapéus”. Ao estruturar a narrativa do conto em torno dos chapéus dos personagens, o autor faz com que o objeto atue como símbolo social e político, além de marcador temporal. Quando assumem o protagonismo e a temática na ficção literária, os objetos constituem uma significação pulsante na condução do enredo e reorganizam a

⁵ No texto original: “It is no coincidence that both *Le Sopha* and *Les Liaisons dangereuses* are erotic novels and that the sofa and secretary themselves are not merely decorative objects but, above all, props in the elaborate game of seduction. The power of things to seduce is partly a function of their ability to function semiotically as signs (of sexual availability, for instance, in the case of a sofa in a woman's *boudoir*) and partly a function of their sheer materiality: the play of surfaces, textures, contours, colors, etc.”

hierarquia entre as pessoas e as coisas. É o caso dos contos analisados neste trabalho.

1.2 A RELAÇÃO HIERÁRQUICA ENTRE AS PESSOAS E AS COISAS

O mundo das coisas que queremos pensar não é distante do mundo das pessoas. Se pensarmos sobre qualquer aspecto da vida humana, seja em sociedades pré-modernas ou contemporâneas e em diferentes regimes de organização econômica, somos obrigados a pensar em uma determinada cultura material, na coexistência entre sujeitos humanos e os chamados “objetos inanimados”. Esses objetos dão às nossas vidas substância e orientação, assim como formam a nossa percepção e nos ajudam a assegurar-nos a sensação de estar-no-mundo. “Uma sala sem objetos”, afirma Ingold, “é praticamente inabitável. Para que ela esteja pronta para qualquer atividade, ela deve ser *mobiliada*” (INGOLD, 2012, p. 27). Sem o que poderíamos chamar de *mobília* do mundo humano, nos encontraríamos de mãos atadas, sem muito o que fazer, já que precisamos lançar mão de objetos para realizar a maior parte de nossas atividades. Roberto Esposito, por sua vez, ressalta que “as coisas nos são necessárias. Sem elas as pessoas ficariam desprovidas de tudo que nos serve para a vida” (ESPOSITO, 2016, p. 16). Certo é que ao contrário do que possa parecer a um olhar desatento, as coisas e os objetos fazem parte do horizonte social das pessoas de maneira significativa, compondo uma rede de entrecruzamentos sensíveis que se manifestam afetiva e politicamente.

Além de sua importância no horizonte psíquico e sensível do ser humano, a relação entre as pessoas e as coisas sob a ótica da posse é ilustrativa de seu enredamento. Como destacado por Esposito no primeiro capítulo de *As pessoas e as coisas*, ao domínio de determinado sujeito sobre as coisas, “incluindo aquela coisa abstrata, destinada a adquirir todas as outras, que é a moeda” (ESPOSITO, 2016, p.22), corresponde o domínio sobre aqueles que possuem menos. A ausência de coisas possuídas na vida de um ser humano pode chegar a fazê-la balançar entre as categorias de coisa e pessoa. Ao analisar essa divisão, Esposito apresenta o seguinte paradoxo convencionalizado no campo do direito romano: “Do mesmo modo que coisa é o que pertence a

uma pessoa, usufrui do estatuto de pessoa quem possui coisas, quem pode exercer um domínio sobre elas” (ESPOSITO, 2016, p. 16). Entre as duas categorias fica estabelecida uma relação de domínio instrumental, em que o papel das coisas é o de servir ou pertencer às pessoas.

Fica evidente nesta equação o perigo enfrentado por uma pessoa que não é possuidora de coisas. O ser humano destituído de “bens”, que não possui um “patrimônio”, foi, durante a história, escorregando do trono de pessoa para o lúgubre espaço reservado à coisa. Como exemplo extremo da transformação do ser humano em coisa está o processo histórico de escravidão da população negra no Brasil colonial. Durante séculos o regime escravocrata destituiu violentamente pessoas negras de suas posses e as inseriu em um sistema econômico onde elas mesmas eram encaradas como mercadoria, ou seja, um instrumento para ser utilizado como meio de produção.

Em busca de realizar uma mudança em nossas categorias interpretativas, Esposito afirma que “a única maneira de desatar esse nó metafísico entre coisa e pessoa é aproximar dele o ponto de vista do corpo” (ESPOSITO, 2016, p. 8). O *bios* é seccionado entre substância pensante e substância extensa, zonas de diferente valor, a segunda subordinada à primeira. Já a coisa se descorporifica à medida que é transformada em ideia pela tradição filosófica, palavra no campo da linguagem e mercadoria pela economia. Olhar sob o ângulo de visão do corpo, além de reconstruir a relação entre pessoas e coisas, torna mais profícua a presente análise acerca da turbulência agenciada pelos objetos na ficção.

O corpo é o *objeto* primordial da mente, lugar de experiência, não apenas em relação às coisas, mas do próprio ser consigo mesmo. Este objeto intercambiável, que é o corpo humano, está cada vez mais em relação de interdependência com as coisas inanimadas. Com o advento das biotecnologias, por exemplo, em que o corpo humano passa a abrigar elementos orgânicos de outros corpos e elementos materiais inorgânicos “o corpo humano passa a ser o canal de trânsito e o operador, sem dúvida muito delicado, de uma relação sempre menos redutível a uma lógica binária”

(ESPOSITO, 2016, p. 3). A mistura entre corpos humanos e tecnológicos torna cada vez mais difusa a separação entre as duas esferas ontológicas.

Donna Haraway, ao pensar a objetividade científica e suas relações com o feminismo, propõe uma abordagem que se afasta do olhar que enxerga o objeto de conhecimento como algo passivo e inerte. Ela requer, através dos *conhecimentos situados*, que o objeto de conhecimento funcione como ator, e não como recurso. Ao se referir ao objeto de conhecimento, Haraway quer aludir ao corpo, fronteira entre animal e humano, máquina e organismo.

Assim como os objetos de King chamados “poemas”, que são lugares de produção literária de onde a linguagem é também um ator independente de intenções e de autores, os corpos como objetos de conhecimento são nós generativos materiais e semióticos. Suas fronteiras se materializam em interação social. As fronteiras são estabelecidas segundo práticas disjuntivas. Os objetos não existem antes de serem criados, são projetos de fronteira. Mas as fronteiras se modificam por dentro, são muito enganosas. O que elas contêm provisoriamente permanece sendo generativo, produtor de significados e de corpos (HARAWAY, 1991, p. 345).⁶

De forma alegórica, pode-se relacionar a isso o movimento de “ultrapassagem de fronteira” realizado pelos objetos no livro de José J. Veiga, que estabelecem uma relação ambígua com os personagens: deixam de ser passivos e agem sobre o possuidor, arrancando-lhe do lugar de autoridade. Assustados, os personagens evitam colocar à luz essa ambivalência. Quando ela vem à tona, eles optam por evadir dessa estranha comunhão.

Em *Jamais fomos modernos* (2016), Bruno Latour afirma, de maneira provocativa, que “nossa vida intelectual é decididamente mal construída” pela insistência em situar áreas de pensamento como a física e a sociologia em esferas distintas, quando, na realidade, estão conectadas em *redes* de atravessamento ontológico, sendo, ao mesmo tempo, reais, coletivas e

⁶ No texto original em espanhol: “Al igual que los objetos de King llamados “poemas”, que son lugares de producción literaria donde el lenguaje es también un actor independiente de intenciones y de autores, los cuerpos como objetos de conocimiento son nudos generativos materiales y semióticos. Sus *fronteras* se materializan en interacción social. Las fronteras son establecidas según prácticas roturadoras. Los objetos no existen antes de ser creados, son proyectos de frontera. Pero las fronteras cambian desde dentro, son muy engañosas. Lo que contienen provisionalmente permanece siendo generativo, productor de significados y de cuerpos.”

discursivas. Dessa forma, natureza e sociedade – que a modernidade aprendeu a considerar como áreas separadas visando uma construção de verdade – são na realidade elementos de uma rede complexa de entrecruzamentos da qual também faz parte a linguagem, canal intermediário entre as duas anteriores.

Para pensar os produtos híbridos dessa interação, Latour toma emprestado de Michel Serres o termo *quase-objeto*. São aquelas coisas que não ocupam nem a posição de objetos, nem a de sujeitos e resistem a serem relegados à posição mediana, como mistura de coisa natural e símbolo social. Em *Jamais fomos modernos* (2016), Latour cita alguns exemplos de coisas que transbordam essa crise de classificação:

Quando surgiam apenas algumas bombas de vácuo, ainda era possível classificá-las em dois arquivos, o das leis naturais e o das representações políticas, mas quando nos vemos invadidos por embriões congelados, sistemas especialistas, máquinas digitais, robôs munidos de sensores, milho híbrido, bancos de dados, psicotrópicos liberados de forma controlada, baleias equipadas com rádio-sondas, sintetizadores de genes, analisadores de audiência, etc.; quando nossos jornais diários desdobram todos estes monstros ao longo de páginas e páginas, e nenhuma destas quimeras sente-se confortável nem do lado dos objetos, nem do lado dos sujeitos, nem no meio, então é preciso fazer algo (LATOURE, 2016, p. 53).

Os híbridos são assim chamados por serem produtos da influência dos poderes naturais, sociais e discursivos. Uma das críticas de Latour acerca da modernidade consiste em demonstrar que ela possibilita e acelera a proliferação desses híbridos ao mesmo tempo em que busca obsessivamente pensá-los em categorias diferentes, através do trabalho de tradução e purificação desses signos que, na verdade, são heterogêneos. Essa proliferação incessante torna a espécie humana cada vez mais usuária e vizinha dos *quase-objetos*, mas as estratégias de dissimulação constroem uma visão romântica e ingênua aos que se pensam modernos, dificultando o enfrentamento das situações insólitas que se lhe apresentam. Sua proposta em *Jamais fomos modernos* é a de substituir essa produção desenfreada e não reconhecida dos híbridos por uma produção regulada e consensual.

Com o declínio da modernidade e o enfraquecimento do modelo dicotômico de pensamento, o mundo das coisas não deve mais ser oposto e subordinado ao domínio do mundo das pessoas. Em busca de compreender a complexa relação entre humanos e não-humanos, o antropólogo escocês Tim Ingold vai de encontro à noção de rede estabelecida por Bruno Latour. Ele propõe investigar esse emaranhado de fios vitais como uma linha de fluxos, compondo uma malha (*meshwork*), em oposição à noção de linhas de conexão que formam uma rede (*network*). Para o escocês o encontro entre as pessoas e as coisas se dá por meio de movimentos contínuos de fluxo e contrafluxo e não através de linhas de conexão:

[...] as vidas das coisas geralmente se estendem ao longo não de uma mas de múltiplas linhas, enredadas no centro mas deixando para trás inúmeras “pontas soltas” nas periferias. Assim, cada coisa pode ser vislumbrada, como Latour (2005, p. 177) tem sugerido mais recentemente, no formato de uma estrela “com um centro cercado de muitas linhas que irradiam, com uma multiplicidade de condutores mínimos transmitindo de um lado para o outro”. Não mais um objeto autocontido, a coisa aparece agora como uma teia ramificante de linhas de crescimento (INGOLD, 2012, p. 41).

Seja por meio de uma rede de conexões ou uma malha de fluxos e contrafluxos, as pessoas e as coisas estão inevitavelmente emaranhadas. Os cruzamentos entre a esfera objetiva e subjetiva se traduzem em regimes de valor econômico, status, experiência estética, memória afetiva, expressão política, fetiche e outras muitas formas de expressão. A fim de reconhecer esses cruzamentos e interpretar os seus produtos,

[...] temos de seguir as coisas em si mesmas, pois seus significados estão inscritos em suas formas, seus usos, suas trajetórias. Somente pela análise destas trajetórias podemos interpretar as transações e os cálculos humanos que dão vida às coisas. Assim, embora de um ponto de vista teórico atores humanos codifiquem as coisas por meio de significações, de um ponto de vista metodológico são as coisas em movimento que elucidam seu contexto humano e social (APPADURAI, 2008, p. 17).

A proposta de analisar a *vida ficcional das coisas* passa pela busca de uma aproximação ontológica entre as pessoas e as coisas, colocando-as em justaposição. É importante salientar que esta aproximação ontológica não propõe um rebaixamento do estatuto privilegiado do *humano* para aproximá-lo

da posição subjugada da *coisa*. Pelo contrário, reconhecer o valor ontológico das coisas materiais e suas formas de manifestação de vida, na verdade funciona de modo a promover o equilíbrio entre as duas categorias. A filósofa Jane Bennett, ao fazer uma defesa acerca do chamado *materialismo vital*, afirma que esta amenização sobre a hierarquização não apenas minimiza as diferenças entre os sujeitos e os objetos como também eleva o *status* da materialidade compartilhada por eles. Dessa forma, todos os corpos se tornam mais que meros objetos.

Elevar o status da materialidade da qual somos compostos, na verdade serve para promover a saúde e o bem-estar dos seres humanos. A realidade contemporânea como a conhecemos e vivenciamos pode ser definida cada vez mais como uma “complicada teia de conexões dissonantes entre corpos” (BENNETT, 2010, p. 4). Reconhecer a força vital dos corpos não-humanos e a sua influência sobre o nosso pano de fundo social e político ajudará a conceber uma visão mais híbrida sobre os desdobramentos narrativos na ficção literária.

Seguindo essas formas contemporâneas de pensar a coisa, busco estabelecer uma visão que reconheça o emaranhado em que se encontram as coisas materiais e os sujeitos humanos. Em *Objetos turbulentos*, as coisas se tornam regentes sobre o bem-estar físico ou a emoção dos personagens. Os fatos narrados levam o leitor a suspeitar de uma origem absurda, mas é obrigado a se contentar com o registro realista do narrador. Apesar de não serem dotados de voz narrativa, os objetos serão os protagonistas no momento da análise, por isso o entendimento de que o mundo material se conecta ao mundo social humano produzindo signos híbridos é importante para compreender os conflitos presentes nos contos. Ao invadirem abruptamente a vida dos personagens e da mesma forma se evadirem, a sensação deixada pelos objetos sobre os personagens e o leitor é justamente a de *turbulência*.

1.3 O ESTADO DE TURBULÊNCIA DOS OBJETOS

A palavra “turbulento” possui origem etimológica do latim *turbulentus* e expressa inquietação, desordem e agitação. No campo da física, a turbulência está associada a um estado irregular e aleatório de escoamento de fluidos, dificultando sua análise científica. Essa definição, associada à noção de linha de fluxos de Tim Ingold, constitui uma metáfora na qual podemos encaixar os objetos de Veiga. A partir do momento em que a significação dos objetos dentro da narrativa passa a fluir em direção aos personagens de maneira turbulenta, o escoamento de sentidos que passa pelo sujeito e pelo objeto se torna irregular. A análise dos personagens humanos sobre a significação do objeto cotidiano se torna confusa e gera inquietação.

Esse fluxo turbulento de signos entre objeto e sujeito faz com que os personagens e o leitor desconfiem da passividade das coisas que protagonizam os conflitos narrativos e passem a estranhar a sua presença e imagem. Esse desarranjo epistemológico confere a tais coisas uma inespecificidade e um não-pertencimento à categoria de objeto enquanto “aquilo que se coloca diante do sujeito” com suas “superfícies externas e congeladas” (INGOLD, 2012, p. 29). Como um espectador diante de uma instalação de arte contemporânea, os personagens encaram significações inesperadas e insólitas originadas pelos objetos, desorganizando-se subjetivamente. Na narrativa, entretanto, essa desorganização se dá no seio do cotidiano doméstico, íntimo e prosaico, como efeito alheio à vontade do proprietário da coisa perturbadora. Assim, ela acaba por gerar, para além do desarranjo intelectual causado por aquele estranho espetáculo, uma sensação de medo e receio, o que nos leva ao significado mais habitual da palavra *turbulência*.

O uso mais conhecido da palavra que compõe o título da obra é o que define a perda de estabilidade de uma aeronave que enfrenta a resistência de correntes desordenadas de ar sobre as suas asas. A turbulência pode fazer com que se altere repentinamente a altura e velocidade do voo, dando a sensação, para quem está a bordo, de que o avião está sendo chacoalhado. Todos estes

signos trazem ideia de movimento, e vão de encontro à aparente docilidade inerte dos objetos não-humanos que compõem o foco narrativo da obra. Esta origem semântica, que diz respeito à movimentação irregular do avião durante o voo, possui a maior equivalência com o sentimento experimentado pelos personagens.

Durante uma turbulência, os passageiros são avisados de que precisam permanecer em seus lugares e apertar os cintos, pois se tentarem caminhar normalmente entre os assentos, correm o perigo de sofrer um acidente. Para um passageiro inexperiente, que enfrenta essa situação pela primeira vez, pode ser um evento caótico e angustiante, mas as turbulências – tanto no caso concreto dos aviões, quanto no caso metafórico dos objetos de Veiga – são mais normais do que se imagina, e geralmente são inofensivas. As companhias aéreas costumam deixar claro que as turbulências são mais inconvenientes do que perigosas, pois os aviões modernos são projetados para enfrentar essa adversidade. Porém, os pilotos e controladores de voo estão sempre preocupados em evitá-la, para preservar a aeronave e evitar o desconforto dos passageiros. Estes últimos, por outro lado, não necessariamente estão habituados aos conceitos que explicam o dinamismo da atmosfera, e sucumbem ao medo natural de cair.

Em alguns casos, a turbulência aérea pode ocorrer sem aviso prévio, em um céu livre de nuvens ou tempestades, *à luz do dia*, como nos contos de Veiga. A mudança abrupta no registro do objeto protagonista ocorre em todos os contos da coletânea. No início, ele gera sentimentos de desejo, satisfação e conforto, mas, inesperadamente e quase sempre sem explicação, a própria imagem-forma do objeto ou os efeitos decorrentes de sua presença se tornam insólitos, desconfortáveis e *turbulentos*. No conto de abertura, “Espelho”, a turbulência vem de uma hora para a outra, precedida pela fala do narrador:

Quanto mais olhavam para o espelho e viam a sala e eles mesmos refletidos no vidro impecável mas quase etéreo, mais gostavam dele; e já estavam achando que o encontro deles com o espelho, ou o contrário - o que talvez não fosse a mesma coisa, pensando bem - podia ser alguma arrumação do destino; e se consideravam escolhidos. Imagine se o espelho tivesse ido para um novo-rico qualquer; um capadócio, um bicheiro, um fala-gritado?

Mas, como disse um cantador, a felicidade é um trono de nuvem, quem se senta nele deve estar prevenido porque se desmancha à toa, basta um ventinho, uma palavra impensada (VEIGA, 1997, p. 13-14).

O auge do desconforto gerado pelo espelho ocorre quando ele mostra ao personagem a “verdadeira alma” (VEIGA, 1997, p. 16), cruel e impiedosa, de um casal de amigos que, na realidade fora do reflexo especular, tentava disfarçar sua opinião desumana. Após compartilharem entre si o desconforto gerado pelo objeto, o casal logo decide retirar o espelho da parede e vendê-lo o mais rápido possível, dando fim àquela desordem perceptiva. Porém, da mesma forma que os pilotos e passageiros normalmente não desistem de voar depois de passar por um evento de turbulência, os personagens “continuaram usando espelhos, ele para fazer a barba, ela para se pintar e pentear” (VEIGA, 1997, p. 17).

Já em “Cachimbo”, a turbulência, apesar de inusitada, é prevista por parte do protagonista, que toma a precaução de fumar o cachimbo sempre em casa. Porém, numa tarde ensolarada de sábado, Oduvaldo decide revogar a sua própria ordem e sair de casa com o objeto para fumar do lado de fora: “Por que não fumar o cachimbo na praça ali tão perto, frequentada por gente conhecida, que os tratava bem, a ele e à mãe?” (VEIGA, 1997, p. 25). A calma do ambiente ludibria o personagem e a turbulência ocorre de forma abrupta, em plena luz do dia.

Aqui, a desordem está menos ligada ao cachimbo em si do que à dicotomia construída entre o objeto e seu dono. Oduvaldo, o protagonista, é um homem negro utilizando um objeto que, naquele contexto, é associado ao homem branco e à elite socioeconômica. Por isso, a sua imagem pitando o cachimbo em público gera turbulência e desperta uma reação violenta em uma praça pública, da parte de três jovens que passavam pelo local. Os agressores também eram negros, o que deixa o protagonista sem reação e nem resposta diante da situação inusitada. O objeto protagonista, dessa forma, acaba embaralhando as categorias interpretativas dos personagens.

Sob as perspectivas apontadas por este capítulo, pode-se afirmar que o efeito de turbulência anunciado pelo título da obra se manifesta nas narrativas como

uma alusão metafórica à experiência vivenciada pelos passageiros de uma aeronave, assim como às atribuições metodológicas causadas pelo escoamento irregular de fluidos em uma análise científica. Na obra de J. J. Veiga, os *objetos* causam medo e receio, além de desorganizarem a percepção automatizada do ser humano, tornando sua significação mais aberta e surpreendente, revelando sua *coisidade* imanente.

1.4 O FLUXO DE IMAGENS SENSÍVEIS ENTRE OS CORPOS HUMANOS E NÃO-HUMANOS

É pela capacidade de ser absorvido pelo sensível que o ser humano se torna tão íntimo dos objetos que o circundam. É através do mergulho no sensível que o objeto ganha uma espécie de “vida” na sua relação com o sujeito humano. Por meio do conjunto de sensações que se desprende dos objetos em direção aos personagens é que ocorre a relação e o conflito entre eles. A vida ficcional das coisas se produz por meio das imagens sensíveis que elas irradiam sobre os personagens, sobre a narrativa e sobre o leitor. Os conceitos de sensível e imagem utilizados aqui são expostos por Emanuelle Coccia em *A vida sensível* (2010):

Vivemos sob a perpétua influência do sensível: cheiros, cores, sensações olfativas, músicas. Nossa existência – dormindo e em vigília – é um mergulho ininterrupto no sensível. São os sensíveis – as imagens das quais não deixamos de nos nutrir e que não param de alimentar nossa experiência diurna ou onírica – que definem a realidade e o sentido de todo nosso movimento. São eles que dão realidade aos nossos pensamentos, são eles que dão corpo aos nossos desejos (COCCIA, 2012, p. 37).

O fluxo de imagens sensíveis que passa pelo humano e pelo mundo constitui o nosso universo perceptivo. A noção de fluxo de imagens sensíveis vai ao encontro das ideias de Tim Ingold sobre o fluxo de materiais no chamado ASO (Ambiente Sem Objetos)⁷. Ambos definem a relação entre as pessoas e as

⁷ De maneira radical, Ingold afirma que o mundo em que vivemos não está repleto de objetos “trancados em suas formas finais, fechados em si mesmos” (INGOLD, 2012, p. 31). Ele assinala, portanto, que o mundo em que habitamos é constituído apenas de coisas, que são

coisas como uma relação de troca e interdependência, não entre uma e outra apenas, como numa linha de conexão, mas por meio de encontros em fluxos contínuos:

À medida que a vida dos habitantes vai transbordando para jardins e ruas, campos e matas, o mundo vaza para dentro do prédio, produzindo ecos de reverberação e padrões de luz e sombra característicos. É nesses fluxos e contrafluxos, serpenteando através ou entre, sem começo nem fim – e não enquanto entidades conectadas com limites interiores ou exteriores – que as coisas são evidenciadas no mundo do ASO (INGOLD, 2012, p. 40).

Enquanto Ingold nos propõe uma reflexão acerca do fluxo de materiais, Coccia nos apresenta a questão do fluxo das imagens. O italiano chama a prática de pensar as imagens de micro-ontologia, por serem o “nível de existência mais fraco e mais frágil que há”. Quando fala na imagem sensível, não se refere ao corpo que abriga a forma, mas sim à forma fora de seu lugar, que chega ao órgão perceptivo humano através do *meio* – o lugar intermediário entre o sujeito e objeto, onde o objeto se torna sensível e faz-se fenômeno. É nele que se produz a continuidade entre sujeito e objeto, formando o tecido conectivo do mundo.

Há um paralelo notável entre o *meio* em Coccia e a *malha* (meshwork) em Ingold. Ao defender o seu conceito de meshwork em face da rede de Latour, o antropólogo escocês faz uma metáfora entre a malha e a teia de uma aranha:

Esperando no centro de sua teia, a aranha registra que uma mosca aterrissou em algum lugar nas margens externas quando ela envia vibrações através dos fios que são captadas por suas pernas finas e supersensíveis. Ela pode então correr através dos fios da teia para reivindicar sua presa. Assim, as linhas-fios da teia colocam as condições de possibilidade para que a aranha interaja com a mosca. Mas elas não são, em si, linhas de interação. Se essas linhas são relações, então elas são relações não entre, mas ao longo de (INGOLD, 2012, p. 41).

entidades em constante processo de formação e dissolução. Por isso, o Ambiente Sem Objetos se configura como uma recusa ao pensamento que busca atribuir uma agência aos objetos, para se debruçar sobre os fluxos de interação entre as pessoas e as coisas, ou entre as próprias coisas mesmas.

A teia corresponde ao meio, através do qual as pessoas têm acesso às coisas, ao longo do fluxo de imagem sensível:

Os meios – enquanto condição de possibilidade da existência do sensível – são o verdadeiro tecido conectivo do mundo. São eles que produzem a continuidade entre sujeito e objeto, e que permitem a comunicação entre as duas esferas do subjetivo e do objetivo, do psíquico e do “natural”. Sujeito e objeto não têm comunicação imediata: colocados um em contato com o outro sem a interação de um meio, nenhum deles seria capaz de agir sobre o outro. Eles podem entrar em um contato profícuo, agir um sobre o outro, influenciar-se reciprocamente apenas graças ao meio. É graças ao meio que o objeto gera uma percepção no sujeito (penetra no sujeito, vive intencionalmente nele). E é graças ao meio que o sujeito pode ver, perceber e, dessa maneira, interagir com o objeto. Os meios são aquilo que produz a relação de continuidade entre espírito e realidade, entre mundo e psiquismo (COCCIA, 2010, p. 38).

É através das imagens que podemos ser afetados por um objeto sem sermos tocados por ele. Assim como ocorre com os personagens de *Objetos turbulentos*, a imagem sensível age sobre o ser humano além do campo de agência física de elementos materiais que nos facilitam um trabalho ou nos impedem alguma ação. O objeto age sensivelmente sobre o ser humano através de sua imagem. A diferença entre o ser humano e o objeto é que, além de receber, o ser humano produz, mais que sua própria imagem, o sensível de forma criativa, por meio da arte, cultura e política, por exemplo. Essa produção é criativa, mas nunca autônoma, já que todo o sensível formado dentro de nós é atravessado pelo mundo. No ato de percepção ou de produção sensível, isto é, em todo ato psíquico humano, há algo que veio de fora, que dá forma à nossa percepção, à nossa inteligência e aos nossos desejos.

O vivente está naquilo que percebe, e vive apenas através daquilo que percebe” (COCCIA, 2010, p. 64). Os objetos determinam a experiência humana na medida em que constituem o seu universo perceptivo. As imagens sensíveis dos objetos se unem ao sensível armazenado em nossos sentidos interiores para dar lugar a complexos mais vastos. Na vida cotidiana recebemos essas imagens sem nos darmos conta disso, na convicção de permanecermos inalterados. O ato de produção de imagens pelo ser humano está em si contaminado pelas imagens sensíveis que se formam do lado de fora. Estamos constantemente infectados pelo fora que compõe o nosso universo perceptivo.

Um claro exemplo dessa incorporação das formas sensíveis do mundo está no ato de se maquiar e se vestir. Quando nos maquamos ou nos vestimos, a fim de evidenciar a nossa individualidade, estamos incorporando fragmentos do mundo fora de nossos corpos. Através de uma porção de elementos materiais completamente estranhos ao humano, somos capazes de expressar nossa subjetividade, mais que através de nosso próprio corpo. Fazemos da coisa veículo de nossa personalidade. O ser humano veicula sua alma, sua sensibilidade interior, através de objetos mundanos. O corpo humano por si só, aquilo que consiste a sua materialidade enquanto eu, não é suficiente para expressar toda a idiosincrasia humana. Já que as imagens sensíveis que compõem essa sensibilidade fazem parte de um fluxo que envolve o mundo material, necessitamos de elementos materiais para lançar de volta ao mundo as imagens sensíveis que recebemos como signos:

O homem é o animal capaz de transformar todas as coisas em sua pelagem: ou melhor, em sua pele. E, vice-versa, de transformar sua pele em objeto mundano: a linguagem. Nesse sentido, o homem não faz a experiência do aberto, ele está aberto. Entre ele e sua pele, há o mundo. Qualquer coisa pode tornar-se sua pele, e sua pele, o órgão de sua aparência, pode tornar-se coisa. Exatamente porque a vida humana é vida sensível na forma mais extrema, ela é capaz de chegar até onde chega o mundo. O cérebro do homem coincide com o mundo. O mundo é o nosso próprio intelecto; não temos outra razão senão o mundo do qual somos parte. O mundo é a nossa pele. A roupa e a maquiagem, na realidade, demonstram que o homem vive sempre e constantemente também fora do próprio corpo anatômico, e que o sujeito, a alma ou o indivíduo, é mais imediatamente veiculável por uma parcela de mundo que ocupa o espaço da roupa (ou do ornamento) do que por seu próprio corpo anatômico. (COCCIA, 2010, p. 85).

Dessa maneira, nosso corpo anatômico e a nossa roupa se constituem como os dois pólos do indivíduo, sendo a roupa como um segundo corpo, que funciona como um prolongamento do primeiro, veículo das imagens sensíveis que desejamos transmitir. Se podemos, então, considerar as roupas como um corpo secundário, também as coisas, os objetos que escolhemos para fazer parte da nossa vida, são como um corpo ainda menor, talvez um terceiro corpo, mas certamente parte do ser, parte do corpo principal do ser humano.

Ao suspender o automatismo e a imperceptibilidade com que as coisas nos influenciam na vida real, José J. Veiga, transforma, no universo literário, a

incorporação de formas sensíveis em uma experiência degradante, desarranjando as faculdades sensoriais dos personagens. O desconforto é gerado pela forma turbulenta como os signos fluem da coisa ao sujeito, chamando a atenção do leitor para esse processo.

2. AS COISAS TURBULENTAS DE J. J. VEIGA

2.1. “ESPELHO”

“Sim, são para se ter medo, os espelhos”.

(ROSA)

Os viventes, e em especial intensidade os seres humanos, atribuem uma espécie de desambiguação de significados aos objetos, propiciando o conhecimento prático, descartando seus significados múltiplos e seus valores emocionais e simbólicos (BODEI, 2015, p. 8). É através da familiaridade adquirida por meio desse processo que somos capazes de nos orientar no mundo, nomear os objetos e situá-los em nossas vidas. Nas palavras do filósofo italiano Remo Bodei, quando traçamos os contornos de um objeto para atribuir-lhe um significado, estamos, a princípio, fazendo escolhas. Essa “desambiguação de significados”, referida por Bodei, é equivalente ao “fator automatizante” da linguagem prosaica, apontado por Chklovski e citado anteriormente neste trabalho. Ambos se caracterizam pela economia de energias cognitivas, propiciando um entendimento rápido e prático sobre os objetos cotidianos. Chklovski defende a tese de que a arte libera o objeto do automatismo perceptivo. Os objetos protagonistas dos contos de Veiga abordados aqui são capazes de suscitar nos personagens um estranhamento prolongado através de sua porosidade de significados.

Como vimos, para teóricos contemporâneos como Remo Bodei, Bill Brown e Jane Bennett, a liberação do objeto de seu automatismo perceptivo eleva-o ao estado de *coisa*. Quando há uma interrupção no interior do circuito que compõe a relação automatizada entre humanos e objetos, somos levados a fazer experiência daquele objeto como *coisa*. Esse é o momento de *coisificação* do

objeto. Quando ocorre um retardamento em nossa velocidade de interação com o objeto, sua *coisidade* inerente se torna visível ou palpável de alguma maneira para o sujeito que dele faz experiência. O objeto torna-se coisa ao quebrar nossos hábitos de uso.

Isto quer dizer que todo objeto pode funcionar como uma coisa em potencial no campo da narrativa literária. Essas classificações estão intrinsecamente ligadas à percepção humana, como não poderia deixar de ser, já que podemos apenas pensar a partir dela. Na literatura, utensílios e artefatos podem ser retratados como *objetos* ou *coisas*, a depender das estratégias narrativas e intenções assumidas pelo texto. Em *Objetos turbulentos*, esse registro é marcado por alterações graduas ou abruptas.

Os objetos protagonistas são sempre inicialmente interpretados pelos personagens com base no automatismo perceptivo. Isso significa dizer que o espelho, o cachimbo, a cadeira e todos os outros objetos em torno dos quais as histórias se desenvolvem são apresentados ao leitor inicialmente como simples *objetos*, encerrados em suas funções. Despidos de qualquer significação emocional ou simbólica, eles aparecem com sentido já delimitado pela estrutura da experiência e da técnica, até certo momento da narrativa, em que seu estado de objeto passivo e inerte sofre uma transformação turbulenta, ressignificando-o como *coisa*.

Os objetos do livro se movimentam em uma escala de coisificação e percorrem uma trajetória turbulenta em direção à manifestação de sua *coisidade*. As análises que se seguem pretendem seguir as trajetórias literárias dos objetos de Veiga. O insólito característico do estilo literário de Veiga está presente em toda a narração, mas só se adere completamente ao objeto por um breve momento – que desestabiliza os personagens – e rapidamente se dissipa. Como afirmou Nietzsche, sobre os grandes problemas: são como banhos frios, é preciso entrar rápido e sair da mesma forma (NIETZSCHE, 2012).

Em “Espelho”, é exatamente assim que ocorre a incursão da narrativa em direção ao absurdo, de maneira fugidia, demonstrando nos personagens citadinos do conto a preferência por um pensamento prático, avesso aos signos ambíguos emanados pelo objeto turbulento. A transformação do espelho, de

mais um objeto na sala de estar para o que os personagens chamaram de “a alma do ambiente” ocorre rapidamente a partir do momento em que o objeto é instalado na parede. Porém, antes disso, ainda nas primeiras linhas do conto, o narrador faz conjecturas sobre o jogo de afeto entre as pessoas e as coisas que parecem dar ao leitor uma prévia, não apenas do conflito dessa narrativa, mas da essência por trás de todos os contos da obra:

Quando uma casa desmorona por velhice mais abandono, parece que alguma coisa da essência das pessoas que viveram nela e foram felizes – pelo menos por algum tempo ou alternadamente, já que ninguém é feliz para sempre – fica pairando sobre os escombros e sobre utensílios abandonados ou esquecidos pela última família que morou nela; tanto que o poeta Pessoa escreveu num poema: “O que eu sou hoje é terem vendido a casa \ e terem morrido todos \ Desejo físico da alma de se encontrar ali outra vez...” Aquela casa deve ter sido vendida várias vezes, depois envelheceu e por fim caiu (VEIGA, 1997, p. 9).

O primeiro parágrafo do primeiro conto de *Objetos turbulentos* dá o tom a respeito do olhar literário que será apresentado acerca das relações entre os personagens e seus “utensílios”. Esse discurso de abertura revela indícios dos efeitos que objetos investidos emocionalmente podem causar em seu possuidor. Quando investimos os objetos de energia libidinal, esta energia se adere a eles (BODEI, 2015, p. 21). O clássico poema “Aniversário”, de Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa, é citado pelo narrador com intuito de ilustrar como os objetos e as coisas que envolvem a experiência sensível de cada ser humano o afetam e são afetados por ele.

O narrador claramente privilegia os objetos em relação aos personagens humanos do conto, como é possível notar com a relevância narrativa não apenas do espelho – objeto protagonista no conto – mas de toda a sorte de coisas utilizadas pelo narrador para construir o pano de fundo da narrativa. O uso dessa referência poética melancólica para descrever o cenário de destruição envolvendo uma casa que desaba habitua o leitor a encarar com atenção as emoções provocadas pelos objetos da história.

As primeiras linhas do conto são determinantes para que o leitor compreenda estar adentrando um universo literário que admite, ou ao menos “desconfia”, que os objetos materiais e as pessoas estão envolvidos em um íntimo

enredamento subjetivo, e se afetam mutuamente. A cena inicial descreve, através das palavras de Pessoa, as emoções *humanas* que cercam a despedida de uma casa. Antes disso, porém, as primeiras linhas dão conta de algo que ocorre “subjetivamente” com os objetos materiais que compõem a casa desabada: os “escombros” e “utensílios abandonados ou esquecidos”. Ao sugerir (usando a palavra “parece”) que a essência das pessoas atravessa ou “paira” sobre os objetos, o autor realiza o primeiro exercício de coisificação dos objetos presentes na obra. Para explicar o movimento de investimento emocional sobre os objetos, Remo Bodei faz uma citação que vai ao encontro das ideias do narrador veigueano. Trata-se de uma passagem do livro *The final reminder: how I emptied my Parents’ House* (2007), da escritora belga Lydia Flem:

Coisas não são apenas coisas, elas carregam traços humanos, elas prolongam a memória das pessoas para nós. À sua maneira, modesta e leal, objetos que nos acompanham por muito tempo não são menos fiéis que os animais e plantas à nossa volta. Cada uma tem sua história e um significado que se funde com o das pessoas que as utilizaram e as amaram. Objetos e pessoas juntos formam uma espécie de unidade que não pode ser separada sem dor (BODEI, 2015, p. 21).

A casa, ou, em sentido mais amplo, o *oikos*, constitui o mundo particular do ser humano. Ela é como uma sociedade de coisas que compõe o nosso universo sensível primordial. As formas e as cores presentes em uma casa, assim como os móveis e outros pequenos ou grandes objetos, convivem com os seres humanos moradores em um constante regime de entrecruzamento sensível. Como salientado por Tim Ingold, a “casa real é uma reunião de vidas, e habitá-la é se juntar a essa reunião” (INGOLD, p.30). Os objetos, paredes, e demais materialidades da casa estão sempre sujeitos a diversas formas de personalização por parte dos moradores. Da mesma forma, diferentes tipos de *affordances* ao longo do espaço domiciliar estão constantemente guiando seus moradores a realizarem ações e se moverem dentro de seu espaço. Essas formas e traços arquitetônicos ajudam a compor a subjetividade dos moradores. Ou seja, assim como nós inscrevemos nossa subjetividade em nosso lar e nas coisas em nossa casa, elas também se inscrevem em nós. Portanto, é fácil concordar com o narrador do conto em relação ao entrecruzamento que ocorre entre a essência das pessoas e dos objetos –

entrecruzamento este que, por sua vez, pode vir a transformar os objetos em coisas.

O texto parece realizar o caminho de uma crítica dissimulada à elite que se distancia do mundo real e, do alto de seus aposentos de luxo, fingem criticar as atrocidades cometidas contra as camadas economicamente inferiores. O que rompe a sintonia deste discreto charme burguês, no final, é justamente o espelho. A partir do segundo parágrafo e até as últimas linhas do conto, o narrador cultiva uma ironia machadiana em seus comentários. O discurso preconceituoso escrachado do narrador contrasta com o jeito comedido do casal protagonista, como veremos adiante. Antes mesmo do aparecimento do casal protagonista, o narrador demonstra um ácido senso de humor e parece pertencer à alta sociedade, como os personagens. É notável, por exemplo, a forma como a voz narrativa debocha das pessoas em situação de rua:

O entulho ficou lá enfeando a rua e servindo de abrigo a mendigos e outros desses que têm a mania de pensar que são rebeldes, contestadores, não querem trato com o que chamam de sistema, mas não levam esse pensamento às últimas conseqüências: não abrem mão de um bom churrasco de gato nem do ato mais visceral de descarregar seus detritos quando se sentem pesados por dentro. Em todo caso, uma vez aliviados lembram-se de que fizeram uma concessão aos costumes e pensam que se redimem deixando de se limpar. Cada qual com a sua filosofia, como disse o general de granadeiros Contumácio Coribantes, vencedor da batalha de filigranas, que, como se sabe, mudou o rumo da história dos países do lado de baixo do Equador (VEIGA, 1997, p. 10).

A partir da fala do narrador, somos levados a ouvir uma história que parece ser contada pela voz de um personagem, investida de valores, e não apenas um narrador descritivo. Sempre disposto a fazer comentários sobre o enredo, o narrador veigueano se transforma a cada conto, passando de mesquinho a complacente do primeiro para o segundo conto, por exemplo. A referência a um personagem militar fictício demonstra os valores conservadores aparentemente adotados pelo narrador. Também está sempre presente o jogo com palavras que fazem alusões a objetos, como “general de granadeiros”, uma função militar relacionada a um objeto bélico, a granada (que terá destaque na última narrativa da obra, “Cinzeiro”). A “batalha de filigranas” também possui viés irônico, já que filigranas são objetos delicados feito através de um trabalho

minucioso que em nada combina com a atividade de batalha de um general de granadeiros, voltada para explodir as coisas.

No parágrafo seguinte, o autor parece seguir o projeto de privilegiar os objetos materiais aos sujeitos humanos. O narrador descreve a ação de poluir a rua, realizada pelo entulho do desabamento. Ao ressaltar esse processo, o narrador exemplifica o que Jane Bennett descreve como *thing-power* – a capacidade das coisas inanimadas de agir, de produzir efeitos, mesmo como uma mercadoria descartada (BENNETT, 2010). Essa energia, que se origina tanto de corpos orgânicos como inorgânicos, é retratada no trecho seguinte. Aqui, os escombros deixam entrar os animais indesejados e os objetos abandonados atraem os saqueadores:

Então o entulho do desabamento ficou lá poluindo a rua e atraindo moscas, lagartixas, ratos, baratas e outros entes obnóxios, até que saqueadores tomaram conhecimento e começaram seu trabalho sistemático de extrair e carregar tudo em que vissem algum valor (VEIGA, 1997, p. 10).

Assim como nas “montanhas de lixo” apontadas por Bennett, em que há uma vitalidade química caracterizada pela liberação de gases tóxicos, o narrador veigueano também aponta a vitalidade material da casa desabada, destacando o momento em que ela passa a poluir a rua e atrair outras formas de vida. Ou seja, mesmo os objetos materiais descartados ou indesejados continuam a emanar a chamada “vitalidade material”, continuam a causar efeitos no espaço onde se encontram e continuam a afetar os seres à sua volta. O narrador chama a atenção para a chegada dos entes obnóxios e saqueadores, que são atraídos pelos destroços da casa. Os verbos “atrair” e “poluir” são realizados por um sujeito não-humano, o “entulho”, e essa ação traz consequências não apenas para a vida humana em volta da casa, como também para a “vida social” dos objetos abandonados no interior da casa. O narrador realiza uma espécie de inventário dos objetos que, através do trabalho dos saqueadores, são trazidos “de volta à vida”, por assim dizer, reconduzidos do estado de detritos para o possível estado de mercadoria:

Durante dias, talvez semanas, caminhões, kombis e até burros-sem-rabo⁸, que ainda existem para quem sabe onde achá-los,

⁸ Sempre afeito aos aforismos e ao linguajar comum, José J. Veiga ressuscita aqui uma expressão popular cada vez mais em desuso para se referir a um objeto antigo muito comum

transportaram ladrilhos, azulejos, grades, pias, torneiras, painéis de vidraças milagrosamente inteiros, portas, portais, caixilhos e esquadrias de janelas, fechaduras antigas ainda perfeitas, algumas sem as chaves; dois ou três armários enormes de madeira maciça para guardar louça ou roupa de cama e mesa e que os últimos moradores não quiseram carregar, certamente devido ao tamanho e ao peso. Esses foram desmontados a duras penas e transportados em um caminhão novo com placa de Vassouras, RJ, que alguém anotou por curiosidade (VEIGA, 1997, p. 10).

Do estado de entulho, as coisas são movimentadas ao estado de possível mercadoria, começando assim uma nova fase na sua vida social e, também, da sua relação de posse e utilidade em relação aos personagens. Em artigo publicado na coletânea de Arjun Appadurai, *A vida social das coisas*, Igor Kopytoff salienta que os seres humanos possuem expectativas biográficas em relação às coisas, e que o estado de mercadoria é apenas uma fase da vida delas. Emaranhadas no mesmo sistema social que as pessoas, as coisas podem transitar dentro e fora do estado de mercadoria (APPADURAI, 2008, p. 30), são capazes de nos movimentar e influir em nosso desejo seja no lugar de destaque de uma vitrine, ou sob os escombros de uma casa abandonada. Os objetos sempre chamam a atenção dos humanos em alguma medida, conforme o seu valor, ou a sua beleza, ou a ser incomum a determinados olhares, o que será sempre oscilante dentro das complexidades políticas e socioculturais onde eles estão inseridos. O sacrifício dos saqueadores, invadindo a casa e procurando entre os escombros, retira aquelas coisas do destino de serem cada vez mais degradadas, tendo sua materialidade resumida ao ato de “poluir a rua”. Uma vez resgatadas, o destino dos objetos abandonados sofre uma guinada, e eles podem voltar a exercer suas atividades de abrir, fechar, mostrar, guardar e enfeitar, retornando ao circuito social para o qual foram criados.

nas grandes cidades brasileiras até a metade do século XX, os “burros-sem-rabo”. Inicialmente utilizada para se referir ao carroceiro que puxa a pé o carrinho de entulho, o nome foi estendido ao próprio objeto. O burro-sem-rabo é uma espécie de carroça puxada por pessoas que foi muito comum nas cidades do Brasil durante o século XX para fazer mudanças e fretes, mas que com o tempo foi sumindo, à medida que foram perdendo espaço nas ruas para o volume crescente de veículos motorizados. Somado ao problema do excesso de lixo, proveniente do consumo desenfreado, os burros-sem-rabo se tornaram instrumento para os catadores de materiais recicláveis, sendo cada vez mais relacionados à pobreza e à miséria. É cada vez mais raro vermos esse tipo de transporte nas grandes cidades. Porém, como salientado pelo narrador, eles “ainda existem para quem sabe onde achá-los”.

O primeiro encontro do leitor com o objeto protagonista ocorre quando chega o “segundo escalão” de saqueadores, referidos ironicamente pelo narrador através do nome de um objeto, “pente-fino”, graças à habilidade de esmiuçar o ambiente em busca das “sobras e rebotalhos” que passaram despercebidos pelos outros. Um deles passa a examinar um guarda-roupa que não se aguentara inteiro por não ser de boa madeira, na esperança de encontrar algum objeto de valor. A descrição narrativa do processo de procura por algo de valor no guarda-roupa chama a atenção novamente para as movimentações dos objetos, para dentro e fora do estado de mercadoria:

Dada a vista nas gavetas, quase todas ocadas por cupins, e nada encontrando, a pessoa notou que uma porta estava inteira e sã e poderia ser aproveitada, há sempre colocação para uma boa peça de madeira já curtida pelo tempo e vacinada contra cupins, podia servir para tampo de mesa, para um banco, para prateleiras de estante, era só esperar o encontro dela com quem a estivesse procurando, se esses encontros nunca acontecessem não haveria necessidade de belchiores, que sempre existiram e sempre existirão (VEIGA, 1997, p. 11).

O “pente-fino” é referido apenas como “pessoa”, e o guarda-roupa ganha notoriedade na cena. O narrador utiliza a palavra “sã” para descrever a porta de madeira, reforçando a impressão de vitalidade na descrição narrativa dos objetos. A porta não tinha mais um valor imediato, mas poderia, através do “encontro dela com quem a estivesse procurando”, voltar a ter. Essa menção ao “encontro” entre pessoas e objetos, ainda que se refira à reutilização prática de coisas já descaracterizadas de seu uso habitual, admite a relação subjetiva que se estabelece a partir dessa convergência de corpos estranhos, pessoas e objetos. Objetos que, deslocados de sua forma e função original, por força do tempo ou do uso, encontra na necessidade do sujeito humano um novo lugar de significação.

Em seguida, o autor faz referência aos belchiores, que existem apenas em função das rotas e desvios realizados pelos objetos entre as esferas de mercadoria e não-mercadoria. O belchior (o nome belchior é uma expressão brasileira para se referir às lojas de objetos e roupas usadas, cunhada em homenagem ao nome do dono da primeira loja deste tipo, no Rio de Janeiro,

em meados do século XIX) corresponde ao formato cultural do bazar, definido por Appadurai como “qualquer cenário de troca onde a qualidade e a valoração apropriada dos bens não sejam padronizadas” (APPADURAI, 2008, p. 63).

Ao encontrar o espelho no interior do guarda-roupa, a primeira descrição que aparece na narrativa é objetiva: “um espelho biselado de metro e meio de altura por sessenta e cinco centímetros de largura em perfeitíssimo estado”. Porém, por meio de uma observação mais atenta, o pente-fino passa a notar os traços que excedem a objetividade material do espelho, demonstrando assim a simultaneidade da dialética entre objeto e coisa:

Razoável conhecedor de coisas antigas, o vasculhador de ruínas imaginou ou percebeu que o espelho tinha sido reaproveitado naquele armário: a moldura era diferente da madeira da porta, indicando que o espelho devia ter estado numa parede, talvez num salão, acima de um bufê ou de um sofá; ou num quarto de vestir, ou em uma loja de roupa ou calçado. E era importado, provavelmente da França, cujos artesãos inventaram esse tipo de corte chanfrado para evitar arestas nas margens de placas de vidro ou de madeira (VEIGA, 1997, p. 11).

Através da sua forma, o espelho carrega uma narrativa metafísica consigo, formando uma aura e uma personalidade atribuídas ao objeto. O conhecimento do saqueador confere uma “história de vida” ao objeto protagonista, a partir da qual ele começa a ser *coisificado*, no interior da narrativa, emitindo novos significados excedentes de sua função objetiva. A partir daí, o espelho deixa de ser apenas um espelho e passa a exalar o signo da suntuosidade, da nobreza que se origina de sua forma. Sua aparência sugere uma “vivência”, palavra usada pelo narrador no parágrafo seguinte: “Mas – e o aço? Estaria bom depois de tanta vivência e de tantos sacolejos?” (VEIGA, 1997, p. 11)⁹. Depois de atestar o bom estado do aço, o pente-fino deduz que o espelho não demoraria a encontrar comprador.

⁹ A construção do personagem que encontra o espelho é realizada com base na vulgaridade associada à pobreza. Para descobrir o estado do aço, o homem urina em uma folha de jornal para limpar o espelho, relacionando mais uma vez a pobreza e a falta de higiene. Completando o ciclo de características “plebeias” atribuídas ao pente-fino, o narrador ainda o relaciona às religiões de matriz africana: “Mas antes, era preciso agradecer ao santo fumando um bom charuto ali mesmo, com calma; para que pressa, se o dia estava ganho?” (VEIGA, 1997, p. 12)

O narrador demonstra que ele estava certo, já que logo no primeiro dia exposto no belchior, o espelho chamou a atenção de um decorador, que só não comprou por tê-lo achado caro, fazendo com que, horas mais tarde, o objeto finalmente encontrasse o casal protagonista do conto. Os nomes do casal não são revelados na narrativa – eles são identificados pelo narrador apenas como “homem” e “mulher” durante os diálogos posteriores, reforçando a impressão de que a narrativa se debruça mais sobre as coisas que sobre os personagens humanos. Essa despersonalização antecipa o movimento de deslizamento da condição de “possuidor” para a de “possuído”, sofrido pelo casal em face do espelho. O narrador os identifica como um “jovem casal” que entra na loja em busca de uma “mesa de jantar extensível”. Não encontrando uma mesa que os agrade, são atraídos pelo espelho, ouvem o preço e o compram “sem regatear”, com uma facilidade que faz com que o leitor os identifique como pertencentes à uma classe econômica bem favorecida. A partir daí, a vida do objeto protagonista muda e ele ganha uma posição de destaque na sala do casal:

Depois de muito debate e experimentação concluíram juntos que o espelho ficaria bem na sala de visitas, instalado horizontalmente atrás do sofá de três lugares. Oposto a ele, separando a sala de visitas da de jantar, ficava uma marquesa de jacarandá trabalhado, também comprada em belchior e restaurada por empalhador recomendado pelo próprio vendedor. De cada lado do sofá havia uma poltrona Luís XV estofada de veludo caramelo pelo artista Mário Cotas, mas para isso tiveram que esperar seis meses, a lista de encomendas era enorme. Valeu a espera. A sala ficou coisa de revista, diziam os amigos (VEIGA, 1997, p. 12-13).

A sala onde o espelho é instalado marca a volta do objeto para um ambiente de requinte, como os que o pente-fino havia imaginado que ele estivesse antes de ser improvisado no guarda-roupas antigo encontrado sob os escombros da casa abandonada. Podemos inferir da aparência da sala o fato de que o casal busca esbanjar um estilo aristocrático. A presença da “marquesa de jacarandá trabalhado” remete ao estilo de decoração do período colonial brasileiro, enquanto as poltronas Luís XV fazem referência direta à nobreza francesa. A personalização dos estofados feita por artista com “lista de encomendas enorme”, por sua vez, mostra que estavam dispostos a gastar muito dinheiro a fim de montar uma sala “de revista” para mostrar aos amigos.

O detalhamento do lugar e dos procedimentos realizados minuciosamente pelo casal para fazê-lo chamar atenção fica sendo também a descrição dos personagens. A sala fala sobre os seus donos antes mesmo que eles entrem em cena, e é a partir dela que o leitor obtém alguma informação sobre o seu caráter. A escolha por não revelar o nome e não fazer uma descrição física do casal reforça a tese de que a narrativa não trata de um caso acerca daquelas pessoas, e sim do objeto protagonista, o espelho; que, por sua vez, começa a se manifestar como uma coisa singular. O apreço do casal pelo espelho começa a tornar-se inquietante. Inicialmente localizado no mesmo nível de importância que o resto da preciosa mobília da sala, ele logo se destaca aos olhos dos personagens e passa ao posto de elemento principal, desencadeando uma situação inesperada:

Quando saíam para algum compromisso social, sentiam-se como exilados, e arranjavam pretextos para se retirarem mais cedo e voltarem depressa para a sala acolhedora. Logo perceberam que a alma do ambiente era o espelho, tudo mais eram acessórios que sozinhos não encheriam os olhos de ninguém (VEIGA, 1997, p. 13).

O espelho enchia os olhos do casal com a imagem formada por eles mesmos e a sala luxuosa. Ao reunir a suntuosidade da sala em uma só imagem, o espelho atrai os personagens para perto de si. Mais que a experiência física do ambiente, os personagens desejavam a imagem da experiência, refletida pelo espelho. Dessa forma, ocorre com o casal um deslizamento da condição de possuidor do espelho para a de possuído pelo espelho:

Por causa do espelho, e parece que sem perceber, o casal ficou passando a maior parte do tempo na sala, e às vezes até dormiam nela, um no sofá, outro na marquesa. Por que faziam isso? Se perguntados, possivelmente não saberiam o que responder. Sentiam-se felizes na sala, seria a resposta singela. Mas não precisavam dar essa explicação a ninguém, primeiro porque eram sozinhos e a senhora que cuidava da casa e da cozinha dormia fora; segundo, porque achavam aquilo natural, e o que é natural carece de explicação. Quanto mais olhavam para o espelho e viam a sala e eles mesmos refletidos no vidro impecável mas quase etéreo, mais gostavam dele; e já estavam achando que o encontro deles com o espelho, ou o contrário — o que talvez não fosse a mesma coisa, pensando bem — podia ser alguma arrumação do destino; e se consideravam escolhidos. Imagine se o espelho tivesse ido para um novo-rico qualquer, um capadócio, um bicheiro, um fala-gritado? (VEIGA, 1997, p. 13).

A presunção e a vaidade dos personagens se mostram ao fim do parágrafo, ao considerarem-se escolhidos e mais dignos de serem donos do espelho do que qualquer outro, conferindo-lhes autoafirmação. Pode-se observar aqui também a tentativa de maquiar a turbulência que começa a ser gerada pela presença do espelho. É justamente ao encarar como “natural” o seu insólito comportamento diante do objeto que os personagens vão deslizando sem perceber do lugar de proprietário para aquele de propriedade. As implicações causadas pelo espelho sobre o comportamento dos personagens demonstram o seu deslocamento para fora do lugar de objeto inerte, em direção ao de coisa, passando a significar para fora de seu horizonte habitual. A entrega dos personagens à influência muda do espelho sinaliza um reordenamento da relação entre sujeito e objeto.

O espelho reduz a realidade do casal à imagem que existe como fenômeno na superfície especular. Por tratar-se não apenas de um objeto que reproduz imagens mas principalmente do objeto ao qual o ser humano demanda a sua própria imagem, o espelho reconfigura a realidade do casal, resumindo-a à imagem refletida por ele. Ao tornar-se sensível, em forma de imagem no espelho, o real se torna da mesma natureza dos sonhos (COCCIA, 2010, p. 51). Segundo Emanuelle Coccia, no sonho, a natureza do ser humano deixa de ser definida pelo seu copo anatômico para dar lugar a um *cogito* mais inseguro. Isto é, em uma realidade onírica, podemos nos tornar parte das coisas e fazê-las parte de nós:

Nossa natureza subitamente se desvanece em uma liturgia de vozes e personagens, de figuras e de histórias, onde tudo pode tornar se nossa forma, enquanto o nosso eu se reflete e se multiplica na voz viva de todas as coisas. A oposição entre eu e mundo, que a vigília parece evidenciar, desaparece: o eu descobre que seus limites são os mesmos do mundo, e todo o mundo está agora contido no eu e é recriado por ele. Esse particular entrecruzamento torna-se possível pelas imagens. O sonho é a forma suprema da intimidade de todo vivente, mas é essa mesma intimidade absoluta que transfunde o sujeito na matéria de todas as coisas (COCCIA, 2010, p. 60).

Ao transfundir os personagens na matéria dos objetos de sua sala de estar, o espelho cria uma nova identidade para o casal, que permanece encantado sob a influência dessa identidade imagética. Como se vivesse num sonho, o casal

assume uma identidade conjunta com os objetos da sala de estar, somente graças ao espelho e suas propriedades especulares. Apesar de gerar uma situação estranha, atraindo cada vez mais os personagens para perto de si, o espelho até o momento não havia irrompido em toda sua turbulência na narrativa e funciona mais como um objeto valioso, que cumpre suas funções práticas com eficácia.

Neste ponto, o efeito subjetivo causado pelo espelho sobre os personagens se parece muito com o que ocorre com o personagem Jacobina, no célebre conto homônimo de Machado de Assis. O espelho, em Veiga, pode ser considerado, nas palavras que compõem a desajeitada teoria do personagem machadiano, a “alma exterior” do casal protagonista, pois reflete a imagem de prestígio social almejada por eles. Lembrando que, para Jacobina, “a alma exterior pode ser um espírito, um fluido, um homem, muitos homens, um objeto, uma operação” (MACHADO). Jacobina encontra sua alma ao mirar-se trajando sua farda de alferes no espelho, ao fim do conto. Assim como o casal do conto de Veiga, ele vislumbra no espelho a sua “figura integral”. A imagem que reflete a “sala e eles mesmos” em Veiga é análoga à visão de Jacobina de si mesmo vestindo a farda de alferes – o personagem machadiano também encontra conforto na imagem refletida pelo espelho e passa muito tempo contemplando-a: “Cada dia, a uma certa hora, vestia-me de alferes, e sentava-me diante do espelho [...]. Com este regime pude atravessar mais seis dias de solidão sem os sentir...”

Porém, ao contrário do conto de Machado, que tem foco em investigar a alma humana, como pode ser constatado por meio de seu subtítulo (“Esboço de uma nova teoria da alma humana”), podemos considerar que o conto de Veiga focaliza na observação da “alma das coisas” (ESPOSITO, 2016, p. 108). Através do enredo do Espelho veigueano, somos levados a refletir primeiramente sobre as singularidades da coisa protagonista, e apenas em segundo lugar, seguindo-a de perto, e por fim rejeitando-a, estão as pessoas, que podem ser vistas como sub protagonistas, em relação ao espelho. O conto de Veiga desafia a dicotomia binária entre pessoas e coisas, não apenas misturando as duas categorias ontológicas, mas priorizando a categoria das coisas.

Há outro conto homônimo ao de Machado e Veiga que convém ser observado aqui, já que o seu autor é inclusive citado no texto em análise. Trata-se do “Espelho”, de Guimarães Rosa, publicado em seu *Primeiras Estórias* (1962). Enquanto para Jacobina, o personagem machadiano, “os fatos são tudo”, o protagonista de Rosa, que já começa como narrador em primeira pessoa, considera que os fatos são “apenas a ponta de um mistério”. A partir de uma estrutura semelhante à de *Grande Sertão: veredas* – inclusive o seu travessão inicial – o narrador personagem em primeira pessoa conta uma experiência pessoal, anterior ao monólogo realizado no presente: “– Se quer seguir-me, narro-lhe; não uma aventura, mas experiência, a que me induziram, alternadamente, séries de raciocínios e intuições” (ROSA, 2001, p. 119).

Sua linguagem permite inferir uma personalidade erudita, enquanto ele assume um papel de investigador metafísico, que procura transmitir conhecimentos sobre sua experiência a um ouvinte que não responde, mas ao qual são lançadas várias perguntas ao longo do texto. Logo no início da narrativa, o narrador assume um tom científico, com termos técnicos, porém, nos confidencia, em seguida, que deseja tratar na realidade de outra matéria: “O senhor, por exemplo, que sabe e estuda, suponho nem tenha idéia do que seja na verdade — um espelho? Demais, decerto, das noções de física, com que se familiarizou, as leis da óptica. Reporto-me ao transcendente” (ROSA, 2001, p. 119). O que se segue é uma mistura das duas esferas, em que o personagem busca assumir uma postura científica para investigar acontecimentos metafísicos relacionados ao espelho, fazendo questão de citar que trata de “fenômenos sutis”, e que a superstição é um “fecundo ponto de partida para a pesquisa”.

O espelho no conto de Rosa já se manifesta como *coisa* desde o princípio, a partir do reconhecimento, por parte do narrador em primeira pessoa, de suas propriedades metafísicas. Ele chega a admitir que existem “os bons e maus” espelhos, e ainda “os que favorecem e os que detraem; e os que são apenas honestos, pois não”. Porém, apesar de privilegiar o espelho na narrativa, Rosa não se furta ao estudo da alma humana. Pelo contrário, dedica todo o conto a encontrá-la no reflexo do espelho, citando inclusive o receio supersticioso dos “primitivos” de que o reflexo no espelho retratava a alma daquele que o fitava.

O narrador também afirma que para os habitantes das cidades interior, incluindo a si mesmo e ao interlocutor, é comum o medo de olhar os espelhos “às horas mortas da noite” porque “neles, às vezes, em lugar de nossa imagem, assombra-nos alguma outra e medonha visão”. É assim que ocorre o encontro mais marcante do personagem do conto de Rosa com o espelho. Em um lavatório de edifício público, o personagem sofre o baque de uma visão estarrecedora:

E o que enxerguei, por instante, foi uma figura, perfil humano, desagradável ao derradeiro grau, repulsivo senão hediondo. Deu-me náusea, aquele homem, causava-me ódio e susto, eriçamento, espavor. E era — logo descobri... era eu, mesmo! (ROSA, 2001, p. 122).

À essa visão aterradora segue-se uma busca implacável do personagem pelo seu “ainda-nem-rostos”, por detrás das “capas de ilusão” atribuídas pelo ser humano à própria imagem. O narrador afirma ter levado meses de experimentações com diversos espelhos em diversos momentos, em busca de sua imagem interior, por trás da face externa dotada de aparatos ilusórios, até finalmente encontrá-lo, quando já havia desistido. Apesar da insistente busca do personagem, ele só alcança seu objetivo no momento em que o espelho “decide” mostrá-lo: “Pois foi que, mais tarde, anos, ao fim de uma ocasião de sofrimentos grandes, de novo me defrontei – não rosto a rosto. O espelho mostrou-me” (ROSA, 2001, p. 127).

Enquanto o narrador roseano empreende uma busca implacável pela imagem através das máscaras de ilusão, o casal de Veiga prefere esta face externa, pré-configurada e ajustada às convenções sociais. A verdadeira face do casal de amigos Emer e Zenaide, como veremos a seguir, causa repulsa pelo tom indecoroso, mas não suscita uma reflexão consciente acerca do assunto. Enquanto o narrador de Rosa se empenha em perscrutar as profundidades do verdadeiro eu que lhe aterroriza, os personagens de Veiga procuram ao máximo evitar o assunto, até chegarem a livrar-se do objeto que lhes despertava aquele pensamento.

Para concluir esta breve análise comparativa entre os três contos homônimos, podemos afirmar que em Machado e Rosa o foco está mais sobre o eu humano, enquanto na narrativa de Veiga esse *eu* é suprimido, dividido na

figura sem nome do casal protagonista, direcionando a atenção do leitor para o objeto. A própria imagem que causa o maior desarranjo no enredo da história não se tratará de um duplo do eu protagonista, e sim da revelação, por parte do espelho, da “alma interior” de um *outro*, que apesar de nomeado, também possui uma identidade fugaz, por se tratar de uma figura humana não individualizada, um casal de amigos. É por isso que mais uma vez eu trato de afirmar que o conto de Veiga está mais voltado para as coisas do que para as pessoas. As questões de ordem metafísica acerca da identidade são deixadas de lado, e o foco da história se volta para o espelho e sua transubstanciação, de *objeto à coisa*.

O momento crítico desta transformação ocorre quando, de maneira fugidia, “como se fosse um pensamento que lhe tivesse escapado pela boca” (VEIGA, 1997, p. 14), a mulher pergunta ao marido se ele não achava que eles estavam “parecendo dois bobocas atrelados ao espelho”. Neste momento, a mulher quebra o encantamento do casal e também do leitor que, pela primeira vez, se depara com uma fala em primeira pessoa, já que até então estivera navegando entre os objetos abandonados da casa que desmoronou e os objetos de luxo da sala de visitas, guiado pela voz intrusa do narrador, que faz conjecturas e observações irônicas. O diálogo que se segue após a pergunta da mulher é confuso e reticente, como uma conversa entre duas pessoas que acordam de um sonho:

— Como é mesmo, filha?

— Eu disse alguma coisa? — indagou a mulher, olhando-o intrigada.

— Disse que estamos parecendo dois bobocas atrelados a este espelho. Aliás, não disse; perguntou se eu não achava.

— Foi, é? Ora essa! — Voltou a torcer a mecha de cabelo por um instante, calada.

— Bem, se eu disse, então é porque estava pensando.

Ele pegou novamente o livro, mudou de idéia antes de localizar o ponto onde havia parado. Pousou-o de novo no peito. A observação da mulher ficou interessando mais.

— Esse pensamento é novo ou já lhe ocorreu antes? — perguntou.

Como não tinham segredos um para o outro, ela admitiu que dias antes no trabalho, ao ouvir uma colega falar do fim de semana altamente relaxante que passara com o marido e amigos em um hotel-fazenda no Vale do Paraíba, fizera uma comparação e ficara em dúvida se eles dois estariam certos fechando-se tanto em casa e em si mesmos por causa do

espelho, como se o mundo lá fora não existisse; e se indagara se isso não acabaria prejudicando-os de alguma maneira (VEIGA, 1997, p. 14-15).

Percebe-se, assim, que a primeira manifestação de turbulência, já apontada anteriormente pelo narrador e que incomoda a mulher a ponto de fazê-la trazer o assunto à tona, é o isolamento do casal em função de uma atração extraordinária pelo objeto protagonista. Como apontado, esta atração passa pelo efeito de multiplicação da imagem aristocrática almejada pelo casal na superfície do espelho. Ao final do trecho acima, é possível aferir que o incômodo da mulher em relação àquela situação se dá mais uma vez em razão da busca por prestígio social. A partir da “comparação” com o fim de semana de um casal de amigos em um hotel fazenda é que a situação se torna insustentável para ela.

Insisto nesse ponto pois quero demonstrar que a transformação do objeto em coisa na narrativa não ocorre no terreno do fantástico, mas a partir dos desarranjos subjetivos causados a partir da relação dos sujeitos personagens com o objeto protagonista. De certa forma, ao emprestar ao objeto um papel ativo na constituição de sua relação sensível com o sujeito, o autor introduz uma noção de realidade mais difusa diante do leitor. Ao atrelar o protagonismo da narrativa e a angústia do casal ao objeto, o narrador já está transformando-o em coisa. Mas é a partir do momento no qual a mulher não apenas se dá conta, mas expõe sua preocupação, que os personagens também passam a sentir a turbulência de tal transformação.

O acontecimento trazido depois pelo marido, por outro lado, excede a realidade, levando ao personagem uma breve e insólita experiência mágica, que pode ser considerada a única pequena incursão feita ao longo de toda a obra no terreno do fantástico. Para a maioria dos críticos da obra de José J. Veiga, o fantástico em sua obra se manifesta através de um sentimento de “incerteza existencial que os personagens experimentam diante de um mundo familiar em crise” (TURCHI, 2007, p. 149). A partir desta perspectiva, o insólito na obra do autor assume um caráter de denúncia diante da falta de coerência da própria realidade humana (CARVALHO, 2015, p. 21). O objeto protagonista,

à revelia do que deseja ou busca o seu proprietário e, portanto, fugindo ao seu controle, mostra ao personagem o que ele não gostaria de ver:

— Bem, já que o assunto pulou a cerca, é porque chegou a hora. Então não vamos continuar fazendo de conta que ele não existe. Eu também tenho me preocupado com o espelho de uns dias para cá.

— É mesmo? Como assim? — disse ela, ao mesmo tempo em que passava da posição de semideitada para a de semi-sentada.

— Um dia, quando você estava na cozinha fazendo café e eu aqui conversando com Emer e Zenaide, os dois sentados no sofá, olhei para eles para dizer qualquer coisa, tive uma sensação esquisita. Emer me perguntara sobre meninos de rua, a matança da Candelária. Quando dei minha opinião, aconteceu. Os que estavam no sofá eram Emer e Zenaide. Os que eu via no espelho, só do ombro para cima, eram outros. Esses aprovavam a matança. Não diziam isso em palavras, as palavras deles eram as de Emer e Zenaide, diziam que tinha sido um horror, uma vergonha, uma desumanidade; mas tudo soava falso. A opinião verdadeira estava nas imagens refletidas. Fiquei horrorizado. Disfarcei, levantei, fui à varanda pretextando ter ouvido qualquer coisa lá fora. Felizmente você apareceu logo com o café.

— Me lembro que quando entrei com a bandeja você vinha da varanda. Só isso.

— Então eles também não devem ter notado. Ainda bem. Mas fiquei transtornado. Naquele instante o espelho mostrou-me a verdadeira alma deles (VEIGA, 1997, p. 15-16).

A Chacina da Candelária foi um crime bárbaro que marcou a década em que o livro de Veiga foi publicado. Na madrugada do dia 23 de julho de 1993, oito moradores de rua, entre 11 e 19 anos, foram assassinados por policiais enquanto dormiam em frente à igreja da Candelária, no centro da cidade do Rio de Janeiro. O alvo dos assassinos era um grupo de mais de 40 crianças e adolescentes que dormiam na calçada. O crime gerou enorme repercussão nacional e internacional fazendo com que o local ficasse marcado no imaginário popular em razão do massacre. O episódio provocou também uma enxurrada de discussões políticas acerca dos direitos humanos e da desigualdade social, tornando-se um assunto frequente entre a população brasileira naquela época.

É preciso lembrar que o narrador tece, ainda na primeira página do conto, comentários preconceituosos acerca dos moradores de rua, definindo-os como “mendigos e outros desses que têm mania de pensar que são rebeldes, contestadores, não querem trato com o que chamam de sistema, mas não levam esse pensamento às últimas consequências” (VEIGA, 1997, p. 9). Ao realizar um movimento de culpabilização das vítimas desta complexa situação de origem sociopolítica, o narrador começa, desde o início, a impregnar no seio da narrativa um clima de hostilidade que culmina por completo na imagem revelada pelo espelho.

O personagem Emer, após ouvir a opinião de reprovação do amigo dono da casa sobre a Chacina da Candelária, procura disfarçar sua opinião de apoio àquele crime, mas é desmascarado pelo espelho, que expõe sua “verdadeira alma”, abrindo um campo de reflexão perturbador e fugindo do leal papel dos objetos da rica mobília da sala de satisfazer passivamente os olhares da elite. O que deveria ocorrer como um charmoso e tranquilo encontro casual entre dois casais de amigos bem-educados, de alta classe, sofre uma perturbação inesperada, uma turbulência, causada pelo espelho que revela a verdade por trás das capas aristocráticas de ilusão que até aqui ele fielmente reforçara. Após refletir passivamente a imagem da “alma exterior” de seus donos – a sala e seus objetos – o espelho passa a inspirar o “receio supersticioso” de que fala Guimarães Rosa: “a ideia de que o reflexo de uma pessoa fosse a alma”. O desejo dos personagens pelo retorno do espelho ao seu lugar de objeto passivo se faz presente na fala da mulher, depois de ouvir a história sobre o evento insólito vivido pelo marido:

Ela olhou demoradamente para o espelho e disse – Gostaria muito de pensar... pensar não, ter certeza... que você tivesse imaginado isso.

– Eu também. Mas não dá pra fraudar. Foi real (VEIGA, 1997, p. 16).

Ao contrário do narrador de Rosa, que considerava a superstição um “fecundo ponto de partida para a pesquisa”, o casal urbano do conto de Veiga mostra-se despreparado diante do desdobramento da situação causada pelo espelho. O medo da dúvida diante da realidade se confirma na hesitação com que a personagem troca o verbo “pensar” pela locução “ter certeza”. A certeza era

algo que o espelho definitivamente havia estremecido na vida do casal. O deslizamento da aura do objeto, de algo que emana conforto e tranquilidade, para uma fonte de estranhamento e desarranjo, é o fato que desarticula os personagens e gera turbulência. O espelho desperta uma instabilidade epistemológica e excede sua configuração material para criar uma nova relação com os personagens, abrindo um universo de exploração crítica e interrogação moral.

A imagem no espelho aterroriza os personagens pelo tom indecoroso da opinião refletida, mas não desperta no casal um movimento de reflexão sobre a conduta dos amigos. Pelo contrário, eles procuram não falar mais no assunto e tentar esquecê-lo, com esperanças de voltar à normalidade polida de seu dia-a-dia. Para tentar afastar as preocupações com o espelho, eles decidem ir ao cinema, para assistir a uma comédia inglesa, *O garçom venturoso*, de Peter Ustinov” (VEIGA, 1997, p. 16). A passagem que se segue com o enredo do filme é ilustrativa da maneira irônica como o autor aborda as vicissitudes da relação entre as pessoas e as coisas:

O filme é a história de um garçom de Charlotte Street que encontra a seu lado num banco do metrô uma bolsinha minúscula. Guarda-a no bolso para ver depois se contém algum valor. Quando a abre em casa, vê que tem um diamante do tamanho de ovo de codorna, com nota de venda de uma loja de Amsterdã. O preço, uma fortuna. O filme todo é o desespero do garçom para encontrar um lugar seguro onde esconder o diamante até poder dispor dele sem risco. Não tem experiência em atividades clandestinas e não pode consultar ninguém para não levantar suspeita. Não pode dividir o problema com a mulher porque ela tem coceira na língua. Todo esconderijo que imagina logo lhe parece escancarado. Levanta-se no meio da noite para mudar o diamante de lugar. Pensa engoli-lo para recuperá-lo no dia seguinte, e assim ir fazendo dia após dia, mas na primeira tentativa quase morre engasgado, o raio do diamante bem podia ser um pouco menor.

O homem vive sonolento, cochila no trabalho, o chefe o adverte. Finalmente o pobre garçom conclui que não existe em toda Londres um lugar seguro para quem não tem diamantes esconder um diamante do tamaninho de um ovo de codorna. E resolve entregá-lo à polícia.

José Veiga mistura mais uma vez a realidade e a ficção ao criar um filme fictício e associá-lo a um personagem da vida real, o premiado ator e diretor

Peter Ustinov. É interessante notar a escolha pela comédia britânica, caracterizada pela polidez misturada ao sarcasmo, que vem a reforçar o ar de sofisticação desejado pelos personagens. Ilustrando de maneira cômica a premissa do conto, o filme retrata a dificuldade, ou melhor, a imperícia dos seres humanos no convívio com a *coisa*, aquilo que foge da automatização perceptiva do *objeto*. A posse do diamante encontrado pelo garçom trazia uma série de implicações indesejadas à sua vida, por tratar-se de um objeto que não condizia com a sua posição social. Para o casal, a turbulência não era produzida pela incoerência de classes com o objeto, mas por colocar o personagem diante de “um espetáculo estranho, inabitual, um enigma cujo sentido ele precise buscar” (RANCIERE, 2014, p. 10).

Contrariando a expectativa dos personagens, o filme acaba por agravar as suas preocupações, e eles decidem se livrar do espelho. Com a mesma praticidade com que o adquiriram (a despeito dos esforços do pente-fino), o casal liga para o belchior e fecha negócio pela primeira proposta. Sem conseguir controlar os efeitos colaterais gerados pelo convívio com o espelho, eles preferem passá-lo à frente. Na última frase do conto, o narrador faz a seguinte ressalva: “Mas continuaram usando espelhos, ele para fazer a barba, ela para se pintar e pentear” (VEIGA, 1997, p. 17). Ou seja, continuaram fazendo uso de espelhos com uma função bem definida, controlada, que são mirados de perto e com foco apenas nas aparências. Na verdade, manter as relações com as coisas apenas como objeto de uso, não as deixando ultrapassar a condição de utensílios que uma sociedade pragmática como a nossa as transformou. Em lugar do antigo espelho grande que refletia toda a sala e propiciava uma série de ângulos e possibilidades de olhar a todo momento, os espelhos para se barbear ou maquiar são pequenos e recorridos apenas em momentos de necessidade.

No espelho protagonista de Veiga, são explorados os domínios heterogêneos das imagens do próprio ser e do ser do outro, mistura-se a forma real e imagética na alma do sujeito pensante que faz experiência das imagens através do espelho. Podemos indagar, todavia, por que motivo, exatamente, o casal protagonista do conto decide se desfazer do espelho? Seria pela forte atração sentida pelo objeto especular que os deixava longe dos outros

prazeres da vida, incluindo o jogo social, como apontado pela esposa? Ou seria o fato trazido pelo marido, de que o espelho tinha a capacidade de mostrar a verdadeira alma das pessoas e os seus pensamentos mais execráveis? Ele poderia também mostrar aos outros os pensamentos obscuros de seus donos? As perguntas ficam sem respostas, mas a própria existência destes questionamentos prova a transfiguração do espelho protagonista de um simples objeto inerte e passivo, para uma *coisa*, que *vaza* e se abre a devires, deixa de coincidir consigo mesma, gerando significações inesperadas e causando turbulência na vida dos personagens.

2.2 CACHIMBO

O segundo conto de *Objetos turbulentos* se chama “Cachimbo” e, assim como o conto de abertura e as demais narrativas presentes na obra, não possui um artigo precedendo o nome do objeto protagonista no título. Ao escolher nomear o conto sem utilizar um artigo definido precedendo a palavra cachimbo, o autor deixa claro que não se trata de uma narrativa sobre acontecimentos causados por um objeto específico que conteria em si uma energia mágica, suficiente para interferir no curso natural dos fatos. Isto desloca o foco do livro muito mais para a objetividade, ou melhor, à coisidade, do que à uma agência fantástica do objeto em si.

Apesar de alguns contos tratarem de um objeto específico que ocupa papel protagonista no enredo, a força motriz da obra não consiste em atribuir a eles uma vontade própria ou animá-los através da assunção de uma intenção por parte do objeto (como no filme *Matrix*, 1999), em que as máquinas possuem a intenção de dominar e controlar a humanidade), mas sim na observação dos inúmeros matizes metafísicos (LATOURE, 2012, p. 108) desencadeados pela presença sensível de determinados objetos comuns ao cotidiano prosaico dos personagens. Isto é dizer que, em vez de emanar de uma agência antropomorfizada de um objeto específico imbuído de uma fantástica vontade própria, a turbulência nos contos de Veiga surge através da observação do fluxo ziguezagueante de vínculos na teia social em que estão inseridos os humanos e os objetos. O conto analisado neste capítulo, através da narração

atenta dos acontecimentos insólitos desencadeados da relação entre os personagens humanos e o objeto inanimado cachimbo, evidencia através da ficção literária os modos como os sujeitos e objetos se misturam sensivelmente.

Em “Cachimbo”, o elemento principal que causa o conflito turbulento não carrega as memórias de um antigo dono como em “Cadeira”, nem se trata de um objeto íntimo como em “Manuscrito Perdido”. Aqui a questão principal está na imagem aristocrática do objeto cachimbo em sobreposição à imagem de homem negro sob os olhares de outros sujeitos, também homens negros, em um bairro de classe baixa, na cidade do Rio de Janeiro, no final do século XX. Ou seja, são desenhadas diversas linhas de conexão (ou de fluxo, como queria Tim Ingold) pelo tecido social, que por sua vez são percorridas pelos personagens humanos e o objeto protagonista, formando uma teia narrativa que resulta em um acontecimento insólito, estranho e familiar.

Após um conto de abertura que tem sua introdução marcada pela exposição das trajetórias materiais e metafísicas percorridas pelos objetos, Veiga recua um pouco às pessoas, abrindo a segunda narrativa com uma descrição do personagem principal. Ao contrário de “Espelho” – em que os primeiros parágrafos dão conta dos efeitos práticos e subjetivos causados pelos escombros de uma casa abandonada, sem fazer menção aos humanos que participariam do enredo – o conto “Cachimbo” nos revela já na primeira linha o nome do personagem possuidor do objeto turbulento. Aqui, o protagonista humano aparece antes do protagonista objeto, mas o autor não abandona a proposta da obra de se debruçar sobre a cultura material que envolve as estruturas da realidade ficcional dos contos.

Assim como no conto anterior, este apresenta uma espécie de preâmbulo antes do encontro do personagem com o objeto do título. Aqui, esta primeira parte funciona como um comentário acerca dos paralelos insólitos estabelecidos em uma sociedade marcada pelo racismo estrutural. Logo no primeiro parágrafo, o narrador deixa claro o conflito que se estabelece automaticamente pelo fato de ser o protagonista do conto uma pessoa negra em posição social relativamente privilegiada. Por trabalhar em um ambiente

corporativo tradicionalmente composto por funcionários brancos, ele se destaca pejorativamente entre seus colegas de trabalho:

Chamava-se Oduvaldo, trabalhava na Bolsa, parece que de operador de pregão; de qualquer forma, um daqueles rapazes vestidos de colete de cor viva que ficam no salão gritando como doidos. Era sério e aplicado e morava em Santo Cristo, exatamente na Rua Vidal de Negreiros, o que era motivo de brincadeira maldosas, sem graça e repetitivas dos companheiros de trabalho por ser ele negro (VEIGA, 1997, p. 19).

Este primeiro parágrafo desperta uma série de constatações acerca do estilo literário de Veiga e do quanto sua última obra rompe com algumas características consideradas tradicionais de seus livros de contos mais conhecidos como *Cavalinhos de Platiplanto* (1959) e *A Estranha Máquina Extraviada* (1967). A primeira diferença que salta aos olhos é a delimitação de um espaço urbano concreto para a narrativa, em contraste com a cartografia mais tradicional de seus contos. De acordo com Maria Zaira Turchi (2007), apesar de não ser considerado um regionalista no sentido estrito do termo, as raízes rurais de J. J. Veiga deixaram marcas em sua obra:

A região natal deixou marcas indeléveis na obra de Veiga seja na adjetivação que se pode depreender da cartografia dos contos – o distante, o longínquo, o isolado; seja nos espaços e costumes cotidianos que compõem o enredo – o curral, o rio, a pescaria, a caçada; todos elementos emblemáticos com os quais o imaginário goiano se identifica. Além disso, a voz narrativa assemelha-se a do narrador primitivo da oralidade, próprio das histórias que vivem no sertão, que prendem a atenção dos ouvintes na força da fabulação. A presença desse substrato que estabelece uma especificidade regional, não o transforma, contudo, num regionalista no sentido restrito do termo. A região é ponto de partida e não de chegada nos contos em que as paisagens rurais e os pequenos povoados se abrem para a universalidade de temas e modos da criação literária, portanto “num plano mais de invenção que de observação e retrato” (SOUZA, 1990, p. 27). Se por um lado é possível perceber a presença do real nas cidades interioranas que compõem o espaço ficcional das histórias de Veiga, por outro, a invenção dos nomes e a caracterização dos lugares provocam a transfiguração da realidade – nomes estranhos (Platiplanto, Manarairama, Taitara, Vasabarros, Torvelinho) e lugares perdidos e isolados do mundo propiciam o aparecimento do fantástico e do maravilhoso (TURCHI, 2007, p. 147-148).

A leveza do lirismo regionalista que, de acordo com Turchi, propicia o aparecimento do fantástico e do maravilhoso nas primeiras obras de Veiga, dá

lugar, em *Objetos turbulentos*, a uma atmosfera mais densa, própria de uma realidade urbana com referências explícitas a lugares reconhecíveis, situados na realidade empírica do leitor. O primeiro conto já evidencia este rompimento fazendo menção ao episódio que ficou conhecido como massacre da Candelária, emprestando ao enredo da narrativa um realismo excruciante. Porém, o conto em análise neste capítulo se afasta ainda mais de qualquer incursão ao fantástico para fincar raízes na observação dos acontecimentos surgidos no seio da realidade urbana, conhecida e cotidiana. A tendência ao realismo mágico é substituída por um estranhamento recrudescente que surge do real.

Ao situar rapidamente a narrativa em uma realidade tangível para o leitor, utilizando-se de endereços conhecidos como a Bolsa de Valores do Rio de Janeiro e a praça Quinze, J. J. Veiga evoca uma série de significações para o enredo e o personagem principal. O bairro de Santo Cristo, localizado na Zona Portuária do Rio de Janeiro, possui mais de quatrocentos anos de história incrustados em seu traçado urbano, que ainda hoje guarda a autenticidade do momento de sua construção. Situado defronte aos píeres e ancoradouros, o local foi marcado pelo comércio e tortura de escravos no período colonial brasileiro. Já a rua Vidal de Negreiros possui uma relevância histórica ainda mais coincidente com a história do protagonista Oduvaldo.

O sobrenome Vidal de Negreiros remete ao militar e governador colonial luso-brasileiro André Vidal de Negreiros, que chefiou as capitâneas do Maranhão e de Pernambuco em meados do século XVII. Ele ficou conhecido principalmente por ter sido um dos líderes da Insurreição Pernambucana, uma guerra contra o domínio holandês na Capitania de Pernambuco. As semelhanças com o protagonista de “Cachimbo”, porém, estão ligadas a um de seus herdeiros. Um artigo de 2016 do historiador Ronald Raminelli remonta a história de Matias Vidal de Negreiros, um homem negro e filho de André Vidal de Negreiros, que tornou-se, à revelia da vontade do pai lavrada em testamento, nobre e administrador de uma parte da fortuna paterna. Para fazer valer seus direitos de herança, Matias recorreu às autoridades de Lisboa e obteve sucesso, sagrando-se fidalgo escudeiro da Casa Real e também herdando do pai tenças

e moradias. Apesar disso, devido à cor de sua pele, Matias sempre manteve relações turbulentas com os agentes da coroa em Pernambuco e na Paraíba.

A semelhança entre as histórias de Oduvaldo e Matias Vidal de Negreiros apenas reforça a persistência de uma herança social originada pelo regime escravocrata que conduziu a formação do estado-nação brasileiro. Segundo Lilia Schwarcz,

[...] a escravidão foi bem mais que um sistema econômico: ela moldou condutas, definiu desigualdades, fez de raça e cor marcadores de diferença fundamentais, ordenou etiquetas de mando e obediência, e criou uma sociedade condicionada pelo paternalismo e por uma hierarquia muito estrita (SCHWARCZ, 2019, p. 27-28).

Apesar de todo o aparato estatal de que dispunham os senhores de escravo durante os séculos de escravidão estrutural no Brasil, a autora ressalta os esforços do “outro lado da moeda” para lutar contra o regime instituído. Aqui, contra todas as previsões, “escravizados e escravizadas reagiram mais, mataram seus senhores e feitores, se aquilombaram, suicidaram-se, abortaram, fugiram, promoveram insurreições de todo tipo e revoltas dos mais diferentes formatos” (SCHWARCZ, 2019, p. 29). Por sua vez, os proprietários de escravos promoveram verdadeiros espetáculos de tortura e adiaram o quanto foi possível a abolição do regime escravocrata. “Um sistema como esse só poderia originar uma sociedade violenta e consolidar uma desigualdade estrutural no país” (SCHWARCZ, 2019, p. 29), afirma a autora. Após quase quatro séculos de escravidão e exploração da população negra, o racismo se emaranhou na configuração das relações sociais do Brasil de maneira tão brutal que suas reverberações no cotidiano atual são muitas vezes complexas, estranhas e contraditórias.

Ainda no primeiro parágrafo do conto, o autor evidencia a resignação de Oduvaldo diante de sua posição de subalternidade racial em prol de uma adesão fleumática à realidade dominante de um ambiente caricaturalmente liberal como a bolsa de valores: “Oduvaldo não ligava; se ligava, esforçava-se por mostrar que não – e convencia” (VEIGA, 1997, p. 19). Ao buscar um encaixe impassível à configuração social capitalista, o personagem reforça o caráter ilusório de superação do racismo sustentado pelo Estado democrático

de Direito. Esta tensão gerada pelo preconceito racial estabelece a atmosfera de toda a narrativa e acarreta no personagem uma série de comportamentos paliativos. Para atenuar a sua condição, Oduvaldo estabelece regras de comportamento para si mesmo e as cumpre sem regatear.

Dizer que Oduvaldo não farejava o clima seria menosprezar a inteligência e sensibilidade dele. Ele bem que percebia, mas comportava-se como operador competente e confiável, com naturalidade, sem preocupação de se destacar. Sabia que todos os olhares convergiam para ele, esperando o menor deslize. Por isso também ele tinha o maior cuidado no vestir. Nada de roupas espalhafatosas nem elegantes demais (VEIGA, 1997, p. 20).

Como bom conhecedor dos códigos estéticos e de vestimenta que regiam a coletividade em que estava inserido, Oduvaldo depreendeu, por adaptação, que por causa da cor de sua pele, deveria procurar chamar menos atenção, passar despercebido. Nas relações sociais brasileiras pós-coloniais, a violência estrutural do estado contra pessoas negras se considera oficialmente extirpada, mas a cólera e a opressão cotidiana se encontram claramente preservadas. O próprio autocerceamento do personagem diante da situação é uma expressão dessa violência. A impotência de um regime democrático que se considera justo mas que na prática das relações cotidianas conserva um racismo latente atrai a potência do preconceito.

O primeiro diálogo do conto marca o surgimento da mãe do protagonista na narrativa. Dona Gercina demonstra nutrir inquietações parecidas com as de Oduvaldo em relação às contradições enfrentadas pelo filho devido à sua cor. A mãe achava que o filho deveria se vestir em consonância com as pessoas de idade e cor parecida com a dele. Apesar da natureza diferente, as preocupações dos dois estão em congruência com uma sociedade estruturalmente racista, em que o modo de vestir pode atenuar ou agravar conflitos na vida social de uma pessoa negra. A cisma da mãe era o medo de o filho ser identificado com o que ela chama de “preto pernóstico” (VEIGA, 1997, p. 20), mas ele se mostra conformado:

– D^a Gercina, parece que a senhora pensa que roupa de negro tem que ser diferente de roupa de branco. Eu me vestindo discretamente de cinza ou azul, sapato preto engraxado mas não lustroso para não chamar atenção, corro o risco de ser preto pernóstico. Se me vestisse como esses jovens brancos e

negros também, calça jeans apertadinha caindo sobre aqueles horrorosos tênis importados, que mais parecem sapatas de robô, camiseta de universidade americana feita em Vilar dos Teles, e respectivo bonezinho, seria fichado como preto exibido (VEIGA, 1997, p.20).

A reação de Oduvaldo aos anseios da mãe revela, utilizando as palavras de Maria Zaira Turchi, a consciência gritante da falta de sentido nas ações provenientes do real antropocêntrico (TURCHI, 2007, p. 149), amenizada pela “tranquilidade catastrófica” (CANDIDO, 1989, p. 210), a que se refere Antonio Candido como característica de toda a obra veigueana. Por um lado, ao preencher mansamente os requisitos necessários para ser aceito em seu ambiente de trabalho, Oduvaldo atrai a alcunha de “preto pernóstico”, e de outro, caso entregue-se aos costumes ditados pela indústria cultural, seria fichado em outros lugares como “preto exibido”. O paradoxo escancara a condição degenerada do negro na sociedade brasileira, iluminando um caminho que leva exclusivamente à violência.

O “cuidado no vestir” assumido pelo personagem protagonista chama a atenção para a nossa relação com um tipo de objeto indispensável e muito determinante para a vida humana em sociedade. As roupas e adereços utilizados pelo ser humano são objetos que, além de possuírem uma função instrumental e cultural, funcionam como veículos de subjetividade. As roupas e acessórios que utilizamos para ornamentar os nossos corpos produzem uma esfera de significado em torno de cada um de nós. Segundo Emanuelle Coccia, podemos definir o ato de vestir-se como “incorporar um sensível exterior”. A partir de um fragmento material de mundo extrínseco à natureza humana, utilizado como maquiagem, roupa ou acessório, nos tornamos mais capazes de veicular a nossa subjetividade do que seríamos somente a partir de nosso próprio corpo. Sob essa ótica, mais do que cumprir a função de satisfazer a necessidades instrumentais de um sujeito, esses objetos se transfiguram em *coisas* à medida que se unem quase totemicamente à alma humana:

É como se a roupa – que, uma vez assumida, de repente parece transformar-se de corpo inanimado em corpo animado – mostrasse que a vida transita em corpos alheios e inanimados, que pode repousar em objetos, costumes ou usos (COCCIA, 2010, p. 80-81).

A primeira parte do conto, antes do encontro do protagonista com o cachimbo, se configura também como um comentário acerca dessa comunhão metafísica entre as pessoas e as coisas, e é também um prelúdio irônico ao conflito principal da narrativa. Como vimos, a fim de produzir uma imagem séria e equilibrada que se sobreponha à imagem de sua própria pele aos olhares dos colegas de trabalho na bolsa de valores, ele procura exprimir o seu caráter através do uso de roupas discretas. A mãe, por não conviver no mesmo ambiente de prestígio social e econômico que o filho e não estar acostumada a ver pessoas negras vestidas daquela maneira, “achava que ele devia usar roupas coloridas, condizentes com a idade, em vez de se apresentar em toda parte como doutor advogado” (VEIGA, 1997, p. 20). Oduvaldo encara o assunto com um certo desdém e, apesar de suas próprias precauções, considera a preocupação da mãe um tanto exagerada:

- [...] E quanto à comida? Esta comida aqui é tipicamente de branco, como se vê até no cinema. Olhe só: presunto com ovos, cereais, ou síarial, como dizem os americanos; torrada, geleia ou mel. Qual deve ser então a comida de negro?
- Ah, Valdo, eu falo numa coisa, você vem com outra. Passa de alhos a bugalhos, como dizia o sargento seu pai.
- Que Deus o tenha. Falar nisso, estou puxando.
- Puxando o quê, meu?
- Maneira de dizer. Puxando o corpo para o trabalho. É coisa de americano, negros e brancos.
- Ah, entendi. Americano.
- Então, até de noite. Mas comporte-se hein, dona Gercina. Não faça nada que eu não fizesse.
- Ah, vai, vai, negrinho pernóstico (VEIGA, 1997, p. 21).

Através de um breve espaço em branco na diagramação do livro, o autor introduz o leitor ao segundo momento do conto, após o diálogo entre Dona Gercina e Oduvaldo. Após um primeiro momento em que o narrador se dedica a destrinchar os impasses enfrentados pelo protagonista em detrimento da cor de sua pele, o foco da narrativa se volta para o envolvimento do personagem com o objeto protagonista, o cachimbo. De modo a relacionar o personagem à materialidade do objeto protagonista, o narrador inicia o parágrafo seguinte com a informação de que Oduvaldo era “fumante”, uma expressão que liga visceralmente sujeito e objeto, e carrega valores culturais e sociais associados ao hábito de fumar. O narrador lança uma descrição comedida, repleta de considerações:

Oduvaldo era fumante. Fumava Hollywood desde meados do curso no Colégio Militar, ou Naval, mas nunca chegara a queimar um maço por dia. Até pensara em parar, mas sempre foi adiando a decisão. Afinal, fumava pouco e o cigarro o ajudava a pensar nos momentos de tensão, que são muitos na vida de um operador de pregão (VEIGA, 1997, p. 21).

Os valores que envolvem o hábito de fumar diferentes substâncias de variadas maneiras são oscilantes de acordo com o contexto histórico, geográfico, social, cultural e também econômico, como ilustrado mais à frente no conto em análise. Assim como ocorreu com o uso de outras substâncias entorpecentes, o consumo do tabaco sofreu alterações em sua simbologia ao longo da história da humanidade. Na época de publicação de *Objetos turbulentos*, esse costume começava lentamente a ganhar novas capas de significação no contexto social em que o autor e o personagem estavam inseridos. Na década de 1990, foram promulgadas as primeiras leis com intuito de combater o hábito do consumo de tabaco no Brasil. Antes encarado como um símbolo de status e sensualidade, reforçado pelo cinema e pela televisão, o hábito de fumar foi alçado ao posto de risco à saúde pública, e a maioria das formas de publicidade relacionadas ao tabaco foram proibidas. Apesar dos recentes esforços estatais, o hábito de fumar ainda movimentava, à época, uma série de afetos sociais, principalmente entre os colegas de trabalho do personagem protagonista.

O primeiro contato de Oduvaldo com a imagem do objeto protagonista ocorre em uma confraternização com os colegas após o expediente na bolsa de valores, da qual ele aceita participar pela pressão social que o aflige no ambiente profissional:

Uma tarde, depois de um pregão excepcionalmente nervoso, ele aceitou convite de uns companheiros para tomarem um drinque relaxante num bar da praça Quinze. Não estava muito a fim, mas se recusasse – olha aí o negrinho pernóstico pensando que é o tal. Aceitou, e telefonou para a mãe avisando que ia se atrasar (VEIGA, 1997, p. 21).

O narrador salienta que o bar era frequentado por grandes investidores e faz uma espécie de alegoria da estratificação social em que o personagem está inserido ligada aos hábitos tabagistas dos frequentadores do local: “uns fumavam cigarros importados, outros charutos idem, e um fumava cachimbo” (VEIGA, 1997, p. 22). Imediatamente se pode inferir dessa pirâmide social o

fato de Oduvaldo se encontrar em um nível abaixo. O narrador faz questão de apontar, no parágrafo anterior, que Oduvaldo fumava Hollywood, uma marca nacional de cigarros criada na década de 1930 e que mais tarde ficou famosa por suas campanhas de publicidade, que retratavam jovens praticando esportes radicais. A marca chegou a dar nome ao festival musical *Hollywood Rock*, que teve sua primeira edição no ano de 1975, no Rio de Janeiro. Dessa maneira, associando-se à uma ideia de liberdade e juventude, a marca se tornou uma das mais populares no país.

Aos olhos do personagem – acima dos cigarros e charutos importados e muito acima de sua marca nacional preferida (que apesar de ser fabricada no Brasil possuía o nome em inglês em alusão à cidade americana considerada um símbolo de *glamour*) – a imagem de maior sofisticação neste universo tabagista estava associada ao cachimbo. O objeto carregava uma aura de exclusividade e requinte, características incorporadas pelo único investidor do local que utilizava o objeto:

Esse foi reconhecido e apontado como o incrível Osmar das Quantas, grande operador das bolsas do Rio e São Paulo, fumava cachimbo com uma naturalidade que dizem ser característica de lorde inglês, exceto os antitabagistas. E o fumo! Que aroma! Que fumaça tão leve! (VEIGA, 1997, p. 21).

Em *A vida social das coisas* (2008), o antropólogo indiano Arjun Appadurai afirma, em relação à política de valores que envolve a produção e o consumo de mercadorias, que o desejo e a demanda são produto de “uma série de práticas e classificações sociais”. Ele aponta, ainda, que os gostos da elite possuem uma função de torniquete, “fazendo seleções a partir de possibilidades exógenas e, então, fornecendo modelos para os gostos e a produção interna” (APPADURAI, 2008, p. 49). Em uma escala menor e individual, o desejo de Oduvaldo pelo cachimbo representa uma politização da demanda pelo objeto em questão. O cachimbo representa, para Oduvaldo, um bem de luxo. Appadurai propõe que consideremos os bens de luxo “como bens cujo uso principal é *retórico* e *social*, bens que são simplesmente *símbolos materializados*” (APPADURAI, 2008, p. 56). Para o autor, eles correspondem a necessidades políticas e são melhores classificados como “um registro especial de consumo” do que como “uma classe especial de coisas”. Como traços

distintivos desse tipo de registro, em relação às mercadorias, Appadurai enumera:

(1) restrição, quer por preço ou por lei, a elites; (2) complexidade de aquisição, que pode ou não ser uma função de escassez real; (3) virtuosidade semiótica, isto é, a capacidade de assinalar, com legitimidade, complexas mensagens sociais (como a pimenta na culinária, a seda no vestuário, as joias em ornamentos e relíquias em atos de culto); (4) um conhecimento especializado como pré-requisito para serem usados “apropriadamente”, isto é, regulamentação pela moda; e (5) um alto grau de associação entre seu consumo e o corpo, a pessoa e a personalidade (APPADURAI, 2008, p. 57).

O cachimbo não é um objeto que pode ser considerado inadvertidamente uma mercadoria de luxo, não em qualquer contexto. Porém, no conto, o objeto protagonista apresenta alguns dos traços apresentados por Appadurai, passando a condensar o registro de luxo. Na pirâmide social tabagista construída pelo narrador, apenas um indivíduo, apontado como pertencente a uma elite econômica, utilizava o cachimbo para fumar. O personagem é ligado a adjetivos como “grande” e “incrível”, sendo prontamente reconhecido por meio da associação de sua imagem com o objeto. O cachimbo assinala em Osmar das Quantas uma mensagem social de opulência, consumada pela naturalidade com que o investidor manuseava o objeto. Essa naturalidade à qual o narrador faz referência é produto de um conhecimento técnico que integra a ação de utilizar o objeto em questão:

Por exemplo, quando Osmar voltou a encher o cachimbo depois de mantê-lo apagado e emborcado no cinzeiro por algum tempo, e apalpou os bolsos à procura de fósforos, alguém na mesa ofereceu-lhe um isqueiro. Ele recusou, disse que cachimbo se acende com fósforo, e só depois que a parte química se queimou e a chama passou para a madeira; a chama do petróleo afeta o gosto do fumo (VEIGA, 1997, p. 22).

Como resultado da reunião com os amigos após o trabalho e do encontro do protagonista com a imagem suntuosa que emanava do cachimbo em conjunto com a personalidade que o utilizava, Oduvaldo decide comprar, no dia seguinte, um cachimbo e um pacote de fumo, ambos ingleses. Mais uma vez o comportamento mimético aparece como uma marca do personagem, que se esforça para juntar qualidades suficientes que o permitam ser eficientemente assimilado ao ambiente que insiste em ser-lhe hostil. Apesar desse esforço,

está sempre presente o traço de apreensão que faz com que seus hábitos miméticos se desenvolvam comedidamente. Sua seriedade e aplicação no trabalho e seu “cuidado no vestir” vão além de um simples desejo pela eficiência ou de uma idiosincrasia perfeccionista. São traços de uma personalidade moldada pelo racismo estrutural presente no ambiente majoritariamente branco em que Oduvaldo estava inserido profissionalmente.

A personalidade contida e excessivamente prudente se manifesta materialmente na relação de Oduvaldo com o cachimbo recém adquirido. Assim como agia na convivência com os colegas de trabalho, ele inicia seu aprendizado “devagar, apalpando” (VEIGA, 1997, p. 22). Na primeira vez, não consegue tirar fumaça do objeto mas, com o tempo, vai adquirindo familiaridade e habilidade. No entanto, antes mesmo de “se considerar fumante de cachimbo”, ele toma uma decisão com motivações análogas à anterior de não usar roupas espalhafatosas nem elegantes demais: “mesmo depois que amansasse o cachimbo, que dominasse a técnica, jamais fumaria em público. Cachimbo só em casa” (VEIGA, 1997, p. 23). Em outra conversa com a mãe, enquanto experimentava “um fumo novo indicado por outro cachimbeiro da Bolsa” (VEIGA, 1997, p. 23), o protagonista ouve novo conselho em relação à sua conduta, ao qual ele se mostra mais atencioso e busca tranquilizá-la, compartilhando a sua decisão de jamais fumar cachimbo em público.

Fazendo uma nova reverência ao personagem Osmar das Quantas, o narrador deixa transparecer o desejo, por parte de Oduvaldo, de se equiparar, sobretudo visualmente, à imagem aristocrática do executivo que ele conheceu na praça XV: “se ele não fumava como o grande Osmar, chegara tão perto que ninguém notaria qualquer diferença” (VEIGA, 1997, p. 23). Comprando acessórios e aprendendo a limpar o objeto, o protagonista busca “amansá-lo” e adquirir o conhecimento especializado que integra registro de luxo do ato de fumar cachimbo. O encanto do protagonista não estava atrelado às idiosincrasias de um determinado cachimbo em si (como ocorre com os personagens do primeiro conto, “Espelho”) mas sim à imagem do “registro especial de consumo” de um bem de luxo. O ato de utilizar o cachimbo para fumar, a imagem da ação de cachimbar, mais do que a materialidade do objeto em si, é o que atrai o protagonista. Ao obter controle sobre o objeto, tornando-se hábil

em sua utilização, Oduvaldo transfigura o cachimbo em uma parte de sua figura, tornando-o parte de seu cotidiano, não apenas interagindo, mas integrando-se a ele:

E ficou assim. Oduvaldo fumando seus cachimbos depois do jantar e durante o dia nos fins de semana. Já tinha quatro, entre eles um Dunhill e um francês de tubo curvo em forma de interrogação se fosse posto de pé com o forninho para cima. Comprara também um umedecedor de latão patinado com forro interno de cortiça, e na tampa um mineral irradiador de umidade para impedir o ressecamento do fumo. Era já um cachimbista consumado. Podia ler recostado no sofá com o cachimbo na boca sem que ele se apagasse e sem que a saliva escorresse para fazer chororó no fundo. Mas ainda não tinha coragem de cachimbar em público como faziam os brancos e os negros que não se incomodam de parecer pernósticos (VEIGA, 1997, p. 24).

A riqueza de cuidados aos quais Oduvaldo se atentava em sua relação com os cachimbos reforça a sua personalidade aplicada e competente. Porém, assim como no seu modo de vestir, a integração entre o objeto e o corpo se desenha sempre sobre um signo de turbulência, devido à cor de sua pele. Ocorre, entre pessoa e objeto, uma (di) fusão, um choque entre as imagens sensíveis que emanam de cada um, diante dos olhos de uma coletividade racista, como a sociedade carioca do fim do século XX. Oduvaldo carrega em seu corpo a imagem de homem negro que, por sua vez, ao associar-se à imagem aristocrática do cachimbo, atrai para si a alcunha pejorativa de pernóstico e pretensioso. O objeto traz em si, nesse contexto, uma imagem de requinte, remete ao universo masculino do “mundo dos negócios” e, na visão do protagonista, ainda mais especificamente a um outro personagem que, por sua vez, é branco. Oduvaldo passa a fumar cachimbo em um ato mimético quase instintivo de se igualar ao personagem socialmente superior, desejoso de que, ao incorporar a imagem sensível do objeto, ela se sobreponha à sua própria imagem, àquela que se desprende de seu corpo, de sua pele.

A tranquilidade da narrativa se desmancha apenas quando Oduvaldo decide suspender por um dia a sua decisão de jamais fumar cachimbo em público. A decisão de sair para fumar vem acompanhada de uma atmosfera de afetividade e otimismo, tornando o desfecho da narrativa ainda mais traumático. Ela ocorre em um dia de sábado, após o almoço com um prato

tradicional de sua mãe: “mocotó com arroz branco, que d^a Gercina preparava muito bem, acompanhado de molho de hortelã com malagueta” (VEIGA, 1997, p. 24). A composição do prato não se furta de representar materialmente as vicissitudes sociais que estão em movimentação ao longo do conto. O mocotó, parte menos nobre do porco, geralmente associada no Brasil às classes socialmente desfavorecidas, temperado com hortelã, uma erva de cor esverdeada com propriedades aromáticas e medicinais, com efeitos de alívio e frescor, em conjunto com a pimenta malagueta, fruto vermelho cujas sementes são usadas como condimento conhecido por ser altamente picante, formam uma mistura que parece simbolizar a amalgamação de signos que estão prestes a se chocarem no encontro entre Oduvaldo e seus agressores.

Após acordar de um cochilo para ajudar na digestão, o protagonista se depara com um cenário desanuviado e jubiloso:

Quando acordou, o radinho que tinha ficado ao lado do travesseiro tocava uma música que ele achava linda, e até aprendera a cantar, uma de Gilberto Gil, “Se eu quiser falar com Deus”. Ouviu-a até o fim, cantando também. Levantou-se, [...], e achou que estava na hora de dar umas boas cachimbadas. Enquanto enchia o cachimbo chegou à janela da sala, que dava para um patiozinho florido por artes de d^a Gercina. Uma tarde linda lá fora, o sol dando uma festa de claridade, vida e alegria nas árvores, nas paredes, no céu. Oduvaldo sentiu-se convidado. Por que não fumar o cachimbo na praça ali perto, frequentada por gente conhecida, que os tratava bem, a ele e à mãe? Não estaria ele sendo radical demais na decisão de não fumar em público? Estou com vontade vou, pensou (VEIGA, 1997, p. ??).

Através da descrição graciosa do ambiente, o autor apresenta mais uma vez, em “Cachimbo”, uma tranquilidade que antecede a catástrofe – que dessa vez será desencadeada pela presença do objeto turbulento protagonista da narrativa. Os paralelos entre as decisões de Oduvaldo e o conflito prestes a se estabelecer na narrativa se desenvolvem de maneira irônica à medida que ele se prepara para sair de casa. Mais uma vez, sua personalidade se transfigura na materialidade dos objetos que utiliza:

Vestiu uma calça jeans, que só usava nos fins de semana, calçou uma sandália de calcanhar fechado, própria para sair no verão, pôs uma camiseta amarela de meia manga sem nenhum desenho ou inscrição. Para não ficar sentado num banco de

praça só fumando e olhando o tempo, pegou o número recém-chegado da revista *Exame*, que assinava (VEIGA, 1997, p. 25).

Oduvaldo percorre um caminho tranquilo até a praça perto de sua casa, encontrando e cumprimentando cordialmente pessoas brancas e negras, que o tratavam com familiaridade e deferência. Uma conversa amistosa com um sorridente senhor negro, dono de um estabelecimento por perto, o leva a refletir sobre a sensação de pertencimento que ele nutria em relação ao seu bairro: “Por isso gosto do Santo Cristo. Mudar daqui só para – não. Mudar de casa, pode ser. De bairro nunca” (VEIGA, 1997, p. 26). No entanto, o clima de bonança se mostra apenas um prelúdio à turbulência que está por vir.

Já acomodado em um banco debaixo de sombra, fumando seu cachimbo e folheando sua revista, ele percebe a aproximação de três jovens, também negros, o que inicialmente dá ao personagem a impressão de que se trataria de uma abordagem amigável. Na cena, o narrador preza mais uma vez pela descrição de objetos e ornamentos. Tais objetos se tornam aquilo que Emanuele Coccia chamou de “veículos de subjetividade”, transbordando o significado de seu uso como simples utensílio. A cultura material incorporada pelos agressores transmite signos que vão de encontro ao estilo e ao comportamento de Oduvaldo:

Só os olhou focalizando quando dois se sentaram um de cada lado dele no banco, e o terceiro ficou em pé na frente. Todos usavam jeans e tênis sem amarrar e camisetas de meia manga com figuras de cantores negros que Oduvaldo não identificou. Os que estavam dos lados dele no banco tinham cabelo rastafári. O outro usava boné do Flamengo. Pensando que os rapazes quisessem conversar, ele fechou a revista para não parecer desdenhoso ou posudo.

Os rapazes nada diziam, só olhavam, agora com ar provocador. E essa agora. Que será que eles querem? [...]

– Estão vendo, irmãos. O broder aí se trata. Sandalhinha de pleibói, cachimbinho no bico, fuminho cheiroso. Pinta de lorde.

– É. Nem parece negro.

– Vai ver não é mesmo. É pintado – disse o terceiro.

– Primeiro vamos admirar o cachimbinho. Deve ser estrangeiro

– falou o primeiro, e puxou o cachimbo da boca de Oduvaldo (VEIGA, 1997, p. 26 - 27).

O diálogo entre os agressores mostra a distância estabelecida entre eles e o protagonista. Enquanto o primeiro se refere aos seus pares como “irmãos”, as palavras com que se referem a Oduvaldo são “pleibói” e “lorde”, usualmente

destinadas a pessoas brancas. A aparente prosperidade econômica do personagem desperta a cólera dos agressores. O sentimento de encantamento, desejo e respeito que o objeto despertara em Oduvaldo em um bar na praça XV, na Zona Central do Rio de Janeiro, se transforma em ódio por parte dos três jovens que o interpelam na praça do bairro Santo Cristo, em uma área menos nobre da cidade. As vicissitudes subjetivas que se desenvolvem em uma sociedade estruturalmente desigual e racista costumam gerar situações contraditórias como a do conto de Veiga. Assim como as vítimas, os agressores são intercambiáveis segundo a conjuntura. Qualquer um “pode tomar o lugar do assassino, na volúpia cega do homicídio, tão logo se converta na norma e se sinta poderosa enquanto tal” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 160).

Dentre os objetos carregados por Oduvaldo, o cachimbo era o que mais exalava o signo da elite aristocrática. Toda a técnica gestual que envolve o ato de cachimbar, o aroma do fumo importado e a aparência impecável do objeto produzem uma esfera de significado em torno do protagonista, ilustrando a tese de Coccia acerca do paradoxo próprio de toda cosmética e ornamento como definidores de uma espécie de “radioatividade do homem” (COCCIA, 2010, p. 79). Assim como a roupa e a maquiagem, o cachimbo se adere à imagem de seu possuidor e, no caso de Oduvaldo, *transforma o impróprio absoluto em absolutamente próprio*. Através desse movimento, o objeto controlado e, nas palavras do narrador, “amansado”, se *coisifica*, transfigurando a atmosfera de tranquilidade em uma situação turbulenta.

Depois de tomar o cachimbo de Oduvaldo, um dos agressores quebra o objeto contra o banco da praça, fazendo voar a parte arredondada do forninho, e em seguida se desfazendo do tubo (VEIGA, 1997, p. 27). Um dos momentos em que os objetos se tornam excessivos e rompem o fluxo entre os circuitos de consumo e exibição é aquele em que eles deixam de funcionar para nós. Quando um objeto – que antes era utilizado com uma naturalidade que praticamente o invisibiliza – se quebra, é que passamos a notá-los de maneira mais atenta, quebrando nossos hábitos de uso, alterando sua percepção e confrontando sua *coisidade*. A destruição do cachimbo de Oduvaldo mobiliza

os signos sociais que envolvem o conflito e a coletividade em que os personagens estão situados.

A agressão se agrava quando um dos homens exige ver o pacote de fumo que Oduvaldo levava no bolso:

– O fumo – disse o de boné. – Vamo vê se é bão mesmo ou se é mata-rato.

Como autômato, Oduvaldo tirou com dificuldade de um bolso traseiro da calça o pacote de fumo, que um rasta pegou com safada delicadeza.

– Hum, coisa fina, gente. Olhe só. – Leu a marca. – *Plaieres Navi Cut Mild*. O nosso chapa só consome coisa boa.

O pacotinho passou de mão em mão, cada um elogiando debochadamente (VEIGA, 1997, p. ??).

O uso da palavra *autômato* reforça o caráter mimético das atitudes de Oduvaldo ao longo da narrativa. O protagonista tem seus movimentos sempre determinados pelas imposições que o racismo estrutural lhe reserva. Ele age como autômato sempre que se esforça para demonstrar que não liga para as provocações no local de trabalho e se comporta com naturalidade e conformismo diante dos impedimentos sociais que o atingem. Do outro lado, os agressores manifestam escárnio e desprezo pelos signos que Oduvaldo transmite e preserva. A leitura marcadamente equivocada do nome referente à marca inglesa *Player's Navy Cut* exala o desdém diante de um símbolo da cultura europeia. Diferente da antiga marca de cigarro favorita de Oduvaldo, a brasileira *Hollywood*, que explorava os signos de juventude e radicalidade, a marca *Player's Navy Cut* foi criada no final do século XIX, e sempre manteve um estilo tradicional da época.

A intimidação evolui para a agressão de fato quando “com as pontas de duas facas, uma de cada lado das costelas, Oduvaldo foi obrigado não só a mascar mas a engolir boa parte do fumo restante” (VEIGA, 1997, p. 29). Os requintes de crueldade e o ar de deboche dos personagens agressores remontam aos abusos policiais perpetrados contra a população negra no Brasil e, em especial, no Rio de Janeiro, muitas vezes praticadas por policiais também negros que, visceralmente envolvidos nesse circuito funesto, encarnam a figura do torturador. Infectados pela lógica dialética que estrutura os problemas raciais no Brasil, os agressores de Oduvaldo possuem naturalizada em sua

percepção a ausência de negros nos ambientes corporativos e empresariais, tornando a figura esmerada do protagonista um elemento estranho à sua experiência empírica.

Inebriado pelo efeito nauseante do fumo engolido, Oduvaldo volta para casa aos tropeços e vomita na sala-de-estar para espanto de sua mãe, que o toma por bêbado. Dona Gercina busca no quintal um punhado de folhas de losna, uma erva medicinal usada contra dores no estômago, e faz um chá para aliviar as ânsias de vômito do filho. Em seguida ouve calada toda a história da agressão, sem arriscar dizer qualquer coisa. A indagação que fecha o conto reforça o estranhamento na situação vivida pelo bem-sucedido operador de pregão: “– Eram todos negros, mãe. Todos negros. Por que fizeram isso comigo? A mãe demorou a responder. Quando falou, foi para dizer que não tinha resposta” (VEIGA, 1997, p. 30).

Ainda no início do conflito na praça, o narrador afirma que, de longe, a situação “parecia uma conversa de amigos” (VEIGA, 1997, p. 28), não havia explicação lógica para o evento que se desencadeia no conto. No entanto, a interpretação que pode ser inferida no curso da narrativa é a observação atenta de “como objetos inanimados constituem sujeitos humanos, como eles os movem, como os ameaçam, como eles facilitam ou dificultam sua relação com outros sujeitos” (BROWN, 2001, p. 7). No enredo, o cachimbo constitui, inicialmente, a imagem de um registro de luxo, até passar, de maneira turbulenta, a um elemento que dificulta a relação de seu dono com outros sujeitos. O protagonista é pego de surpresa pela consequência gerada pela produção sensível emanada pelo cachimbo. Assim como para Oduvaldo o cachimbo produz um signo confortável de sofisticação, uma satisfação gerada pela imagem de si próprio consumindo um objeto de luxo, o cachimbo também compõe, do ponto de vista de um outro grupo social, a imagem do opressor.

Ao final da leitura, é possível afirmar que o autor não recorre a eventos insólitos no campo do fantástico e do maravilhoso. Porém, por meio de uma análise voltada para a observação dos fluxos metafísicos percorridos pelo cachimbo protagonista, também é possível afirmar que o estranho característico de José J. Veiga se condensa em sua última obra na figura de seus objetos

protagonistas, e em seus movimentos de transfiguração até tornar-se *coisa*, abrindo-se a devires e deixando de coincidir consigo mesmos, gerando significações imprevistas e causando turbulência na vida de seus possuidores.

2.3 CADEIRA

“Quantas coisas,
Limas, umbrais e atlas, taças, cravos,
Servem-nos como tácitos escravos,
Cegas e estranhamente sigilosas!
Nós já esquecidos, e durarão mais;
Sem nem saber que partimos, jamais”.

(Jorge Luis Borges)

O objeto protagonista do terceiro conto do livro pode ser considerado o único artigo de mobília, propriamente dita, entre os que dão título aos contos ao longo da obra. Há outros objetos que compõem o microcosmo da casa como no caso de “Espelho” e “Tapete Florido”, no entanto esses podem ser melhor enquadrados na categoria de decoração e ornamentação, e estão mais ligados à experiência visual dos viventes da casa, funcionando menos como *affordance*:

Como sugerido pelo psicólogo James Gibson (1979) ao introduzir sua abordagem ecológica para a percepção visual, o mobiliário de um cômodo inclui as *affordances* que permitem ao morador realizar suas atividades quotidianas: a cadeira convida e permite sentar; a caneta, escrever; os óculos, enxergar; e por aí vai (INGOLD, 2012, p. 28).

O espelho, como objeto que reproduz imagens, tem inclusive a capacidade de ampliar virtualmente o espaço de um cômodo, como ocorre no conto de abertura. O tapete que decora o chão de um quarto ou de uma sala de estar fornece uma experiência visual e tátil, mas ocupa o espaço apenas visualmente, já que podemos pisá-lo e posicionar outros móveis sobre ele. A cadeira, por sua vez, fornece aos habitantes da casa uma utilidade específica que lhes facilita as atividades cotidianas. A cadeira convida e permite a ação de

sentar, possibilitando o descanso e facilitando a realização de atividades como comer, ler ou escrever.

Por outro lado, além de suas funções primordiais, os objetos de mobília também são capazes de demarcar hierarquias e ideologias, assim como reforçar preconceitos e garantir injustiças. Um exemplo de transbordamento ideológico relacionado a um objeto, ou à ausência dele, ocorreu recentemente fora do universo ficcional. Em abril de 2021 aconteceu um incidente diplomático envolvendo três líderes políticos europeus que ficou conhecido como *Sofagate*. Durante um encontro oficial – em que o chefe de estado turco Recep Tayyip Erdogan recebeu em Ancara, capital da Turquia, a presidente da Comissão Europeia Ursula von der Leyen e o presidente do Conselho Europeu Charles Michel – a sala onde aconteceria a reunião dispunha de apenas duas cadeiras em uma posição de destaque, nas quais se sentaram os dois integrantes homens enquanto a alemã von der Leyen foi conduzida a um sofá, ficando a uma distância considerável dos dois.

A reunião ocorreu duas semanas após o presidente turco ter retirado o seu país de um tratado internacional destinado a prevenir a violência contra as mulheres e ficou marcada como uma demonstração material de misoginia e falta de diplomacia. O episódio gerou repercussão internacional e chegou a ganhar um verbete no *Wikipedia*, uma célebre plataforma eletrônica de enciclopédia colaborativa (<https://en.wikipedia.org/wiki/Sofagate>). O embaraço da líder alemã foi gravado em vídeo, e reproduzido milhares de vezes na internet. Na ocasião, foram recuperadas algumas imagens de outras reuniões oficiais envolvendo três homens em cargos de grande representatividade, que posavam para as fotos sentados em três cadeiras idênticas, dispostas lado a lado, como deveria ter ocorrido na oportunidade envolvendo Ursula von der Leyen.

Torna-se evidente, a partir da observação de que os cargos de von der Leyen e Michel possuem importância diplomática equivalente, que a falta de uma cadeira para a integrante do sexo feminino se configura como uma expressão de valor político por parte da organização do encontro, chefiada por Erdogan. Paraphraseando Remo Bodei (BODEI, 2015, p. 53), o arranjo da mobília em uma

sala carrega histórias e significados por si próprio. Inseridos em determinado contexto social, objetos como a cadeira são investidos coletivamente com signos que passam a operar em conjunto com a agência humana.

Na cultura aristocrática europeia, a mobília sempre foi carregada de implicações sociais. Além de compor os ambientes nas residências e construções oficiais com símbolos que exalam de sua forma e finalidade prática, muitas peças do mobiliário da nobreza funcionavam como marcadores de desigualdades sociais. Peter Shoemaker faz referência a um tipo de sofá utilizado no século XVIII que exemplifica a incorporação dos valores culturais e sociais pelos objetos de mobília:

O *canapé à confidants* era um sofá com dois lugares a mais anexados nas duas extremidades. Estes eram os *confidants*, em analogia aos “personagens secundários” – damas de companhia, babás, amas de leite, e outras companhias – que eram figuras familiares não apenas no teatro e em romances do período, mas também no dia-a-dia da cultura aristocrática (SHOEMAKER, 2005, p. 689)¹⁰.

No ensaio, intitulado *The Furniture of Narrative*, Shoemaker analisa as obras *Le Sopha* (1740), de Claude de Crébillon, e *Les Liaisons dangereuses* (1782), de Choderlos de Laclos, nas quais um objeto específico adquire grande relevância no curso da narrativa. O autor se baseia na premissa de que “mobília¹¹, narrativa e cultura aristocrática, todas compartilham uma preocupação em comum com funções, papéis e posições (física e metaforicamente)” (SHOEMAKER, p. 690). Assim como os objetos de mobília em uma casa, as estratégias e as convenções narrativas agem de modo a capturar o interesse, proporcionar um pano de fundo familiar e posicionar o leitor do texto, ou usuário da casa, como sujeito.

¹⁰ No texto original: “The *canapé à confidants*, or *confidente*, was a sofa with two extra seats attached at the ends. These were the *confidants*, by analogy with the “minor characters” – ladies-in-waiting, nursemaids, *frères et soeurs de lait*, and other companions – who were familiar figures not only in the theater and novels of this period, but also in everyday aristocratic culture.”

¹¹ É preciso chamar atenção para a mudança etimológica na tradução da palavra *furniture*. A palavra inglesa utilizada no texto original do artigo deriva do francês, *fourniture*, cuja tradução mais próxima na língua portuguesa seria *fornecimento*, no sentido de suprimento ou provisão, e remete à função que os objetos de mobília possuem de proporcionar o conforto e o apoio necessário para a vida humana em uma casa. O sentido de *furniture* relacionado à mobília, no entanto, é exclusivo da língua inglesa, já que em outros idiomas europeus a palavra utilizada para se referir aos móveis deriva do latim, *mobilis*.

Segundo Tim Ingold (2012), por serem parte integrante das linhas de fluxo da malha que constitui o real, os objetos devem ser encarados sempre como coisas. Enquanto o objeto “coloca-se diante de nós como fato consumado”, a coisa, por sua vez, é definida pelo autor – em confluência com o pensamento de Heidegger – como “um lugar onde vários acontecimentos se entrelaçam”. No conto de Veiga, a cadeira protagonista passa a se afirmar como coisa, justamente por via das relações sociais e juízos de valores movimentados pelos personagens que entram em contato com ela.

A cadeira “mais para feia” que o protagonista Delduque encontra, “na casa de um médico de quem se tornara amigo após uma cirurgia” (VEIGA, 1997, p. 31), funciona, inicialmente, como um artifício narrativo que, por um lado, acarreta um conflito entre Dr. Valério e sua esposa, e de outro se torna objeto de desejo do amigo cenarista. A partir de determinado momento, ela se torna o vetor de sentimentos inquietantes, levando o personagem protagonista a questionar a própria sanidade. Como um objeto de mobília, a cadeira ficcional do conto de Veiga causa turbulência ao superar sua passividade utilitária e desarranjar a percepção e a sensibilidade de seu usuário.

O narrador veigueano, afeito ao ritmo prosaico interiorano, mantém seu estilo afiado de ironia em relação à trama narrativa, tecendo comentários que evidenciam as motivações de caráter dos personagens. Entretanto, a cadeira recebe a maioria dos holofotes desde o primeiro parágrafo, em que há uma breve descrição de sua aparência física e dos efeitos desencadeados pela sua presença na sala do médico, amigo do protagonista Delduque. Assim como em “Espelho”, aparece aqui uma preocupação estética e social com a sala de estar – que por sua vez não está presente em “Cachimbo” – tipificando novamente os personagens como membros da alta sociedade:

Sempre que ia à casa do médico, de quem ficara amigo depois de uma cirurgia de hérnia, Delduque gostava de sentar-se numa cadeira que ficava ao lado do sofá e de frente para a varanda. Cadeira mais para feia, muito velha, estofamento surrado, madeirame pedindo lixa, toda a peça pedindo reforma ou substituição. Parece que ninguém na casa gostava dessa cadeira. Dona Margarise, mulher do médico, não se cansava de renegá-la, dizia que era monstrenga, destoava dos outros móveis, desequilibrava a harmonia da sala. Por que então

estava ali há tanto tempo, se quem decide sobre decoração geralmente são as mulheres? (VEIGA, 1997, p. 31).

Assim como nos contos anteriores, opta-se pela primazia na descrição dos objetos em detrimento às pessoas, exemplificada acima pela definição atenta do posicionamento e da materialidade do “móvel desarmônico” (VEIGA, 1997, p. 35). Nas primeiras linhas do texto, o autor já relaciona diversos verbos ao objeto protagonista. A cadeira *pedia* lixamento, *destoava* dos outros móveis, e *desequilibrava* a harmonia da sala. A voz narrativa quase nunca se debruça sobre as idiossincrasias pessoais dos seres humanos, apenas sobre aquelas que dizem respeito ou estão relacionadas à cadeira, verdadeira protagonista do conto. O olhar do narrador se assenta ora sob o ponto de vista do casal Dr. Valério e Dona Margarise, e ora sob o do poeta e cenarista Delduque, que são os únicos seres humanos que aparecem “em carne e osso” durante a narrativa. A atenção, no entanto, está sempre voltada à cadeira, e é a partir das relações que se estabelecem em torno dela que podemos inferir traços da personalidade dos personagens.

O objeto, fisicamente convidativo aos olhos de Delduque e repelente ao gosto de Dona Margarise, continha em si uma importância sentimental para o dono da casa, Dr. Valério, conferindo-lhe, assim, o atributo de amigo solícito, atencioso e reverente. Isso porque a cadeira possuía uma espécie de biografia, assumindo um valor metafísico para o personagem, através da genealogia de seu uso. Numa perspectiva culturalista, Arjun Appadurai propõe que as coisas adquirem uma biografia e uma vida social próprias através de seu complexo enredamento nas vidas das pessoas que se envolvem com elas. Aqui, o objeto protagonista está emaranhado em uma rede de afetos e lembranças que o investe de valores e o envolve em auras de significado.

O médico recebera a cadeira como um presente após a morte do “grande amigo, protetor e conselheiro D. Sereno Argenta, que foi bispo de Cantagalo durante muitos anos” (VEIGA, 1997, p. 31). Sua admiração pelo líder religioso se resume em outra passagem, na qual o médico apela à mulher para que o móvel permaneça em evidência na casa: “Gostaria muito, Ise, que a cadeira ficasse aqui na sala como homenagem ao boníssimo D. Sereno, a quem tanto devo. Não fosse ele, eu não seria quem sou” (VEIGA, 1997, p. 33). O bispo –

quarto personagem humano da trama, que aparece apenas na lembrança de Dr. Valério e no sonho de Delduque –, por sua vez, também recebera a cadeira de presente.

Ao contrário do cachimbo de Oduvaldo, adquirido em estabelecimento especializado na praça XV, e do espelho comprado pelo casal na loja de belchior, a cadeira passa de mão em mão em estado de presente, e não de mercadoria. Em geral, os presentes, e o espírito de sociabilidade, reciprocidade e espontaneidade em que são normalmente trocados, são colocados em oposição ao espírito ganancioso, egocêntrico e calculista que anima a circulação de mercadorias (APPADURAI, 2008, p. 25). O presente possui uma natureza social, que envolve um ciclo de troca, em que os objetos funcionam como intermédio social entre as pessoas. A história da origem da cadeira do bispo envolve os laços de respeito e amizade cultivados por ele:

Um dia, ao receber um grupo de cidadãos de boa vontade para discutirem certo projeto de ação social no bispado, D. Sereno levantou-se para cumprimentar um retardatário importante. Ao sentar-se novamente, a cadeira que ele usava para trabalhar na escrivania simplesmente desmanchou-se, e ele viu-se sentado no chão. Passado o susto (felizmente S.E. Reverendíssima não se machucou) e passados os risos respeitosos, alguém arrastou outra cadeira para o lugar da peça irreverente. Uma ou duas semanas depois D. Sereno recebia uma cadeira nova, confortável e muito sólida, estofada de gobelino de fundo verde claro com desenhos em verde-garrafa, para combinar com a secretária de madeira castanha. Na parte posterior da madeira do encosto tinha pequena placa de metal dourado com os dizeres: “A D. Sereno Argenta, seus amigos e admiradores. Cantagalo, 7.7.42. *Per non cadere*” (VEIGA, 1997, p. 32).

O caso anedótico que deu origem ao objeto, e a inscrição em italiano – que em tradução livre significa “para não cair” – são marcas da ironia do autor, sempre direcionadas à elite burguesa. Além disso, o trecho acima também traz informações significativas sobre a materialidade da cadeira que mais tarde será objeto de desejo aos olhares atentos de cenarista do personagem Delduque. O estofado de gobelino – gênero de tapeçaria luxuosa de origem francesa – assinala a opulência da peça, e a placa de metal com a data empresta ao objeto uma aura de individualidade, como uma data de nascimento. A combinação de cores e materiais confirma o cuidado na escolha do móvel, para

que componha a atmosfera suntuosa que, tradicionalmente, envolve as instalações episcopais.

Dr. Valério recebera a cadeira após a morte de D. Sereno, “no começo dos anos de 80” (VEIGA, 1997, p. 32), quando viajou de carro do Rio de Janeiro para Cantagalo, em ocasião do enterro, e lá ficou sabendo que a ele fora reservada a “honra” de levar para casa o volumoso objeto. “Por sorte o médico havia viajado numa caminhonete espaçosa, por isso não teve dificuldade de transportar o excelente legado” (VEIGA, 1997, p. 32). No momento em que o móvel chega à casa, a personalidade dócil e moderada de Dr. Valério é ilustrada pela narrativa ao lidar com a reação de Dona Margarise em relação ao presente do bispo:

Claro que a cadeira não estava mais como no primeiro dia. A beleza do estofado, as rosaças da parte superior do encosto e o lustro discreto da madeira tinham sofrido o desgaste do uso e a ação do tempo. Logo que a viu, transportada para a sala pelo motorista e um empregado da casa – era uma poltrona ampla e pesada – Dona Margarise levou a mão direita à boca.

– Isso vai ficar aqui na sala, Valério? – ela perguntou alarmada.

O marido esperou que os empregados saíssem e explicou que se tratava de um gesto muito gentil, mais do que isso, uma deferência, de D. Sereno. Contou mais uma vez o episódio da cadeira quebrada, mostrou a placa atrás do encosto, já quase ilegível devido à pátina. Seria muita ingratidão relegar a cadeira a algum canto obscuro da casa (VEIGA, 1997, p. 33).

Suspirando de pesar, a personagem Margarise acata o pedido do marido para que a cadeira permaneça na sala, à vista de todos. No entanto, o comportamento da esposa de Valério em relação à cadeira revela sua postura um tanto escabrosa, uma vez que ela insiste em renegá-la frente às visitas, fazendo comentários depreciativos, como no início do conto quando o narrador relata que ela se referia à cadeira como “monstrenha” – antecipando, em certa medida, a turbulência insólita posteriormente causada pelo objeto. Ademais, a perseguição de Dona Margarise ao objeto se mostra leviana quando o médico decide finalmente se desfazer da cadeira e oferecê-la ao amigo. Ao chegar em casa após um dia de compras no shopping, Margarise se atira no sofá ao lado de onde antes estivera a cadeira e demanda um copo de água à empregada, sem se dar conta da ausência do objeto. Apenas quando, após um “banho

demorado”, ela “procurava um lugar para largar a toalha, notou a mudança” (VEIGA, 1997, p. 36).

O estado de abandono da cadeira por parte dos moradores da casa também se deve ao sentimento de dr. Valério com relação ao objeto. Ao contrário da esposa, ele não sentia repulsa pela cadeira, mas também não conseguia fazer uso dela. O narrador afirma que ele só se sentou uma vez na cadeira, no mesmo dia em que a trouxera de Cantagalo. O respeito de dr. Valério pelo bispo é projetado pelo personagem em direção ao objeto, atrelado a uma expressão de excessiva reverência:

Sentou-se para fumar um charuto depois do jantar. Mas antes de terminar, achou que não devia. Sentiu-se um profanador, e levantou-se.

Mas não se importava que outras pessoas sentassem. Essas não conheceram D. Sereno pessoalmente, não tiveram conhecimento direto de seus atos de bondade, não sentiram a espiritualidade que o envolvia. Quem sabe até ele não se sentiria feliz se soubesse que o conforto de sua cadeira estava servindo a desconhecidos, filhos de Deus como ele? (VEIGA, 1997, p. 33).

A narrativa retrata o médico com uma personalidade quase anedótica de homem inocente e bonachão, e mesmo após a reação indelicada da mulher em relação à cadeira, ele decide presenteá-la em agradecimento: “Sem dizer o motivo, claro. Vele a pena manter a mulher da gente feliz. Aquela aquarela de Scliar que ela viu na Bonino e gostou?” (VEIGA, 1997, p. 34). Através de comentários e perguntas retóricas, o narrador personifica o caráter dos personagens, realizando uma velada crítica de costumes em relação às idiossincrasias burguesas. No parágrafo seguinte, por exemplo, que conta o primeiro encontro de Delduque com a cadeira, notam-se traços de vaidade em sua personalidade:

Quem gostou da cadeira desde que a viu foi o poeta e cenarista Delduque. Ele tinha ganho uns queijos estrangeiros, e sabendo que em casa de Dr. Valério se tomava vinho de bom *pedigree*, levou-os para serem consumidos com o casal amigo numa tarde de domingo. Chegou com a sacolinha da *Station du Fromage, Paris 4me*, e quando procurava onde sentar-se, viu a cadeira do bispo. Deu um balanço geral nela, nem registrou as observações depreciativas da dona da casa. Dr. Valério fingia não prestar atenção no interesse do cenarista, não queria

acordar nenhuma brasiinha dormida na mente d^a Margarise. Quando acabou o balanço geral, o cenarista afastou-se para olhar a cadeira mais de longe e finalmente disse:

– Sim senhores. Belíssima peça. Cadeira de cardeal.

– Quase isso. De bispo – acentuou dr. Valério. Não contou a história, deixou para outra ocasião, quando estivessem os dois sozinhos.

– Posso sentar nela? – perguntou Delduque.

– À vontade. Não está aí só para ser vista (VEIGA, 1997, p. 34).

Assim como nos dois contos anteriores, os personagens de “Cadeira” também fazem questão de valorizar a posse de mercadorias de origem europeia. Em “Espelho”, temos como exemplo as poltronas Luís XV da sala do casal protagonista e em “Cachimbo”, os fumos e cachimbos importados de Oduvaldo. Todos carregam, na visão de seus possuidores, uma aura de sofisticação acentuada por sua origem europeia. Em “Cadeira”, proliferam objetos cuidadosamente escolhidos pelos seus donos para emanar signos de luxo, como os queijos importados de Delduque, embalados pela “sacolinha da *Station du Fromage, Paris 4me*”, e os vinhos de bom *pedigree*, de dr. Valério, que por sua vez são indicados como motivo principal para a visita do amigo. Dessa forma, também o interesse do cenarista pela cadeira é despertado pela mesma busca por sofisticação:

Delduque não só sentou, também se refestelou. E enquanto gozava o conforto, tomou nota mental de incluir a cadeira no primeiro cenário sofisticado que lhe encomendassem. Caso os donos concordassem em emprestá-la. Ela ficaria uma beleza numa peça de Wilde, de Coward, de Priestley (VEIGA, 1997, p. 34).

A partir de então, Delduque passa a visitar com mais frequência o médico e a se instalar sem cerimônia na cadeira em todas as oportunidades, “como se atraído por ela” (VEIGA, 1997, p. 34). A materialidade da cadeira – seu estado de envelhecimento, o tipo de estofado e a madeira da qual foi feita – desperta diferentes tipos de afetos nos personagens que entram em contato com ela no espaço da narrativa. Movidos por diferentes tipos de vaidade, Delduque e Margarise constituem uma relação antagônica em relação a ela. Enquanto a esposa do médico, retratada pela narrativa como uma mulher arrogante e

leviana, enxergava a cadeira como ultrapassada e feia, Delduque a considerava uma oportunidade de impressionar os amigos artistas.

O médico, que inicialmente se esquivara de qualquer possibilidade de se desfazer do “excelente legado”, começa a enxergar no interesse de Delduque uma oportunidade de driblar a própria promessa de manter a cadeira na sala para homenagear o amigo falecido. Com uma boa dose de ironia, o narrador relata o pensamento cínico e otimista de dr. Valério da seguinte maneira:

Com o passar do tempo, e cansado de perceber o esforço da mulher para não demonstrar insatisfação com a cadeira, dr. Valério começou a pensar em se desfazer do móvel desarmônico. Não de qualquer maneira, mas como se faz com um animal de estimação quando se precisa separar dele por motivo de doença ou viagem prolongada: procura-se uma casa boa para ele, de gente que goste de bichos. Aplicando a mesma norma à cadeira, quem melhor que Delduque, que tinha se enamorado dela à primeira vista? Quem sabe se esse encontro não tinha mesmo sido providenciado pelo espírito de D. Sereno quando percebeu o mal-estar que o seu inocente legado causara? (VEIGA, 1997, p. 35).

Por fim, ele decide dar a cadeira ao amigo num dia em que a esposa se encontrava fora de casa, para fazer surpresa. Assim, a cadeira é levada até a “residência ateliê” de Delduque no bairro de Laranjeiras. Mais uma vez, Veiga faz referência ao espaço urbano do Rio de Janeiro com objetivo de associar algum tipo de valor à construção da narrativa. Aqui, trata-se de um bairro nobre, que fica na Zona Sul e abriga algumas das construções mais notáveis da cidade como o Palácio das Laranjeiras e o Palácio Guanabara. A localização da “residência ateliê” – assim com a sua denominação – de Delduque evoca a *glamourização* do universo artístico personificada pelo personagem. Assim que o objeto é instalado em sua casa, o personagem procura calcular cuidadosamente o lugar em que ela causaria mais impacto social em uma futura festa:

Delduque vibrou com a cadeira, se fosse gato ronronaria sentado nela. Pensou em dar um coquetelzinho para mostra-la, mas só a artistas. Não já, porém. Primeiro ele mesmo ia lixá-la, encerá-la, dar uma boa aspirada no estofado para recuperar pelo menos parte da beleza do gobelino. Como trabalhavam bem os artesãos de antigamente! Depois era preciso encontrar o melhor lugar do ateliê para ela. Móvel é um pouco como gente, cada um tem o seu lugar de força, onde se sente dono de si.

Para encontrar o lugar próprio da cadeira teria que experimentar muito. Só então cuidaria da festa. Enquanto isso nada impedia que ele fosse sentando nela, quem sabe o usuário completa o móvel, e essa união ajuda a encontrar o lugar apropriado? (VEIGA, 1997, p. 36-37).

Se, para dr. Valério, a aparência física, a função prática e o encaixe na decoração do ambiente de sua casa pouco importavam – pois a significação da cadeira estava completamente ligada à sua devoção por D. Sereno –, na residência-ateliê de Delduque ela ganharia reparos e cuidados para que pudesse ser admirada. É possível inferir desta passagem que o objeto protagonista se configura, inicialmente, como símbolo de status. Ao fazer reparos na cadeira, Delduque restabelece a sua aura episcopal e *reacende* a marca humana por trás de sua constituição, o trabalho do artesão. As palavras do narrador emprestam uma aura de vitalidade à cadeira e a referência à união do móvel com o usuário anuncia a intensidade de sua conexão com o objeto.

Flertando com o gênero fantástico, o narrador realiza um movimento de sugestão anímica da coisa/cadeira, à maneira da obra de Crébillon, *Le Sopha*¹². O texto de Veiga, por sua vez, faz referência aos *devas*, uma entidade espiritual hinduísta que possui a habilidade de habitar os objetos:

Delduque tinha lido e relido um livro que fala de entidades invisíveis mas atuantes no mundo físico, os devas, sempre dispostos a ajudar as pessoas desde que as pessoas se abram a eles. Os devas “moram” em objetos, em lugares, em plantas que eles mesmos escolhem e que lhes dão força. Se isso é verdade, um deva já devia estar morando naquela cadeira há muito tempo, tão convidativa, tão calmante, tão favorável ao fluir do pensamento (VEIGA, 1997, p. 37).

Ao contrário do sofá do romance de Crébillon – associado à intimidade e ao erotismo –, a cadeira de Veiga é carregada de uma aura de sobriedade, desde a sua materialidade até os efeitos que ela passa a causar sobre o personagem. Enquanto o objeto de Crébillon se associa a um olhar *voyeurístico* e confere ao ambiente do *boudoir* um ar de lascívia, a cadeira de Veiga propicia calma e

¹² A obra do escritor francês é narrada do ponto de vista de Amanzei, “um brâmane indiano cuja alma fora confinada, em uma vida anterior, a uma série de sofás como uma irônica punição por sua conduta licenciosa durante uma de suas reencarnações” (SHOEMAKER, p. 692). A história se desenvolve a partir das aventuras do espírito, enquanto ele passa de sofá a sofá, até que um casal de jovens amantes liberta sua alma, ao perderem a virgindade sobre ele.

austeridade. No entanto, apesar de sempre rondar a realidade ficcional dos contos de *Objetos turbulentos*, os enredos quase nunca sucumbem à manifestação do fantástico por excelência, e as manifestações sobrenaturais do objeto ficam apenas no campo da insinuação.

Assim como o casal de “Espelho”, Delduque começa a sentir-se cada vez mais atraído à cadeira, e, sempre que precisa sair de casa, fica aflito para voltar. “Sentia saudade da cadeira, ou captava algum chamado dela” (VEIGA, 1997, p. 37). Se por um lado a ligação com a cadeira lhe trouxe benefícios – “ele ganhou prêmios importantes, o prestígio aumentou” (VEIGA, 1997, p. 37) –, de outro ela também desencadeou problemas, pois sua relação com os amigos foi afetada. Ele começou a sentir-se mal-humorado quando alguém se sentava nela e tomou precauções para que ela fosse usada somente por si. Após ilustrar os esforços do cenarista para se tornar o único a utilizar a cadeira, o narrador prenuncia a chegada da turbulência no seio da narrativa, dizendo que “a exclusividade teve um preço” (VEIGA, 1997, p. 38). Ao desenvolver um distúrbio possessivo em relação à cadeira, o personagem acaba tornando-se “possuído” por ela:

Quando ficava sozinho de noite Delduque sentava-se na cadeira para comer um patê ou um queijo com vinho, a comida e a garrafa numa mesinha ao lado e sempre uma toalha no colo para evitar acidentes que pudessem molhar ou sujar a cadeira; ou então sentava-se para ler ou pensar. Aos poucos foi acontecendo de os pensamentos tomarem um rumo inquietante. Em vez de pensar poesia ou ideias para o seu trabalho, Delduque pensava em cenas que tinha visto nas ruas, nos parques, cenas de sofrimento, miséria, degradação, pessoas procurando comida em latas de lixo, crianças tremendo de fome sentadas em degraus, dois mendigos brigando por um pedaço de pão mofado, bêbados imundos caídos nas calçadas e sendo escoraçados brutalmente por policiais. Essas cenas o incomodavam e tiravam-lhe o sono, e às vezes até a vontade de comer. Que estaria acontecendo com ele? Ele sempre vira essas imagens chocantes, e conforme a disposição do momento socorria a um ou outro infeliz com dinheiro e sentia-se apaziguado, não carregava nenhum remorso para casa, nem mesmo mal-estar. Agora esse sentimento de responsabilidade pelas dores do mundo, a perda de sono, ele que sempre fora dorminhoco, a perda de apetite, ele que sempre fora apreciador de boa comida, embora parcimonioso, tanto que era esgalgo, como assenta num poeta (VEIGA, 1997, p. 38).

No mais longo parágrafo do texto, o narrador realiza um irônico paralelo entre as características amaneiradamente burguesas de Delduque e os valores cristãos que começam a se sobressair em seus pensamentos, à medida que ele sentava na cadeira que pertencera ao bispo D. Sereno Argenta. Mais uma vez em diálogo com o primeiro conto dessa coletânea, o narrador insere, em meio ao “discreto charme da burguesia”¹³, a realidade excruciante que antes parecia intangível para os personagens. A cadeira desperta no protagonista – assumidamente acostumado a se dedicar aos prazeres da vida – o que ele chama de “sentimento de responsabilidade pelas dores do mundo”, que se relaciona com a “consciência gritante da falta de sentido das ações provenientes do antropocentrismo”, apontada por Maria Zaira Turchi (2005) como característica das obras de Veiga.

É interessante notar que, assim como o casal de “Espelho”, Delduque se sente incomodado por este novo olhar propiciado pelo objeto que se manifesta como *coisa*. Tanto o espelho quanto a cadeira, de alguma forma, propiciam aos seus possuidores uma visão mais ampla sobre a realidade. O espelho mostra o verdadeiro pensamento cruel dos amigos do casal protagonista, e a cadeira faz Delduque se preocupar com os problemas sociais à sua volta. O desejo dos protagonistas, nos dois casos, é o de voltarem urgentemente a enxergarem o mundo protegidos pelas “capas de ilusão” do olhar cotidiano e prosaico, definido por Chklovski, em oposição ao olhar artístico, como um fator automatizante, que economiza as energias perceptivas do ser humano.

A turbulência, no entanto – e como sempre, ao longo da obra –, é passageira. No caso de Delduque, ela se desvanece através de um sonho, que o libertará da consciência indulgente e misericordiosa que o vinha atormentando. Segundo Emanuele Coccia, no sonho, a natureza humana “se desvanece em uma liturgia de vozes e personagens, de figuras e histórias” (COCCIA, 2010, p. 60), embaralhando as imagens sensíveis captadas no momento da vigília. A figura de D. Sereno e da cidade de Cantagalo, elementos essenciais da *biografia* da cadeira, reaparecem amalgamados à subjetividade de Delduque:

¹³ Referência ao filme de Luís Buñuel, *Le charme discret de la bourgeoisie* (1972), em que um jantar entre amigos da alta sociedade francesa é constantemente interrompido por situações surreais.

Sonhou que estava em Cantagalo com uma atriz amiga, que no sonho era natural de lá e admiradora de D. Sereno, para cujas obras contribuía. A moça levou Delduque numa visita ao bispo. Na conversa que tiveram, o bispo contou que passava noites acordado sentado nesta cadeia – bateu com a mão num encosto de braço – pensando no que mais fazer para socorrer tantos necessitados. E disse umas palavras que atravessaram o nevoeiro do sonho e chegaram à mente de Delduque na manhã seguinte, quando ele se ensaboava no banheiro: “Espero que a pessoa que se sentar nessa cadeira depois de mim não passe pelo que estou passando. Ninguém é responsável sozinho pelas misérias do mundo. Não contribuir para agravá-las já é boa ajuda.”

Foi como se Delduque visse as feições de D. Sereno enquanto falava. [...] Saiu do banheiro se enxugando e gritando para os móveis, as cortinas, os desenhos nas paredes, os livros, a prancheta: D. Sereno me absolveu! [...] Deus lhe pague, D. Sereno! (VEIGA, 1997, p. 40).

O trecho acima reacende mais uma vez a sugestão de que a cadeira havia, magicamente, carregado em sua materialidade os traços idiossincráticos de seu primeiro dono. No entanto, a estratégia de trazer essa suspeita à tona através de um sonho reafirma o compromisso do autor em demonstrar que o fantástico está intrinsecamente agregado à realidade empírica. Em palestra na Universidade Federal do Espírito Santo, no ano de 1992, J. J. Veiga cita a seguinte frase do autor Milan Kundera, a fim de mitigar a classificação de sua obra como literatura fantástica: “O anseio de ordem, de classificar, é também anseio de morte. Porque a vida é uma incessante desarrumação da ordem”. Imersa nas circulações sociais que constituem a realidade narrativa, a cadeira de Veiga desarranja a ordem cognitiva dos personagens, despertando intrigas pessoais e sensações estranhas, sem apelar a explicações sobrenaturais.

Os gritos de Delduque em direção aos objetos da casa sinalizam a volta da cadeira ao estado amansado de objeto e a volta do personagem ao estilo de vida burguês: “Preparou o café com grande alegria e apetite, [...] comeu e arrotou, pegou o telefone e convocou os amigos para um *happening*” (VEIGA, 1997, p. 40). Assim, a turbulência na narrativa se esvai juntamente com a consciência altruística do personagem, abrindo caminho para o retorno de “um mundo de objetos discretos e bem ordenados” (INGOLD, 2012, p. 37). Por fim, a cadeira volta a ocupar com os outros objetos da casa o seu lugar originário na lógica binária que separa as pessoas e as coisas (ESPOSITO, 2016, p. 1).

Desde as primeiras linhas da narrativa, a cadeira assume um lugar de protagonismo na trama. Realizando uma conexão subjetiva entre D. Sereno, dr. Valério, dona Margarise e Delduque, a peça de mobília se torna a razão de ser do conto de Veiga, uma vez que todos os conflitos e relações entre os personagens se estabelecem por meio ou em volta do objeto protagonista. Ao contrário de outros objetos que se aglutinam à paisagem dos cômodos da casa, tranquilos e absortos, a cadeira protagonista do conto se mostra turbulenta e nunca passa despercebida. Essa inquietação sensível, vinculada à sua forma, sua materialidade e sua história, é o que transforma a cadeira em *coisa*, no âmbito da ficção.

CONCLUSÃO

Numa linguagem carregada de lirismo, o filósofo Remo Bodei (2015) assinala que os seres humanos, com propósitos educacionais, tendem a desencarnar as coisas, condensando seus múltiplos significados com objetivo de classificá-las através de um signo delimitado, retirando a hesitação do olhar despreparado e favorecendo o seu conhecimento prático. Situando-as em uma posição de estabilidade epistemológica, o olhar cotidiano cria sobre as coisas um suporte fantasmático (ESPOSITO, 2016, p. 81), com intuito de dominá-la, objetificando sua percepção. Esta “rede de proteção simbólica” é o que garante ao olhar humano o chamado “ritmo prosaico”, referido por Chklovski como fator automatizante, que propicia uma estabilidade de significação, tornando inconscientes e mecânicos os nossos hábitos de uso.

Somente a partir desse olhar mecanizado, as coisas – um lugar onde vários acontecimentos se entrelaçam – podem ser encaradas como objetos – que se colocam diante de nós como fatos consumados. Enquanto o objeto se coloca diante e contra o sujeito, a coisa atravessa e é atravessada por ele, estabelecendo um paralelismo ontológico entre as duas categorias. Em nosso engajamento com os objetos, inúmeras nuances e oscilações epistemológicas são movimentadas. Portanto, ainda que anestesiados pelo olhar prosaico, estamos inseridos em um mundo de coisas que funcionam semanticamente independentemente da agência humana. Como escreve Baudrillard, “as coisas continuam a funcionar ao passo que a ideia delas já desapareceu há muito, numa indiferença total a seu próprio contendo” (BAUDRILLARD, 2003, p. 12).

Em oposição ao olhar prosaico representativo, Chklovski coloca a arte, com especial atenção à literatura, como o principal meio para libertar o objeto de seu automatismo perceptivo (CHKLOVSKI, 1999, p. 45). De maneira análoga, Bodei classifica a arte como um caminho privilegiado para restaurar às coisas os sentidos que lhes são constantemente retirados pelo hábito e pela generalização científica (BODEI, 2015, p. 79). Assim, o texto literário nos convida a imaginar os objetos em papéis protagonistas que habilitam e moldam as ações, pensamentos, emoções e relações sociais das personagens

humanas. A descrição narrativa, ao refletir sobre a experiência humana, é o lugar ideal para captar as particularidades de nossa relação com as coisas.

Em sua obra derradeira, José J. Veiga lança um olhar sobre os domínios heterogêneos dessa relação. Como sugerido pelo seu título, *Objetos turbulentos* apresenta narrativas em que a passividade do objeto é questionada, enquanto sua inquietação epistemológica é evidenciada. Por meio da observação atenta das múltiplas dimensões que envolvem a relação de seus personagens com os objetos protagonistas, o autor realiza uma alegoria da dificuldade humana em conceber o entrecruzamento ontológico entre as duas categorias. A partir do momento que a passividade do objeto é destituída, os personagens experimentam uma sensação de estranhamento, e sentem-se hostilizados.

De acordo com Bill Brown, a coisidade do objeto se manifesta principalmente quando eles deixam de funcionar passivamente para nós, e é sempre caracterizada por sua latência e excessividade (BROWN, 2001, p. 5). Ao invadirem o horizonte perceptivo dos personagens com significados inesperados, os objetos protagonistas subvertem sua relação de inferioridade hierárquica em relação às pessoas, desestabilizando a rede simbólica que dá corpo à experiência humana.

Nos contos de *Objetos turbulentos: contos para ler à luz do dia* (1997) analisados ao longo da dissertação, os objetos protagonistas despertam sobre os seus possuidores uma visão assustadora sobre as relações sociais e conflitos existenciais à sua volta, levando os personagens a excederem o seu contato com o real socialmente mediado, em direção ao real concebido em seu aspecto excessivo (ESPOSITO, 2016, p. 82). Por um momento passageiro nas narrativas, o véu do automatismo representativo que cobre o objeto se rompe e dá vazão a um sentimento de “não-coincidência”. Seja por vias físicas ou psicológicas, os objetos turbulentos de Veiga levam os personagens à experimentação de um aspecto terrificante da realidade circundante.

O casal de “Espelho”, após experimentar o esplendor estético e material proporcionado pelo encaixe perfeito do objeto em sua “sala de revista”, é atormentado pela visão da opinião desumana de um casal de amigos, através

do reflexo do espelho. Delduque, personagem de “Cadeira”, ganha sucesso e notoriedade após ganhar de presente uma cadeira episcopal, mas é importunado em seguida por uma “sensação de responsabilidade pelas dores do mundo”, resquício da personalidade do primeiro dono do objeto. Oduvaldo, por sua vez, busca no cachimbo a incorporação de uma imagem aristocrática, em compensação à visão racista que a coletividade o impõe pelo fato de ser ele negro.

Em comum, os três contos abordados cultivam uma crítica velada à busca dos personagens – através da incorporação da imagem de determinados objetos – pela aura aristocrática. Tanto o casal de “Espelho”, quanto Oduvaldo e Delduque, respectivos protagonistas de “Cachimbo” e “Cadeira”, são acometidos por uma espécie de fetichismo que os leva a projetar uma valoração especial em direção ao objeto protagonista que, por sua vez, logo se subverte, numa espécie de revolta da *coisa* latente que se recusa a ser objetificada, mostrando uma face aterrorizante.

Este movimento de *coisificação* que assusta os personagens ocorre de maneira *turbulenta*, justamente por seu caráter repentino e passageiro. Explorando ainda mais a fundo essa analogia, é possível afirmar que os passageiros mais bem acomodados num voo, ainda que passem pela mesma turbulência, possuem uma série de artifícios paliativos para atenuar ou diminuir os seus efeitos, como poltronas mais largas e confortáveis, cabines exclusivas, entre outros serviços garantidos aos que possuem as condições financeiras para adquiri-los. Assim como na diferença entre a classe econômica e a primeira classe numa aeronave que passa por turbulência, as narrativas apresentam contrastes significativos no grau de afetação dos personagens, de acordo com sua classe social, marcada, ora pela cor de sua pele, ora pelo seu discurso, e em alguns momentos ainda através da referência empírica a localidades reais na cidade do Rio de Janeiro.

Em “Espelho” e “Cadeira”, a turbulência causada pelo objeto causa angústia e desconforto nos personagens, levando-os a uma breve proximidade com o aspecto terrificante do Real (ESPOSITO, 2015, p. 81). No entanto, em ambos os casos, a atenuação do estranhamento turbulento ao final da narrativa ocorre

de maneira pacífica e conformada, através da confirmação de uma reestruturação tranquila da percepção automatizada do sujeito. O casal de “Espelho” retira sem dificuldades o objeto especular da parede, vende-o de volta ao mesmo belchior de quem o comprara, sem se preocupar com o preço, e continua usando outros espelhos, menos inconvenientes. Já Delduque, após considerar-se absolvido, em sonho, da responsabilidade pelas misérias do mundo – que nascera através de sua interação com a cadeira protagonista –, serve-se de uma “verdadeira refeição” (VEIGA, 1997, p. 40) e promove uma festa para comemorar a volta do objeto ao seu lugar originário como “tácito escravo” (BORGES, 1999, p. 419) e servo instrumental com uma significação contida.

De forma distinta, os eventos desencadeados pelo objeto protagonista de “Cachimbo” tem resultados fisicamente violentos e nauseantes. Assim como nos outros dois contos analisados, a turbulência é passageira, mas seus efeitos são traumáticos. Depois de ser agredido por três homens, negros como ele, em praça pública no bairro Santo Cristo, por estar fumando cachimbo, Oduvaldo volta para casa abalado e vomitando por causa do fumo que fora obrigado a engolir. O desfecho da narrativa, em contraste com as afirmações de serenidade em “Espelho” e “Cadeira”, manifesta um sentimento de inquietude existencial: “– Eram todos negros, mãe, como puderam fazer isso comigo? A mãe demorou a responder. Quando falou, foi para dizer que não tinha resposta” (VEIGA, 1997, p. 30).

As “imagens chocantes” (VEIGA, 1997, p. 38) despertadas pelos objetos nos contos são o produto da proximidade nauseante e violenta com uma realidade desprovida de seu suporte fantasmático. A turbulência causada pelos objetos protagonistas transporta os personagens a um excesso de realidade, onde se sobrepõem “proximidade e distância, identidade e cisão, intimidade e estranhamento, em que o conceito de ‘estranho’ deve ser associado ao de ‘hostil’ – como o que nos ameaça por dentro” (ESPOSITO, 2016, p. 80). Nas três narrativas focalizadas nesta dissertação, o objeto trilha um caminho entre a familiaridade e o estranhamento. A aversão dos personagens ao *objeto* transfigurado em *coisa* é uma alegoria da incapacidade humana de suportar o encontro direto com ela.

Os objetos protagonistas das três narrativas abordadas realizam um movimento metafórico de alargamento metafísico, realojando-se ontologicamente para fora de seu horizonte habitual de significação. O espelho carrega em si a ameaça de revelar a verdade inconveniente, a cadeira impede o seu dono de aproveitar sem constrangimentos os prazeres da vida burguesa, e o cachimbo amplia os horizontes e desassossega a visão conformista do personagem Oduvaldo acerca do racismo estrutural que envolve a coletividade em que ele está inserido. Ao encarar a face coisificada do objeto, os personagens ampliam o círculo do que pode ser considerado determinante à construção da subjetividade humana.

Na esteira de Ingold, pode-se afirmar que a experiência humana com o objeto não se consiste no encontro com a sua “superfície externa e congelada” (INGOLD, 2012, p. 29), mas sim nos movimentos e ações que se desenrolam em torno e por meio das coisas. Ainda que contidos pelo olhar cotidiano, a proliferação de sentidos que irrompe da relação entre sujeito e objeto se mantém em constante produção. A obra de Veiga, por sua vez, ao invés de reproduzir o automatismo da visão prosaica, torna visíveis os fluxos e contrafluxos através dos quais as pessoas e as coisas coexistem.

4. REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

APPADURAI, Arjun. *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Trad. Agatha Bacelar. Niterói: Editora Universidade Federal Fluminense, 2008.

BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal: ensaio sobre os fenômenos extremos*, trad. Esteia dos Santos Abreu. Campinas: Papyrus, 2003.

BENNETT, Jane. *Vibrant matter: A political ecology of things*. Duke University Press, 2010.

BODEI, Remo. *The life of things, the love of things*. Trans. SEPS. Nova Iorque: Fordham University Press, 2015.

BROWN, Bill. *Thing Theory*. *Critical Inquiry*, 28, no. 1 (2001): 1-22.

CÂNDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática S.A., 1989.

CHKILOVSKI, Viktor. *Arte como processo*. In: *Teoria da literatura – I: textos dos formalistas russos*. Apresentação Tzvetan Todorov. Tradução Isabel Pacoal. Lisboa: Edições 70, 1999.

COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Tradução Diego Cervelin. Desterro, SC: Cultura e Barbárie, 2010.

ESPOSITO, Roberto. *As pessoas e as coisas*. Trad. Andrea Santurbano. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016.

HAMANN, Byron Ellsworth. *The Mirrors of Las Meninas: Cochineal, Silver and Clay*. *The Art Bulletin*, vol. 92, n. 1/2, 2010, p. 6-35, <http://www.jstor.org/stable/27801653>.

HARAWAY, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres*. La reinención de la naturaleza. Trad. Manuel Talens. Madri: Ediciones Cátedra, 1995.

HEIDEGGER, Martin. *A coisa*. In: _____. *Ensaio e conferências*. 8. ed. Tradução Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis, RJ/Bragança Paulista, SP: Vozes/Editora Universitária São Francisco, 2012. (Coleção Pensamento Humano).

INGOLD, Tim. *Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais*. Trad. Leticia Cesarino. *Revista Horizontes antropológicos*, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan/jun, 2012.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaios de antropologia simétrica*. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 2013.

LINS DA SILVA, Dayna Suzelli; AMARAL, Sérgio da Fonseca. Coisas do outro mundo: uma leitura do conto “O Espelho”, de Gastão Cruls. *Revista Iniciação Científica CESUMAR*, v. 20, p. 193-202, 2018. Disponível em: <http://periodicos.unicesumar.edu.br/index.php/iccesumar/article/view/7008> &t; Acesso em: 02/11/2019.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A Gaia Ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SHOEMAKER, Peter. *The Furniture of Narrative in Crébillon’s Le Sopha and Laclos’s Liaisons dangereuses*. *Romanic Review*, v. 101, n.4, p. 689-708, 2010.

SCHWARCZ, Lilia M. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

TURCHI, Maria Zaíra. As variações do insólito em José J. Veiga. In: *Organon (UFRGS)*. V. 38/39. P.147-158, 2007.

TISCHLEDER, Babette Bärbel. *The Literary Life of Things: Case Studies in American Fiction*. Campus Verlag GmbH, Frankfurt-on-Main, 2014.

VEIGA, José J. *Objetos turbulentos: contos para ler à luz do dia*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

_____. Realismo e Fantasia: os limites da ficção. *Revista Contexto (UFES)*. N. 1-2. P. 5-7, 1992. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/contexto/article/view/7037>. Acesso em: 15/10/2021.