CARLA CRISTINA DE PAULA

O UNIVERSO FICCIONAL DE J. J. VEIGA: AFINIDADE KAFKIANA E PERCEPÇÃO CARNAVALIZADA COMO FORMA DE INSTAURAÇÃO DO FANTÁSTICO

1910001273

CARLA CRISTINA DE PAULA

O UNIVERSO FICCIONAL DE J. J. VEIGA: AFINIDADE KAFKIANA E PERCEPÇÃO CARNAVALIZADA COMO FORMA DE INSTAURAÇÃO DO FANTÁSTICO

Tese apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de São José do Rio Preto, para a obtenção do título de Doutor em Letras (Área de Concentração em Literaturas em Língua Portuguesa).

Orientadora: Profa. Dra. Norma Wimmer

SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

2004

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

CARLA CRISTINA DE PAULA

O UNIVERSO FICCIONAL DE J. J. VEIGA: AFINIDADE KAFKIANA E PERCEPÇÃO CARNAVALIZADA COMO FORMA DE INSTAURAÇÃO DO FANTÁSTICO

unesp

CARLA CRISTINA DE PAULA

O UNIVERSO FICCIONAL DE J. J. VEIGA: AFINIDADE KAFKIANA E PERCEPÇÃO CARNAVALIZADA COMO FORMA DE INSTAURAÇÃO DO FANTÁSTICO

Tese apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de São José do Rio Preto, para a obtenção do título de Doutor em Letras (Área de Concentração em Literaturas em Língua Portuguesa).

Orientadora: Profa. Dra. Norma Wimmer

Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA
S. J. Rio Preto
t. 1.273/04

SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

2004

†82.091
P324u

B0210007

Paula, Carla Cristina de.
O Universo ficcional de J. J. Veiga : afinidade kafkiana e percepção carnavalizada como forma de instauração do fantástico / Carla Cristina de Paula – São José do Rio Preto : [s.n.], 2004
229 f. ; 30 cm.

Orientador: Norma Wimmer
Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura comparada - Brasileira e alemã. 2. Literatura comparada - Alemã e brasileira. 3. Literatura fantástica. 4. Absurdo na literatura. 5. Carnavalização (Literatura) 6. Veiga, José J., 1915-1999 - A Hora dos ruminantes - Sombras de reis barbudos - Os Cavalinhos de Platiplanto - Crítica e interpretação. 7. Kafka, Franz, 1883-1924 - A Metamorfose - O Processo - Cítrica e interpretação. I. Wimmer, Norma. II. Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas . III. Título.

CDU – 82.091

BANCA EXAMINADORA

_____

_____

_____

_____

_____

_____

_____



A meu filho Íthalo, estrela maior de minha vida.

AGRADECIMENTOS

A minha mãe, pelo apoio, auxílio, dedicação e compreensão inesgotáveis e incondicionais, nas horas difíceis e intermináveis.

As minhas tias, pela força.

Ao Márcio, pelo constante amor e incentivo.

A meu filho Íthalo, pelo carinho e diversão nas poucas horas de folga.

Aos meus amigos da Moving Fitness, responsáveis pelos momentos de relaxamento e descontração.

Aos professores Dr. Carlos Daghlian e Drª. Giséle Manganelli Fernandes, pela leitura cuidadosa e pelas importantes observações no Exame de Qualificação.

À professora Drª Ana Maria Gottardi, por ter iniciado a orientação deste projeto, com o carinho e a amizade de sempre.

À professora Norma Wimmer, por prontamente ter me aceitado no meio do percurso e pela orientação carinhosa, atenta e diligente, constantemente.

E a minha inigualável amiga Luciana Ribeiro Bastos, por desde o início ter acreditado em mim, saudade imensa, sempre.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

RESUMO

COUTO, Carla Cristina de Paula Figueiredo do. *O universo ficcional de J. J. Veiga: afinidade kafkiana e percepção carnavalizada como forma de instauração do fantástico*. São José do Rio Preto, 2004, 229 p. Tese (Doutorado em Letras – Área de Concentração em Literaturas em Língua Portuguesa). *Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Câmpus de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".*

Desde sua primeira publicação até a derradeira, J. J. Veiga foi um autor hábil em despertar opiniões diferentes e até contraditórias na crítica literária brasileira. Com o propósito de compreender seu universo ficcional, analisamos algumas de suas obras sob a perspectiva dos gêneros mais freqüentemente relacionados a ele, a partir do elemento mais marcante em suas narrativas, a fantasticidade. Então comparamos Veiga a Franz Kafka, incitados pelas constantes afirmações da existência de afinidades entre os textos de ambos. Esta comparação nos permitiu concluir que o absurdo praticado pelo escritor brasileiro semelha o absurdo kafkiano, já que dois dos aspectos significativos da obra de Kafka, o sobressocial e a naturalização do irreal são marcas incontestáveis das narrativas de Veiga. Outro recurso configurador das narrativas do escritor brasileiro é a carnavalização como forma de expressar os acontecimentos históricos de seu tempo de maneira alegórica e contestadora.

Palavras-chave: fantasticidade, sobressocial, naturalização do irreal, absurdo kafkiano, carnavalização, J. J. Veiga, Franz Kafka.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

ABSTRACT

COUTO, Carla Cristina de Paula Figueiredo do. *The fictional universe of J. J. Veiga: kafkian affinity and carnival perception as a way of establishing the fantastic.* São José do Rio Preto, 2004, 229 p. Tese (Doctor Dissertation – Área de Concentração em Literaturas em Língua Portuguesa). Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Câmpus de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

Since his first until the last book publication, J. J. Veiga was an author able to arouse different and even contradictory opinions among Brazilian literary critics. Aiming at reaching a synthesis of his fictional style, some of his works were studied in the light of the genres most commonly related to him, through the most clearly defined aspect of his books, unrealistic motivation. There is also a comparison betwwen Veiga and Franz Kafka, motivated by the constant statements about the existence of a certain affinitiy between both authors. This comparison led to the conclusion that the fantastic practiced by the Brazilian writer resembles Kafka's absurd, since two significant aspects of Kafka's work, the partial unreality and the naturalization of the unreal are incontestable marks of Veiga's narratives. Another element of his books is "carnivalization" as a way of expressing the historical facts belonging to his time in an allegorical and contesting manner.

Keywords: unrealistic motivation, partial unreality, naturalization of the unreal, Kafkian absurd, "carnivalization", J. J. Veiga, Franz Kafka.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....01

1. **J. J. VEIGA E O FANTÁSTICO CONTEMPORÂNEO**.....09

1..1. A literatura fantástica brasileira e a narrativa de J. J. Veiga.....09

1.1.1. O fantástico no Brasil: os precursores.....26

1.1.2. Os sucessores.....36

1.1.3. Os consolidadores.....43

1.1.3.1.Murilo Rubião.....43

1.1.3.2.Péricles Prade.....50

1.1.3.3. J. J. Veiga.....52

1.2. O fantástico e J. J. Veiga.....60

1.2.1. Dois fantásticos na obra de J. J. Veiga: reflexo e imaginação – fantástico infantil.....73

1.2.2. O dom da dúvida: fantástico adulto.....78

1.2.2. *Sombras de reis barbudos*: do infantil ao adulto num só fantástico.....84

2. O FENÔMENO FRANZ KAFKA.....100

2.1. Kafka e o fantástico do século XX.....103

2.2. Kafka: o representante literário da germanidade e a instauração do absurdo....107
2.3. O absurdo e seu desenvolvimento histórico e literário....113
2.3.1. *O processo*....121
2.3.2. A espiral burocrática de *O processo* e suas correspondências reais....124
2.3.3. A cidade de Kafka: de Praga a São Petersburgo....129
2.4. Notas sobre um fracasso planejado....130
2.5. Kafka e suas obras....136

3. J. J. VEIGA E FRANZ KAFKA: FABULADORES DE UM MUNDO "DESLOUCADO"....139
3.1. O que são afinidades kafkianas....139
3.2. O absurdo kafkiano em J. J. Veiga....146
3.3. A técnica do "desloucamento" como forma de transfiguração do real nas narrativas de Veiga e Kafka....163
3.4. A linguagem da narrativa de Franz Kafka e J. J. Veiga....181

4. O PROCESSO DE CARNAVALIZAÇÃO EM J. J. VEIGA....185
4.1. O contexto histórico e a carnavalização da literatura....185
4.2. A carnavalização nas narrativas de J. J. Veiga....192

CONSIDERAÇÕES FINAIS....213

BIBLIOGRAFIA....220
I. Obras de J. J. Veiga....220

II. Obras sobre J. J. Veiga.....221

III. Obras de Franz Kafka.....223

IV. Obras sobre Franz Kafka.....223

V. Bibliografia geral.....224

INTRODUÇÃO

Como os homens mais corajosos só enfrentam o risco sob o manto de um subterfúgio, muitos pensam que responder a esse apelo é responder a um apelo de verdade: eles têm algo a dizer, um mundo dentro deles a libertar, um mandato a assumir, suas vidas injustificáveis a justificar.

Maurice Blanchot (1987:50)

J. J. Veiga despertou a atenção da crítica literária brasileira desde o lançamento de sua primeira obra, o livro de contos ***Os cavalinhos de Platiplanto***, em 1959. A receptividade foi tão surpreendente que, no ano seguinte à sua publicação, já recebia o *Prêmio Fábio Prado*, na época uma das mais importantes e prestigiadas homenagens da literatura nacional. A premiação confirmava o depoimento de muitos críticos: surgia na ficção brasileira um novo talento, que, com seu estilo marcante, genuíno e original, renovava o gênero e demonstrava uma nova sensibilidade artística e criadora. Desde então, o escritor se firmou como um dos principais representantes da prosa brasileira, tendo publicado obras variadas, transitando do conto à novela e ao romance. Seu último trabalho[1], ***Objetos Turbulentos***, de 1997, são contos culminantes na consagração da criatividade de Veiga, pois trazem do cotidiano mais simples e banal a matéria inventiva que

[1] Veiga faleceu no dia 19 de setembro de 1999, vítima de câncer de pâncreas.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

preenche o espaço ficcional com imagens surpreendentes, desconcertantes e, muitas vezes, espantosas. A derradeira criação do escritor rendeu-lhe o troféu *Aluízio Azevedo*, da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, no mesmo ano em que foi publicada. Também em 1997, pelo conjunto de sua obra, foi agraciado com o prêmio *Machado de Assis*, da Academia Brasileira de Letras.

A escritura inovadora de Veiga, responsável maior pela popularidade e reconhecimento do autor no panorama da literatura brasileira, é também o fator propulsor das inúmeras opiniões divergentes e até mesmo contraditórias a respeito de seu estilo, considerado, por muitos, simbólico e enigmático. Curiosamente, alguns ensaístas o associam ao surrealismo, outros à literatura fantástica; as tentativas de classificação não se esgotam nestes estilos ficcionais, mas variam ainda do realismo maravilhoso ao estranho, do grotesco à alegoria, para mencionar apenas os "rótulos" mais comuns. Assim, motivados por esta divergência de idéias, resolvemos deixar à parte estas "rotulações" e buscar em suas obras mais significativas a forma pela qual os elementos discursivos se estruturam nos textos, para, depois, analisá-las sob a perspectiva das tendências mais comumente associadas às narrativas do escritor, com a finalidade de avaliar a enigmática ficção de J. J. Veiga.

Movidos também pelas sugestões em muitos artigos, ensaios e teses de que as narrativas do escritor brasileiro possuem elementos e características semelhantes às obras de Franz Kafka[2], resolvemos tentar investigar as possíveis afinidades

---

[2] Em sua dissertação de Mestrado sobre Veiga, Milton Hermes Rodrigues fala em "habilidade kafkiana", "soluções kafkianas" e "aproximações kafkianas" (1984:96;106;175); no artigo "Um realista mágico", Wilson Martins define um dos contos de Veiga como uma "história kafkiana" (1968:4); Rosse Marye Bernardi menciona o "clima kafkiano" em sua leitura de *Sombras de reis*

unesp

geradoras de tais afirmações por parte dos estudiosos da literatura brasileira, com o objetivo de contribuir para o resgate dos aspectos mais intrínsecos da produção veiguiana, já que as ressonâncias do estilo kafkiano na obra de Veiga foram reconhecidas por ele mesmo, em seminário realizado no Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp[3], ocasião em que declarou: *Agora, me perguntam muito a respeito de influência... Honestamente é difícil..., tem até a influência do inconsciente, você não está sabendo dela e ela existe, não é? Então é difícil... Agora, Kafka é inegável, porque também foi outra coisa, uma grande descoberta para mim* (1989: 43).

O reconhecimento das marcas deixadas pelas leituras de Kafka em sua produção ficcional induz-nos a ler suas narrativas com um olhar voltado para a obra do autor tcheco e, a partir daí, observar os pontos de convergência e divergência entre os dois escritores.

Como *corpus* de trabalho, de Veiga selecionamos os romances ***A hora dos ruminantes*** (1966), ***Sombras de reis barbudos*** (1972), ***Os pecados da tribo*** (1976), ***Aquele mundo de Vasabarros*** (1982) e alguns contos de ***Os cavalinhos de Platiplanto*** (1959) e ***A Estranha Máquina Extraviada*** (1968), por apresentarem uma unidade temática comum, contribuindo assim para uma melhor compreensão do universo veiguiano. De Kafka, escolhemos ***A metamorfose*** (1972), o conto "Um golpe na porta da granja", de ***A muralha da China*** (1936) e o romance ***O processo*** (1914). A seleção destas narrativas, em detrimento de outras, deve-se ao

---

barbudos, no artigo "José J. Veiga, fabuloso fabulista do real" (1987:18); Lígia Vassalo afirma que o absurdo presente no texto veiguiano "nos lembra Kafka" (1971:35), entre outros.

[3] As transcrições deste seminário foram publicadas no livro *Atrás do mágico relance – uma conversa com J. J. Veiga*, organizado por Antonio Arnoni Prado e publicado pela Editora da UNICAMP, em 1989.

unesp

fato de serem textos ricos em imagens e representativos da obra do escritor, tanto em seu aspecto temático como estrutural e discursivo e por apresentarem um grande leque de inter-relações com os textos selecionados de Veiga.

Para estabelecer uma comparação reveladora dos dois autores, propomos sua aproximação sob a perspectiva do elemento essencial à compreensão da ficção de Kafka: a questão da expressão literária do ***absurdo***. A partir da análise de como o absurdo enquanto forma de expressão de pensamento se configura nos textos kafkianos, estabeleceremos as possibilidades das relações entre as narrativas determinadas anteriormente.

Em um segundo momento, fundamentados no estudo de Mikhail Bakhtin sobre os gêneros carnavalizados, colocaremos as narrativas de Veiga sob o foco da carnavalização, por acreditarmos ser este um processo literário articulador do universo ficcional de Veiga – também presente em alguns momentos nos textos de Kafka, não como força motriz de sua criação artística, mas como meio de ver e sentir a realidade circundante. Assim, observaremos os elementos e recursos composicionais das narrativas escolhidas que favorecem uma experiência de leitura reveladora de seu estilo excepcionalmente enigmático e hermético.

No tocante a Veiga, desde as primeiras publicações até seu último livro, editado dois anos antes de sua morte, a genialidade inventiva é evidente e reconhecida. Este mérito talvez resida no fato de o autor, desde muito jovem, realizar um trabalho de leitura crítica não só dos escritores brasileiros, como dos grandes clássicos da literatura mundial e exercitar sua capacidade de escrita reescrevendo trechos dos livros que lia e achava mal elaborados. Veiga então os retomava em um exercício de "melhoria" do original. "Pretensão" a parte, estes

exercícios de reescritura proporcionaram-lhe o manejo da língua e o contato com diversos estilos que mais tarde ser-lhe-iam preciosos na criação de sua própria obra. Evidencia-se assim, no autor brasileiro, além de seu potencial criativo, a preocupação de um aperfeiçoamento contínuo, em parte devido a seu vasto conhecimento e em parte a inúmeras leituras de obras de literaturas diversas. Desde o início, Veiga rejeitou o esquema tradicional do romance realista e encetou a busca e a experimentação de uma forma de expressão que lhe permitisse uma independência maior do que se produzia no Brasil em meados do século XX, no desejo de que seus escritos fossem diferentes daquilo que se estava acostumado a ler. E acreditamos que tenha sido no estilo fantástico de Kafka e na cosmovisão carnavalizada que ele visualizou esta nova maneira de representar o mundo, a vida humana e a própria realidade brasileira, que assim define: *O Brasil é um país que, olhando com olhos de fora, principalmente europeus, só pode ser definido como um país fantástico, porque aqui acontecem coisas que lá no mundo europeu aconteceram em épocas muito remotas. Um mundo fantástico? É o nosso mundo. Então eu não posso escrever livros que nos mostrem como vivendo num país maravilhoso, não é?* (1989:28-29).

Subjaz nas narrativas de Veiga, em seus contos, novelas ou romances, uma visão crítica atenta e perspicaz do ser humano e do Brasil. Um dos pontos de confluência entre J. J. Veiga e Franz Kafka é justamente este: ambos se lançam em experiências criativas objetivando despertar a atenção do leitor para a ficção como um artefato conscientemente articulado e não como um invólucro transparente da realidade. Como nos gêneros carnavalizados, essa consciência se estende a uma postura crítica do contexto social e ideológico no qual a criação da narrativa está

imersa. A prosa kafkiana sugeriu a Veiga uma espécie de singularidade inquietante que, com uma liberdade artisticamente calculada, subverte a expectativa da criação literária convencional e padronizada para oferecer ao leitor um questionamento inesgotável do universo que tenta representar. Vemos, então, como dois autores tão distantes no espaço se aproximam ao exercer uma crítica aguda das idéias de seu tempo e da sociedade que propõe e veicula essas idéias, por meio de experiências radicais com o tema, o estilo, o fantástico, em interpretações capazes de tornar difusas as distâncias tradicionais entre o que é sério ou trivial, horrível ou ridículo, trágico ou cômico.

Tanto Kafka quanto Veiga foram considerados narradores singulares por sua crítica, obviamente cada um em seu próprio tempo e espaço e a seu modo, mas ainda assim singulares, pois ambos não se integram ao modelo interpretativo habitual. Daí o motivo da dissonância entre as opiniões tanto sobre Kafka quanto Veiga e a imensa variedade de ensaios sobre suas obras – obviamente ressaltando a supremacia dos estudos sobre o autor tcheco. Cabe aqui, entretanto, uma observação sobre nossa postura diante de tais opiniões e trabalhos no tocante a Kafka. Evitaremos, na medida do possível, citar comentários e juízos sobre o escritor, tampouco tentaremos argumentar com qualquer crítica ou ensaio sobre sua obra. Também excluiremos qualquer introdução biográfica do escritor. Como orientação de leitura, deter-nos-emos apenas em seu texto, sem reivindicar uma visão completamente nova de Kafka; buscaremos as relações entre o seu discurso e o do autor brasileiro tanto no que os aproxima quanto no que os afasta. Este é o objetivo desta pesquisa: uma análise comparativa de J. J. Veiga e Franz Kafka, a partir da estruturação narrativa de seus textos. Por meio desta investigação,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

procuraremos estabelecer os elementos retóricos semelhantes e divergentes nestes dois escritores, (re)construindo o pensamento que induz à criação ficcional e aponta sua cosmovisão . Nossa contribuição é no campo da literatura comparada uma vez que trataremos das possíveis relações literárias entre domínios culturais diferentes, mas que podem revelar idéias e recursos formais e estéticos semelhantes.

Nosso trabalho divide-se em quatro capítulos. O primeiro deles, **J. J. Veiga e o fantástico contemporâneo**, é dedicado à abordagem do fantástico, suas origens e trajetória. Para tanto, consideramos algumas definições consagradas sobre esta tendência literária (Todorov, Bessière, Vax, Furtado) com o intuito de estabelecer alguns parâmetros essenciais à tradição e sua evolução, para então comparar o fantástico realizado no século passado e o fantástico de J. J. Veiga. A seguir, realizamos um panorama da literatura fantástica no Brasil, desde seus precursores até aqueles que consolidaram este tipo de ficção no país. Então, discutimos o tipo de fantástico realizado pelo escritor brasileiro, a partir de duas características de sua obra: o fantástico infantil e o fantástico adulto.

No segundo capítulo, **O fenômeno Franz Kafka**, salientamos a importância do escritor tcheco no panorama da literatura universal e tentamos compreender os motivos pelos quais sua obra exerce uma forte atração e influencia gerações de escritores vindos após ele. Analisamos também o fantástico do século XX em relação à obra de Kafka, sob a perspectiva de uma de suas técnicas de criação ficcional mais fascinantes, o "desloucamento", com o objetivo de acompanhar a evolução do gênero. Então abordamos a questão do absurdo e seu desenvolvimento histórico e literário, visto que Kafka é considerado um dos grandes representantes da literatura do absurdo.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

O terceiro capítulo, **J. J. Veiga e Franz Kafka: fabuladores de um mundo "desloucado"**, é destinado à comparação entre o autor brasileiro e o escritor tcheco. A partir da definição do significado de "afinidades kafkianas" e "absurdo kafkiano", traçamos um paralelo entre os dois escritores, na tentativa de possibilitar uma visão mais complexa e esclarecedora do estilo ficcional veiguiano.

Em **O processo da carnavalização em J. J. Veiga**, capítulo que encerra nosso trabalho, considerando os elementos de natureza histórica e social conformadores dos núcleos essenciais do ato criador de Veiga, procuramos mostrar a carnavalização como um recurso discursivo também presente em Veiga como forma de instaurar o absurdo em suas narrativas. Pela linguagem carnavalizante, o autor expande o significado de sua arte, que, ao se mostrar profundamente fantasiosa, revela seu caráter contestador e revelador.

A opção por este percurso de análise proporcionou-nos condições para a melhor compreensão do universo ficcional de Veiga e lançou luz sobre os novos rumos da literatura fantástica praticada no século atual. É possível que não tenhamos resolvido as controvérsias sobre sua forma fantasiosa de expressão, mas procuramos organizar um pouco o emaranhado de idéias que envolvem as enigmáticas narrativas deste singular escritor brasileiro.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

I

J. J. VEIGA E O FANTÁSTICO CONTEMPORÂNEO

> ***Um mundo fantástico? É o nosso mundo. Então, eu não posso escrever livros que nos mostrem como vivendo num país maravilhoso, não é?***
>
> **J. J. Veiga (1989:29)**

1.1. A literatura fantástica brasileira e a narrativa de J. J. Veiga

A compreensão do fantástico passa pela compreensão de literatura, pois, de um modo geral, a literatura, assim como o fantástico, mais do que as demais artes, lida com a construção de uma irrealidade. Como já afirmava Borges, a irrealidade é uma condição da arte.

A literatura, de uma maneira simplificada, pode ser definida como uma forma típica de arte – a construção de um objeto estético com o material lingüístico de uma língua histórica e culturalmente determinada, e, ao mesmo tempo, uma forma também típica de conhecimento e expressão desse conhecimento, tendo no metafórico a sua especificidade. A literatura está sendo vista aqui sob dois de seus aspectos ou dimensões apenas: como *arte* e como *conhecimento*. Outros aspectos

ou dimensões existem, mas nos fixaremos estritamente ao essencial às nossas considerações. Não devemos nos esquecer, entretanto, de que a literatura, por ser metafórica, é também uma ficção, algo que procura sugerir-se como verdade, um não acontecido apresentando-se como acontecido realmente ou uma revisão do acontecido, um imaginosamente inventado em cujo interior se discute e tenta compreender o mundo concreto – físico e cultural – em que vivemos, com toda a carga de nossa dramaticidade humana.

Como forma de conhecimento, aproxima-se da filosofia, da ciência e das religiões, que são também formas distintas com que se propõe o conhecimento do mundo; contudo, possui a sua especificidade diferenciando-se das demais principalmente pelo caráter ficcional. Enquanto forma de conhecimento, a literatura não busca o verdadeiro, nem o certo ou correto, ou o objetivamente descritivo; procura e revira, isto sim, a miséria, a tristeza, a angústia, o medo, a beleza, a infinita esperança que movem e *pro-movem* os homens, buscando discutir e entender a condição humana por meio dos significados de suas existências dramáticas. Liga-se e lida com mitos e símbolos pluridimensionais, assemelhando-se às religiões, mas divergindo delas por não ter a preocupação com a verdade revelada nem com a certeza da fé; ao contrário, procura questionar as certezas, insuflar a dúvida, tenta desorganizar o que se acha burocraticamente arrumado, quebrando a casca das aparências – é mais marca de Caim, uma posição de irreverência e de maldito, insatisfação que obriga a tudo revolver, mesmo tendo a finalidade única de apenas remexer. Nesse sentido é subversiva e também um convite, um apelo e mesmo uma súplica para se enxergar o avesso das coisas. A arte é um eterno e essencial fingimento. Mas dentro desse espaço ficcional da mentira

convencionada, do fingimento e do imaginado, de ser uma realidade passando por outra, em que participam como parceiros e cúmplices escritor e leitor, procuramos discutir, compreender e interpretar melhor e mais profundamente a verdade não revelada e, muitas vezes, deliberadamente camuflada, que subjaz à aparência das coisas, à casca de nosso universo humano – e isso é muito mais do que simplesmente conhecer.

A literatura é, assim, em sua própria essência, uma prática de construção de uma realidade que superpõe a realidade empírica, concreta, em que os homens desenvolvem suas existências cotidianas. Para entendê-la devemos considerar que as duas realidades – a concreta e a ficcional – entram em um jogo de interdependências e interferências em que a ficcional se apresenta como uma irrealidade em relação à concreta, não como um reflexo desta pura e simplesmente, mas como uma tentativa de captação de seu significado. A literatura não trabalha com o real concreto, mas com o que o real significa, trabalha na captação e expressão do significado que uma realidade empírica possa ter. A realidade, no sentido do artista, é sempre algo criado, embora o real empírico constitua um referente do qual o autor se serve para sua criação (Josef, 1986:168).

É nesse sentido que nos é sugerido ser a literatura a construção estética de uma irrealidade. E se a apresentação de uma irrealidade esteticamente criada é condição para que o fantástico se construa, poderíamos ser levados a concluir que toda produção literária seria também uma produção do fantástico, o que não deixaria de, até certo ponto, ser verdadeiro, caso a palavra *fantástico* não fosse, dentro dos estudos literários, um termo técnico a designar uma tendência da narrativa com suas especificidades próprias distinguindo-se das demais.

unesp

Embora a irrealidade seja condição não só do fantástico como também da própria literatura, nem toda obra literária é realmente uma obra fantástica. O fato de haver elementos coincidentes entre literatura em geral e fantástico em particular decorre de o fantástico ser uma manifestação estética fundamentalmente literária. A questão a ser colocada então seria – o que é literatura fantástica? Qual a sua origem?

Histórias que tiram o fôlego, deixam o coração batendo mais forte e envolvem o leitor de forma especial em universos paralelos, lutas entre as forças do bem e do mal, cenários insólitos e principalmente o desconhecido fazem parte do que chamamos *literatura fantástica.* Este tipo de literatura convida o leitor a penetrar em um mundo absurdo, onde tudo é possível e na grande maioria das vezes nada é o que parece ser.

A narrativa fantástica, por lidar com o insólito, com uma realidade supra-humana, com o sobrenatural ou com o inexplicável de qualquer tipo ou forma, remonta aos primórdios da própria literatura. Seres estranhos e até mesmo extravagantes, pavorosos, lugares encantados por magias ou cobertos por trevas onde o real e a fantasia se mesclam sem delimitações, criando ambientes assustadores ou ingenuamente paradisíacos, podem ser encontrados facilmente nas sociedades mais antigas formando o fundo de um imaginário coletivo em que subjazem todas as formas de medos e esperanças primitivos.

Nos Vedas, na Bíblia, nas epopéias gregas, nas histórias fabulosas dos persas perpassam monstros, fantasmas, mortos-redivivos, aparições demoníacas, espectros assustadores – toda uma legião de seres com poderes maléficos ou simplesmente sobrenaturais que invadem o mundo real e cotidiano dos homens.

unesp

Isso tudo será material de composição não só do fantástico, mas também de outros tipos de narrativas a ele contíguos.

Na trajetória de sua construção, o fantástico foi-se desprendendo deste fundo comum, definindo-se aos poucos, firmando suas características, até chegar ao que é e representa na atualidade. Neste percurso evolutivo, não somente o fantástico se firmou como uma espécie de ficção com características próprias, mas também as narrativas próximas a ele, como o maravilhoso, o estranho e outros mais, foram se estruturando, ganhando formas próprias, desligando do fundo comum que os ligava a todos.

Nas primeiras manifestações literárias – quer sagradas (Vedas, Bíblia) ou épicas, narrativas de exaltação de um herói ou de um povo, como as epopéias gregas, quer ainda o conjunto de narrativas a compor o fabulário persa – o insólito, o inexplicável, o irracional, o fabuloso eram apresentados e tratados pelo enfoque religioso e mitológico que a tudo explicavam: a intervenção divina era considerada uma ocorrência comum e o mundo sobrenatural convivia com o natural sem marcas distintivas. O cotidiano das pessoas oscilava entre dois mundos, o real e o sobrenatural religioso, sem haver solução de continuidade ou a negação de um ou de outro.

Além dessa origem remota, que finca suas raízes no imaginário das culturas antigas e que, de modo geral, serviu de matéria para todas as narrativas feéricas subdivididas em tipos e categorias narrativas diferentes, o fantástico, em particular, encontrou na literatura gótica a sua certidão de nascimento e a base para todo o seu desenvolvimento posterior.

unesp

O gótico foi um movimento literário iniciado na Inglaterra, no século XVIII, com o romance *O castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole. As narrativas do gênero encerram histórias de terror, crimes misteriosos, nos quais, muitas vezes, intervêm forças sobrenaturais. A denominação de literatura gótica ou romance gótico deve-se à exploração, como cenário, da arquitetura em estilo gótico encontrado nos castelos medievais e igrejas da época, construções pesadas, cheias de detalhes e enfeites, arcanjos celestes e bestas feras demoníacas convivendo lado a lado em uma antinomia de forças do bem e do mal.

Nos romances, predominavam corredores e escadarias formando sombrios labirintos, catacumbas nos porões de pedras frias e úmidas, cemitérios ao lado da construção central (castelo ou igreja), abóbadas altas, arcos em forma de ogivas, criando um ambiente sombrio, soturno, cheio de trevas, propício para o povoamento de fantasmas de toda sorte.

Devido a esta atmosfera carregada e sombria, à semi-escuridão envolvendo todo o ambiente onde se desenvolvia a narrativa com frases em ritmo pesado, o romance gótico era também chamado, em algumas ocasiões, de romance negro.

Nos castelos, as portas rangiam em seus gonzos e fechaduras com chaves enormes, as luzes, de archotes ou de velas, acendiam-se e apagavam-se sem que ninguém tocasse nelas; ouviam-se, no silêncio da noite, passos, gemidos, choros de crianças e de mulheres, arrastar de correntes, lufadas de ventos gélidos invadiam os corredores labirínticos uivando – todo um arsenal de efeitos tétricos contribuindo para criar um clima de pavor.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

A narrativa se desenvolvia por meio de uma técnica de suspense contínuo, deixando o leitor e a personagem sempre em estado de dúvida em relação aos próximos acontecimentos e sem compreender totalmente os fatos que já haviam acontecido. O narrador, geralmente uma personagem, mais sugeria e conjeturava, utilizando o recurso de modalizações, do que afirmava a ocorrência dos episódios fantásticos.

A experiência da literatura gótica foi o germe para o aparecimento de um conjunto de tipos narrativos de uma literatura popular ainda hoje muito procurada, como os romances, novelas e contos de crimes, de detetives, de espionagem, de suspenses, de ficção científica, de terror. Nesse conjunto, o fantástico, como uma tendência literária específica, se constituiu e encontrou condições para se desenvolver.

Vistas as suas origens, mais remotas e mais recentes, poderíamos voltar à questão já formulada anteriormente – o que é literatura fantástica? – e acrescentar: o que a caracteriza como ficção diferente das demais que tratam também do insólito, do inexplicável, do sobrenatural?

A definição de literatura fantástica não é fácil. Vax em seu trabalho *A Arte e a Literatura Fantásticas* se nega a uma definição. Propõe antes uma delimitação de território verificando as relações que o fantástico mantém "com os domínios vizinhos" (1974: 7). Ao que parece, mesmo quando utilizam a palavra *definição*, os autores procedem mais ou menos como Vax, procurando explicar o fantástico a partir das relações que ele apresenta com seus vizinhos É o que observamos em Todorov, por exemplo, em seu quadro de relações entre *estranho puro – fantástico estranho – fantástico maravilhoso – maravilhoso puro* (1970:156); ou em Furtado:

Já que o emprego de temática meta-empírica com uma função central na intriga constitui o elemento comum ao fantástico, ao maravilhoso e ao estranho que paralelamente os demarca do resto da literatura, o factor susceptível de os diferenciar entre si deverá surgir nesse traço ao situar-se em relação directa com ele (1980:34-35).

Uma definição se torna ainda mais difícil pelo fato de o termo *fantástico* comumente abrigar uma série de obras completamente diferentes umas das outras. De fato, se pensarmos em algumas obras ou autores, como *Outra Volta do Parafuso,* de Henry James, ao lado de *A metamorfose,* de Kafka, ou *O Homem de Areia,* de Hoffmann e *O Médico e o Monstro,* de Stevenson, ou retomando lado a lado *O Caso de Charles Dexter Ward,* de Lovecraft, e *Cem Anos de Solidão,* de Gabriel García Márquez, ou ainda *Drácula*, de Bram Stoker, *Rinoceronte,* de Ionesco, ou *A Hora dos Ruminantes,* de J. J. Veiga, para citar apenas alguns, poderíamos questionar as similaridades entre estas obras para que as rotulemos como "textos fantásticos".

A constatação da disparidade permite-nos esta interrogação e autoriza Rodrigues intitular de "Fantástico ou Fantásticos?" o segundo capítulo de seu trabalho *O Fantástico* (1988: 14-49) e ainda a constatação de um fantástico *lato sensu,* isto é, o fantástico compreendido em um sentido amplo, e em um fantástico *stricto sensu*, ou seja, considerando-o em sentido restrito. A mesma necessidade de um termo de amplo alcance, genérico, capaz de abranger obras e autores de tendências diversas, mas representantes de uma literatura que trabalha o extraordinário, o insólito, o feérico, aparece em Furtado: *A importância dessa temática reflecte-se ainda no emprego da já referida expressão "literatura do*

sobrenatural" para designar de forma genérica todas as obras que recorrem à fenomenologia insólita e lhe conferem uma função decisiva no desenrolar da ação (1980:20).

O autor continua, na mesma página: *Assim, tanto estes [os gêneros maravilhoso e estranho] como o fantástico se incluem numa área mais vasta de expressão literária, por vezes denominada "literatura do sobrenatural" devido a nela se tornarem dominante os temas que traduzem uma fenomenologia meta-empírica.*

Correndo os olhos superficialmente sobre alguns textos teóricos ou antologias, vamos encontrar denominações bastante distintas, como contos sinistros, macabros, abomináveis, extraordinários, de horror, absurdos, de mistérios, insólitos, grotescos, com as quais procura-se recobrir o vasto campo ou domínio de uma narrativa que tem na *fenomenologia meta-empírica* a sua base de produção.

No entanto, mesmo lidando constantemente com a dificuldade de definição da narrativa fantástica, lembremos que ela existe e se constrói com base em algumas características bem particulares. E são justamente estes traços específicos ou peculiaridades que devemos buscar para a sua compreensão mais precisa e exata.

O elemento básico, caracterizador, do fantástico é o insólito, o sobrenatural, ou como diz Furtado, o *meta-empírico*, entendendo como tal o que esteja *para além do que é verificável ou cognoscível a partir da experiência, tanto por intermédio dos sentidos ou das potencialidades cognitivas da mente humana, como através de quaisquer aparelhos que auxiliem, desenvolvam ou supram essas faculdades.* E prossegue: *o conjunto de manifestações assim designadas inclui não apenas*

unesp

qualquer tipo de fenômenos ditos sobrenaturais na acepção mais corrente deste termo, mas também todos os que, seguindo embora os princípios ordenadores do mundo real, são considerados inexplicáveis e alheios a ele apenas devido a erros de percepção ou desconhecimento desses princípios por parte de quem porventura os testemunhe (1980:20).

A citação é um pouco longa, mas necessária. A explicação do uso do termo *meta-empírico* nos permite uma abertura para algumas obras cujo tema não pertence ao universo sobrenatural propriamente dito e são consideradas pertencentes ao fantástico, uma vez que o insólito e o inexplicável criam a ambigüidade e a ambivalência necessárias para instaurar a fantasticidade, não possuindo, contudo, nada de sobrenatural.

Entretanto, é bom lembrar que o meta-empírico ou o sobrenatural, quer em seu sentido religioso, quer no sentido de extranatural, não são características exclusivas do fantástico, segundo Furtado. Os contos de fadas, por exemplo, têm neles um elemento necessário para sua caracterização. O sobrenatural mais comumente caracterizador do fantástico é o negativo, aquele capaz de infundir o pavor, a opressão ou um mal-estar, é o sobrenatural de índole maléfica, normalmente ausente nos contos de fadas. O sobrenatural feérico cria todo o universo da narrativa, no qual não há uma contraposição do mundo real, empírico, e o irreal onde a história do "era uma vez" se passa.

A presença do sobrenatural no fantástico ocorre de forma bem distinta. O gênero configura-se por uma invasão do inexplicável no mundo concreto, criando uma situação angustiante de ambigüidade que abala a nossa compreensão baseada na experiência cotidiana. O sobrenatural não é aceito nem vivenciado como no

unesp

gênero maravilhoso, do qual os contos de fadas são exemplos, mas constitui uma estranheza que coloca em xeque a existência do mundo real e de suas leis naturais. Entretanto, se esta é uma característica separadora do fantástico e do maravilhoso, ela não é suficiente para diferenciar o fantástico de seu vizinho, o estranho. Também este se caracteriza pela existência de uma subversão do real, do aparecimento do sobrenatural ou do meta-empírico no mundo concreto de nossas experiências reais.

Conforme Furtado, há propriedades essenciais na definição dos limites entre o fantástico e os outros tipos de narrativas vizinhas a ele. O principal elemento diferenciador reside na perspectiva de tratamento, no modo pelo qual cada uma das tendências ficcionais que lidam com o sobrenatural – fantástico, maravilhoso e estranho – apresenta e trata os fenômenos meta-empíricos no decorrer total da narrativa: *a diferença básica entre eles resulta das respectivas atitudes face ao debate entre a razão e o seu oposto que o surgimento da fenomenologia meta-empírica suscita* (1980:39-40).

No *maravilhoso* a atitude para com o sobrenatural é de total adesão. O sobrenatural apresenta-se não apenas como uma característica do maravilhoso, mas constitui a sua própria essência, pois o universo onde se passam as narrativas maravilhosas é organizado por ele, é um mundo à parte das leis que estruturam nosso universo cotidiano, portanto, não é questionado. Para a narrativa maravilhosa não há estranhamento.

A atitude presente no *estranho* quanto ao modo de lidar com o sobrenatural diverge em muito da verificada no maravilhoso. No estranho, os acontecimentos figurados como irreais podem ser explicados pelas leis da natureza, mas são,

entretanto, tão extraordinários, insólitos e inacreditáveis que, por isso, provocam nas personagens e no leitor reações idênticas àquelas provocadas pelos textos fantásticos. Os fatos estranhos não desafiam a razão, apenas despertam o questionamento e a angústia devido a seu caráter inusitado e extravagante. Assim, a reação está relacionada unicamente aos sentimentos das personagens e não a um acontecimento material, que evidencie sua origem meta-empírica. A narrativa não se desenvolve em um mundo totalmente à parte do nosso e regido por leis supranaturais. A história se passa no mundo real de nossas experiências cotidianas, que, em determinado momento, é afetado por acontecimentos e fatos de ordem aparentemente sobrenatural e causadores de perturbações, criando a ambigüidade e ambivalência entre o real e o irreal, mas que têm suas explicações apresentadas no término da narrativa.

Como explica Todorov: *Se ele [leitor ou personagem] decide que as leis da realidade permanecem intatas e permitem explicar o fenômeno descrito, dizemos que a obra pertence ao gênero do estranho. Se, ao contrário, ele decide que se deve admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso* (1970:156).

A atitude do *fantástico* se assemelha à do estranho, divergindo apenas na conduta da explicação dos fenômenos sobrenaturais no final da narrativa. A ambigüidade criada pela erupção do sobrenatural maléfico, aterrorizante ou apenas apreensivo, no cotidiano natural permanece até o término da narrativa, sem que os fenômenos insólitos geradores de tensões, apreensões e mal-estar sejam explicados, uma vez que a dúvida e a incerteza resultante da presença simultânea de elementos contraditórios não podem nem devem se desfazer, alimentando assim a imprecisão

necessária ao efeito fantástico. Segundo Furtado: *De fato, a essência do fantástico reside na sua capacidade de expressar o sobrenatural de uma forma convincente e de manter uma constante e nunca resolvida dialética entre ele e o mundo natural em que irrompe, sem que o texto alguma vez explicite se aceita ou exclui inteiramente a existência de qualquer deles* (1980:36).

Em síntese, o maravilhoso representaria o sobrenatural aceito; o estranho, o sobrenatural explicado e o fantástico, o sobrenatural que permanece sem ser aceito nem explicado: *enquanto o maravilhoso se decide por um mundo arbitrariamente alucinado sem aventar os motivos de sua escolha, o estranho mantém a incerteza durante certo tempo, acabando por negar a existência de qualquer fenômeno alheio à vigência das leis naturais. Só o fantástico não propõe qualquer saída para o debate, antes ampliando a indefinição ao fazer-se constantemente eco dela* (Furtado, 1980:40).

Gostaríamos aqui de fazer uma última observação sobre o estudo de Todorov referente ao fantástico: ele, ao contrário de outros estudiosos do assunto, não consegue estender seus pressupostos aos escritores do século XX ou aos que surgem pós-Kafka. E termina sua *Introdução à literatura fantástica* (1970) anunciando que o fantástico teria sua morte decretada nos fins do século XIX, tendo como referencial as publicações de Kafka, visto o absurdo das situações vivenciadas por suas personagens que sequer se questionam a respeito, anulando assim, na opinião do teórico e ensaísta búlgaro, sua característica essencial, ou seja, a dúvida ou questionamento face ao absurdo, ao inexplicável. Todorov afirma que as obras deste século abandonaram a hesitação. O homem não se abala mais diante

unesp

do fantástico. Acontece então uma inversão: o homem torna-se objeto fantástico, e passa a ser a regra e não a exceção.

Como então se define o fantástico do século XX? Para Jaime Alazraki, em *En Busca del Unicórnio: Los cuentos de Julio Cortázar* (1983), a narrativa pós-Kafka sugere uma revisão dos parâmetros antropológicos e epistemológicos do fantástico, pois encontramo-nos em um contexto, tanto no campo das ciências como das artes contemporâneas, que propõe o abandono de uma visão estática e silogística da ordem. A literatura fantástica do século XIX surge como reação a um mundo onde o medo não tem mais espaço diante da infalibilidade das leis postuladas pela ciência. Por contrastar esta ordem estruturada, o fantástico funciona como uma ruptura. No fantástico contemporâneo, contudo, a função de estremecer o leitor com a quebra de uma ordem inviolável fica perdida. Com a ampliação dos horizontes em quase todas as áreas do conhecimento humano e a relativização do que se entendia por absoluto, a "ordem inviolável" sofre transformações. Este mundo ordenado é substituído por um mundo de ambigüidade, sempre aberto a uma revisão contínua, tanto dos valores quanto das certezas. Assim o fantástico perde sua função já que a transgressão fará parte de uma lógica nova.

Alazraki sugere a terminologia "neofantástico" para as obras publicadas após o escritor tcheco: *A través del discurso neo-fantástico se plantean posibilidades de percepción literaria que escapan al discurso realista. El relato neo-fantástico no se propone una descripción o representación causal de la realidad; busca, en cambio, establecer relaciones nuevas, que, aunque en*

apariencia niegan nuestro sistema de relaciones lógicas, propenden, en el fondo, a una expansión del campo de posibilidades *de la lógica realista. Si sus mensajes resultan indescifrables es porque nos empeñamos en descifrarlos según un código que no es el suyo* (1983: 70). Esta nova postulação da realidade coincide com a introdução de uma perspectiva mais ampla para a literatura, negando os modos habituais das idéias e trabalhando a linguagem de forma a possibilitar ao leitor uma interpretação que seja o pólo oposto do significado como comunicação de uma mensagem. *El arte*, observa Alazraki, *refleja la versión de la realidad postulada por las ciencias en un momento dado* (1983:63). O neofantástico, herdeiro intelectual do convulso século XX, aponta uma ordem transracional, ou, melhor, uma nova lógica da ambigüidade e da indefinição (Alazraki, 1983:35). As inúmeras possibilidades de significação deste tipo de narrativa, frente às exegeses de corte unívoco e os correlatos precisos entre obra e realidade (essencial aos modelos clássicos, da mesma maneira que a ciência clássica postulava uma ordem precisa e matematicamente apreensível na realidade física), sinaliza uma multiplicidade de espaços novos tão amplos e ambíguos como os universos paralelos da melhor ficção científica – universos como os borgianos, que se caracterizam, sobretudo, pela ambigüidade.

Uma nova realidade necessita de novos códigos, assim como de novas formas expressivas: a **metáfora neofantástica**. Se as várias possibilidades de significação é um traço definidor do fantástico contemporâneo, este tipo de metáfora (cultivadas por autores como Kafka, Cortázar e Borges, por exemplo) coincide com a idéia de Umberto Eco de "obra aberta" e o número ilimitado de leituras, múltiplas e ambíguas, atentando contra o mesmo princípio de identidade

e de não contradição sustentadora da Razão. Por outro lado, a personagem mais característica do neofantástico se distancia dos esquemas clássicos (monstros, fantasmas, espíritos, etc.) e se aproxima do antropocentrismo: o **homem** e sua situação no mundo se constituem os novos objetos do gênero.

Assim, o "neofantástico" surge para abranger as novas possibilidades e realidades de um universo novo, sustentado pelas correntes filosóficas e científicas. A dimensão gnosiológica da arte fantástica reflete os métodos e conclusões conceituais do pensamento filosófico e científico, cristalizando em metáforas e imagens o que naqueles é especulação abstrata ou arquitetura formal, oferecendo de modo sintético e integrador o que a ciência decompôs analiticamente: *una manera de conocer poéticamente lo racionalmente inconocible, de expresar artísticamente lo que es inexpresable en términos lógicos* (Alazraki, 1983: 74).

Percebe-se, na verdade, que o fantástico sempre foi um tipo de narrativa em evolução, transmutando-se nas suas diversas fases. Em fins do século XVIII e começo do XIX, o fantástico exigia a presença do elemento sobrenatural, fazendo surgir o medo da figura de um fantasma ou monstro (a causa da angústia estava no ambiente externo). No século XIX, o fantástico passou a explorar a dimensão psicológica e assim o sobrenatural foi substituído por imagens assustadoras, cujas origens estavam em alucinações, pesadelos ou na loucura (a causa da angústia estava no interior do sujeito). Já no século XX, o fantástico transporta-se para a linguagem, por meio da qual cria-se a incoerência entre elementos do cotidiano e da

vida comum (a causa da angústia está na falta de nexo na ordenação de coisas comuns, na falta de sentido, no surgimento do absurdo).

Na década de 70, intuindo o caráter sempre mutante da literatura fantástica, Irène Bessière formula uma nova teoria a respeito do fantástico em *Le récit fantastique: La poétique de l'incertain* (1974), na qual define a narrativa fantástica como a transcrição da experiência dos limites da razão. Alia a falsidade intelectual de suas premissas a uma hipótese extranatural de tal maneira que a motivação realista seja indissociável de um princípio de irrealidade. A justaposição de duas probabilidades externas, uma empírica, outra meta-empírica, igualmente inadequadas, deve sugerir a existência de algo que, na economia de uma natureza e de uma sobrenatureza, não pode ser resolvido (1974:62). Em outras palavras, em uma narrativa fantástica acontece uma conjugação, um conflito entre as antinomias propostas por Vax (razão/loucura, real/irreal, natural/sobrenatural etc.) até o limite máximo ao final do que não se saberá qual delas sairá vencedora – se é que haverá uma vencedora. O fantástico moderno não mais cria mundos fabulosos, distintos do nosso e povoados por criaturas imaginárias, mas revela e problematiza a vida e o ambiente que conhecemos no dia-a-dia. Talvez por este motivo seja tão assustador, tão contundente, pois encontramos em um ambiente próximo ao nosso o absurdo disposto de forma plausível, fazendo com que comecemos a nos questionar sobre o que é real e o que não é.

unesp

1.1.1. O fantástico no Brasil: os precursores

Durante o século XIX, parecem ter sido poucos os escritores brasileiros de renome a enveredar pelo fantástico. Álvares de Azevedo, em *Noite na Taverna* (1855), Aluísio Azevedo, em *A Mortalha de Alzira* (1894) e *Demônios* (1893), e Machado de Assis, em alguns contos, são os mais conhecidos. Apesar disso, historiadores de literatura como Sílvio Romero e José Veríssimo não se detiveram na análise destes textos enquanto representantes brasileiros da literatura fantástica. O primeiro, na obra *História da Literatura Brasileira* (1949), refere-se, em alguns momentos apenas a Poe, Gautier, e outros cultores do gênero; no entanto fala apenas em "imaginação ardente" e "fantasia". Para ele, Edgar Allan Poe é um "desequilibrado". O vocábulo "fantástico" não passa de derivado ou sinônimo de "fantasia" e "imaginação", que, por sua vez, estão associados aos adjetivos "misterioso", "sobrenatural" e "grotesco". Já Massaud Moisés detém-se neste último vocábulo: *Confundido não raro com o fantástico, o burlesco, o gótico, o cômico de baixa extração, o grotesco ergue-se, no entanto, como categoria estética autônoma* (1985:77). E relaciona o grotesco aos autores românticos, citando Schlegel, Hoffmann, J. Paul, Poe, Cousin e Victor Hugo.

Podemos considerar o primeiro momento notável da literatura fantástica no Brasil como a publicação de ***Noite na Taverna***, de Álvares de Azevedo, devido aos diversos comentários dedicados a ela sugerindo uma possível associação ao fantástico. Dividido em sete capítulos, o livro poderia ser um romance, e então já teríamos em Álvares de Azevedo um precursor das inovações na questão de ponto de vista. Contudo, a obra é considerada um conjunto de contos. De publicação

póstuma, é composto por uma série de narrativas fantásticas, contadas por um grupo de amigos à roda de uma mesa de taverna. Mais do que pelos elementos que a condimentam (violentação, corrupção, incesto, adultério, necrofilia, traição, antropofagia, assassinatos por vingança ou amor), a obra impõe-se pela estrutura: um narrador em terceira pessoa introduz o cenário, as personagens, a situação, e praticamente desaparece, dando lugar a outros narradores – as próprias personagens, que em primeira pessoa contam, uma a uma, episódios de suas vidas aventureiras. Na última narrativa, a presença física (na roda dos moços) de personagens mencionadas em uma narrativa anterior faz com que todo o ambiente fantástico e irreal dos contos se legitime como verídico. *Noite na Taverna*, escrita em tom bastante emotivo, antecipa em vários aspectos a narração da prosa moderna: a liberdade cênica, a dupla narração e suas confluências, a mistura do real ao fantástico confere atualidade ao texto, apesar de sua atmosfera byroniana.

As narrativas que compõem *Noite na taverna* não enveredam de fato pelo sobrenatural, descartando a possibilidade de classificá-la como literatura fantástica, tal qual a definiu Todorov. Contudo, parece que os estudiosos, ao associarem a obra de Azevedo ao fantástico, não têm em mente o elemento sobrenatural, mas o extravagante e o hiperbólico. Massaud Moisés, por exemplo, assim a descreve: *a narrativa focaliza uma tasca onde se congraçam para mais uma noite de orgia, boêmios iluminados que, por entre as névoas da embriaguez, fazem o relato de seu drama. Exageradas as matrizes byronianas, a morbidez impera, desdobrando-se em cinismo e perversões: conúbios sexuais forçados ou resultantes da traição, do ludíbrio, do engano, chegando mesmo ao incesto (cap. VI, Johann) e à*

antropofagia (cap. III, Bertram); em suma, o fantástico, que deixa transparecer, para além de Byron, o influxo de Hoffmann e seus contos de horror (1984:150).

Noite na taverna não pretende provocar susto ou medo no leitor (como as obras da literatura fantástica e de horror), mas suscitar o estranhamento e a repulsa, efeitos de fato evocados na época. Álvares de Azevedo tocou feridas e tabus sensíveis da sociedade, seguindo o mesmo caminho de Lord Byron, nas obras de quem Brito Broca também identifica o traço *não-conformista e anti-social* (1979:234).

Talvez o melhor adjetivo para classificar as histórias do grande poeta romântico seja "góticas". Uma história não deve ser rotulada como fantástica apenas por não ser reprodução fiel da realidade. Segundo Todorov, *não é possível definir o fantástico como oposto à reprodução fiel da realidade, ao naturalismo.*(1970:42). Apesar de a literatura fantástica ser muito apreciada pelos leitores brasileiros de folhetins, à época de Sílvio Romero não se observava uma produção característica e constante do gênero no país. Segundo Romero, Álvares de Azevedo *foi um melancólico, um imaginoso, um lírico, que enfraqueceu as energias da vontade e os impulsos fortes da vida no estudo, e enfermou o espírito com a leitura desordenada dos românticos à Heine, Byron, Shelley, Sand e Musset.* "Um talento lírico", enfatizou. E concluiu que em *Noite na Taverna há algumas belezas entre muitas extravagâncias e afetações* (1949:271).

Também José Veríssimo dedica alguns comentários esparsos à prosa de ficção de Álvares de Azevedo. E quase repete as palavras de Sílvio Romero, se não tivesse preferido um adjetivo a um substantivo: *Daquele seu teor de vida romântica, a*

expressão literária é a Noite na Taverna, *composição singular, extravagante, mas acaso na mais vigorosa, colorida e nervosa prosa que aqui se escreveu nesse tempo* (1998:293). Em *Formação da literatura brasileira*, Antonio Candido também percebe a particularidade das narrativas integrantes de *Noite na taverna* e comenta: *as chapas lúgubres e a bravata juvenilmente perversa estão articuladas por não sei que intensidade emocional e por uma expressão tensa, opulenta, dissolvendo o ridículo e a pose do satanismo provinciano. É como se o autor tivesse conseguido elaborar, em atmosfera fechada, um mundo artificial e coerente, um jogo estranho mas fascinante, cujas regras aceitamos* (1975:189).

Para Brito Broca, *Noite na taverna* teria sido diretamente influenciado pelo *Noches lugubres* (1771), de José Cadalso, o qual, por sua vez, lera *Night Thoughts* (1742), de Edward Young (1979:215-217). Afrânio Peixoto explicitamente filia *Noite na taverna* à literatura gótica. Assim, podemos considerar como procedentes do romance gótico inglês não apenas alguns dos temas de Azevedo (como incesto e assassinato entre parentes consangüíneos), como também a predileção por incidentes sensacionais (raptos e fugas, aventuras em rápida sucessão etc), elementos possivelmente inseridos na produção artística de Álvares de Azevedo não apenas pela influência de Hoffmann, mas também de Byron, de quem se revelou leitor assíduo.

Aluísio Azevedo publica inicialmente em 1891, sob a forma de folhetim, o romance *A Mortalha de Alzira*, também um dos primeiros romances fantásticos da literatura brasileira. Entretanto, a obra foi quase esquecida ou pouco analisada pela crítica, que a considera parte da produção secundária ou menos importante de seu

unesp

autor. Aluísio escreveu também dois contos fantásticos, "Demônios" e "O impenitente", cujas características lembram os contos de Hoffmann, pela atmosfera misteriosa e sombria, tornando difícil determinar os limites do real e da fantasia.

Em *22 diálogos sobre o conto brasileiro atual*, Temístocles Linhares (1973) reconhece serem poucos os adeptos do conto fantástico no Brasil. E se detém na análise da distinção entre o "fantástico" no conto e o conto propriamente "fantástico". Tal distinção, segundo ele, dá-se também na novela e no romance, pois, em sua opinião, há a necessidade de distinguir aqueles que se dedicaram ou se dedicam a este gênero, como J. J. Veiga e Murilo Rubião, daqueles que apenas vez por outra escreveram ou escrevem contos ou romances fantásticos.

No *Conto Brasileiro Contemporâneo*, Antonio Hohlfeldt dedica um capítulo ao "conto alegórico", cujos principais expoentes no Brasil seriam, em sua opinião, Murilo Rubião, Péricles Prade, Moacyr Scliar, Roberto Drummond e Victor Giudice. E explica por que prefere o termo "alegórico" ao "fantástico": *Há uma diferença básica a opor-se entre aquela literatura européia praticada em torno do elemento fantástico e a que hoje em dia se realiza entre nós: enquanto naquela o elemento irreal ou não-real apenas serve como ratificação do real como único dado existente, na literatura latino-americana, aí incluída a brasileira, a oposição fica totalmente afastada, de tal sorte que ambos os elementos convivem sem maiores problemas* (1981:90).

No tocante a Machado de Assis, seus contos eram publicados em jornais e revistas desde 1862. No entanto, *Contos Fluminenses*, seu primeiro livro a possuir exemplos de literatura fantástica, só sairia em 1870. Contudo, os primeiros

unesp

historiadores e estudiosos da Literatura Brasileira não associaram a expressão "literatura fantástica" a estas narrativas, embora na Europa já se publicassem contos e novelas fantásticas, inclusive sob títulos os quais incluíam o vocábulo "fantástico".

Veríssimo, que estudou a literatura brasileira exatamente até Machado, esteve perto de identificar o fantástico nos textos do autor: *Ainda em algum tipo, episódio, ou cena de pura fantasia, nunca a ficção de Machado de Assis afronta o nosso senso da íntima realidade. Assim, por exemplo, nesse conto magnífico 'O alienista' ou nessoutra jóia 'Conto alexandrino', como na admirável invenção de Braz Cubas, e todas as vezes que a sua rica imaginação se deu largas para fora da realidade vulgar, sob os artifícios e os mesmos desmandos da fantasia, sentimos a verdade essencial e profunda das coisas, poderíamos chamar-lhe um realista superior, se em literatura o realismo não tivesse sentido definido* (1998:417).

Sílvio Romero, que é anterior a Veríssimo, também não lograra ver com nitidez o fantástico na obra machadiana, como se observa neste trecho de sua análise: *Há uma nota nas* Memórias de Braz Cubas *e noutros dos mais recentes livros de Machado de Assis, que deve ser assinalada para completa apreciação de sua personalidade: a coloração de horrível que imprime em alguns de seus quadros* (1949:124). E prossegue: *Falta neste ponto a Machado um não sabemos quê que é uma espécie de impavidez na loucura, qualidade possuída pelo grande Ed. Poe e de que é um medonho exemplo o seu Gato Preto, ou um certo tomo grandioso e épico que estruge nalgumas páginas da* Casa dos Mortos *de Dostoievski, capazes de emparelhar com algumas cenas de Dante* (1949:124-125). Entretanto, outros críticos têm sido mais argutos em observar o fantástico entre os escritores

brasileiros. Temístocles Linhares, por exemplo, faz o seguinte comentário: *Lembro-me do nosso Machado de Assis, que tantas vezes fez uso da temática do maravilhoso, ou seja, da imortalidade, da eternidade, da "segunda vida", por meio de incursões milagrosas, de personagens ressuscitadas, de diálogos entre Deus e o Diabo, de Santos que descem do altar e vêm conversar entre si...* (1973:55). Na *Enciclopédia de Literatura Brasileira*, dirigida por Afrânio Coutinho e J. Galante de Sousa, o verbete "conto" traz o seguinte: *A referência aos dois mestres do conto fantástico (Machado cita Mérimée e Poe na abertura de* Várias Histórias*) não é casual, fortuita reminiscência de leitura, mas revela, antes, uma evidente preferência por essa espécie de literatura, como é fácil verificar-se pela repetição de páginas como "A igreja do diabo", "Entre santos", "A chinela turca" e, acima de tudo, por ser uma verdadeira obra-prima, a admirável narrativa que é "Sem olhos". Mais ilustrativo ainda é o fato de uma de suas mais antigas produções, ainda hesitante e sem maiores méritos literários, "O país das quimeras", aparecido no Futuro, em 1862, trazer mesmo o subtítulo de "conto fantástico"* (1985).

Também o escritor cearense Oliveira Paiva pode ser considerado um dos precursores do fantástico no Brasil, embora seja quase desconhecido no panorama literário do país e não tenha tido livro editado em vida. *Dona Guidinha do Poço* apareceu 60 anos depois de sua morte, em 1952. *A Afilhada* saiu em folhetins e os contos também foram publicados quase todos em jornais em 1887, reunindo-se em livro somente em 1976. Um deles, "O Ar do Vento, Ave-Maria!" *é uma narrativa fantástica, ao mesmo tempo regionalista e folclórica, em que figura uma burra sem cabeça, ou burra de padre* esclarece Sãnzio de Azevedo na apresentação do livro. F. S. Nascimento, em *Três Momentos da Ficção Menor* dedica-lhe algumas

páginas, esclarecendo que o conto foi *contemplado com substancioso estudo de Rolando Morel Pinto, filiando-o ao conceito de realismo fantástico e detendo-se nos requintes formais utilizados para estabelecer a atmosfera de apreensão e pavor, que efetivamente se plenifica* (1981:37).

Ainda no século XIX, encontramos outros simpatizantes da tendência fantástica em literatura. Não podemos deixar de mencionar pelo menos três deles: Inglês de Sousa, Maurício Graccho Cardoso e Emília Freitas.

Mais conhecido como o introdutor do Naturalismo no Brasil e pela obra *O Missionário* (1891), o romancista Inglês de Sousa deixou também um volume de histórias curtas, que intitulou *Contos Amazônicos* (1893). Um destes contos, "O gado do Valha-me-Deus", foi republicado em 1970, na *Antologia de Contos Brasileiros de Bichos*. Temístocles Linhares assim o comenta: *Aquele gado procurado interminavelmente e do qual só se percebia o rasto, a sua imensa batida, com as pegadas no chão e que assume proporções fantásticas junto à Serra do Valha-me-Deus, que ninguém tinha subido e impossibilitava qualquer procura, apesar de todo o rebanho ter deixado ali as suas pegadas num caminho estreito que volteava na montanha e parecia sem fim* (1973:48).

Maurício Graco Cardoso é menos conhecido e citado nos compêndios da história da Literatura Brasileira, talvez por ter sido jornalista e advogado e dedicado sua vida à política no Ceará e em Sergipe. Mas também foi escritor, tendo publicado o livro *Contos Fantásticos* em 1891, podendo assim ser considerado como um dos pioneiros do gênero no Brasil.

unesp

Em 1899, Emília Freitas publicou seu principal livro, *A Rainha do Ignoto*, o primeiro romance fantástico da Literatura Brasileira, a que deu o curioso subtítulo de "romance psicológico". Tal subtítulo justifica-se certamente pelo fato de a autora ter consciência das novidades que ele continha, distinguindo-o dos demais de seu tempo. A narrativa possui uma trama novelesca absolutamente inusitada, com ousados traços ficcionais, que deve ser considerada entre as pioneiras do fantástico no Brasil. A dedicatória pode ser lida quase como uma profissão de fé e de modernidade para a época, além de conter algumas indicações da opinião da autora a respeito dos escritores contemporâneos e da consciência autoral da originalidade de seu trabalho: *Meu livro não tem padrinho, assim como não teve molde. Tem a feição que lhe é própria, sem atavios emprestados do pedantismo charlatão. Não é, tampouco, o conjunto das impressões recebidas nos salões, nos jardins, nos teatros e nas ruas das grandes cidades, porque foi escrito na solidão absoluta das margens do Rio Negro, entre paredes desguarnecidas duma escola de subúrbio. É, antes, a cogitação íntima dum espírito observador e concentrado que (dentro dos limites de sua ignorância) procurou numa coleção de fatos triviais estudar a alma da mulher, sempre sensível e muitas vezes fantasiosa.*

A Rainha do Ignoto só foi redescoberto recentemente, pelo crítico e pesquisador Otacílio Colares, que escreveu o prefácio da 2ª edição, datada de 1980. Na opinião de Otacílio Colares, *A Rainha do Ignoto* apresenta-se *com os apelos ao imponderável, por facilidade de alguns acoimados de espírita, quando mais não foi, nas intenções de sua autora, que uma fuga propositada ao passado, ao que se convencionou denominar - romance gótico, embora partindo do regional mais autêntico* (1980:5). Otacílio Colares escreveu também o ensaio "A Rainha do

Ignoto, romance cearense, pioneiro do fantástico no Brasil", apresentando o livro de Emília Freitas como legítima literatura fantástica. Entretanto, Emília Freitas não deixou discípulos e seu nome não é mencionado pelos críticos literários da época, como Sílvio Romero e José Veríssimo. O fato talvez se justifique por seu romance ter sido publicado no Ceará, não encontrando receptividade na crítica, mesmo local, e, assim, permaneceu no semi-ineditismo. Depois, vivia-se no final do século a febre do Naturalismo, movimento que iria mobilizar a atenção dos estudiosos da literatura. Mesmo ignorada pela crítica, Emília Freitas deve ser lembrada como uma das pioneiras do gênero, pois consegue com muita habilidade acomodar o fantástico em um plano de regionalismo, fazendo em seu romance uma série de incursões pelo imaginário, do palpável ao mais inverossímil. O clima fantástico se instaura no enredo e assume, naturalmente, o predomínio da atmosfera, ora com ingredientes de um fantástico medievo, ora lembrando narrativas inglesas de terror, transportando magicamente seus leitores de um extremo a outro, até o final.

Para finalizar, teceremos alguns comentários a respeito dos simbolistas, embora estejamos atentos às palavras de Alfredo Bosi: *Pela origem e natureza da sua estética, o Simbolismo tendia a expressar-se melhor na poesia do que nos gêneros em prosa, em geral mais analíticos e mais presos aos padrões do verossímil e do coerente* (1999:292). Entretanto, o mesmo Bosi nos traz quatro simbolistas, cujas obras em prosa poética apresentam alguns traços do fantástico: Nestor Vítor, Lima Campos, Gonzaga Duque e Rocha Pombo. Do primeiro comenta: *"Signos" (1897), de Nestor Vítor, em que o atilado crítico do movimento trabalha uma linguagem expressionista* avant la lettre, *cujo exemplo mais sério é a novela "Sapo", história de um rapaz que se alheia radicalmente da sociedade até*

ver-se um dia transformado em um animal repelente "de malhas amarelas e verde-escuras a cobrirem-lhe o corpo". Quem não lembrará, ao menos pela alegoria final, A metamorfose, que Kafka escreveria vinte anos depois? (1999:293). Do segundo cita *Confessor Supremo*, de 1904, que define como *contos fantásticos ou oníricos* (1999:294). De Gonzaga Duque menciona *Horto de Mágoas*, de 1914, como *livro de contos nefelibatas* (1999:294). Rocha Pombo é lembrado pelo romance *No Hospício*, de 1906. E Bosi comenta: *Os críticos que lhe têm dedicado mais atenção falam de Poe e de Hoffmann como influências prováveis no espírito e na fatura da obra. É observação que se deve tomar* cum grano salis, *pois desses românticos intensamente criadores o nosso Rocha Pombo herdou apenas o gosto do quadro narrativo excepcional (um hospício onde um jovem sensível foi criminosamente internado pelo pai), mas não foi capaz de imitar-lhes a arte de sugerir atmosferas pesadelares, pois carecia de recursos formais para tanto* (1999:294).

1.1.2. Os sucessores

A preocupação dos modernistas de 22 com o novo, o moderno e o revolucionário tendeu a afastá-los do fantástico. Ora, o sobrenatural é anterior a toda literatura escrita. Não poderia mais ser motivo literário. No entanto, havia uma contradição no ideário modernista, já que a procura por inspiração nas fontes mais autênticas da cultura e da realidade brasileiras – o nativismo, o verde-amarelismo, o antropofagismo etc – teria de, necessariamente, se imbricar às lendas e mitos brasileiros, ou seja, ao maravilhoso, ao fantástico. É o que se vê em *Cobra Norato*

(1931), de Raul Bopp, e *Martim Cererê* (1928), de Cassiano Ricardo, por exemplo. Apesar disso e ainda assim, os modernistas não praticaram o fantástico, já que os dois exemplos se inserem no campo da poesia, e o fantástico, segundo Todorov, não pode subsistir a não ser na ficção. E *Macunaíma*? Seria um romance com ingredientes fantásticos? Talvez um fantástico novo, revolucionário, essencialmente brasileiro. Wilson Martins, em *A literatura brasileira – O Modernismo* (1965), tece o seguinte comentário sobre a obra: *Macunaíma é um livro desnorteante. É antes um conto (um conto de trezentas páginas!) do que um romance, mas uma espécie de conto oriental, em que o mágico e o lógico se misturam, em que não há fronteiras entre o natural e o sobrenatural* (1965:185).

Em 1934, a paranaense Rachel Prado optou por ser diferente de seus contemporâneos e publicou *Contos Fantásticos*. Também Jorge Amado não ficou imune ao gênero, apesar do costumbrismo presente em sua obra.[4] Porém é exatamente nas lendas, no anedotário que o fantástico se instala, pois a literatura oral de qualquer país ou região é plena de elementos fantásticos.

Na esfera da ficção científica, a pioneira no Brasil é Dinah Silveira de Queiroz, estreando em 1939, com o romance *Floradas na Serra*. No entanto, os livros da autora que devem ser lembrados aqui são *Eles herdarão a Terra*, de 1960, e *Comba Malina*, de 1969. Nessa mesma linha estão Almeida Fischer, Luís Lopes Coelho e Fausto Cunha. O primeiro é autor de *O homem de duas cabeças*, de 1950. O segundo publicou *A morte no envelope* (1957), *O homem que matava quadros*

[4] Há uma tese sobre o assunto, que tem como objeto a obra do romancista baiano, *O fantástico, o maravilhoso e o realismo mágico na obra de Jorge Amado*, de autoria de Maria Cristina Diniz Leal.

(1961) e *A idéia de matar Belina* (1968). O terceiro é autor de *As noites marcianas* (1961) e *O dia da nuvem* (1980), todos dentro dos padrões da *science fiction.*

Faz-se necessário antes da abordagem da narrativa fantástica a dedicação de mais algumas palavras a autores que consideramos importantes à consolidação do fantástico brasileiro. Em 1944 estreou em livro Lygia Fagundes Telles. Na apresentação da 3ª edição de *Antes do Baile Verde*, antologia que vai de 1949 a 1969, Fábio Lucas afirma: *Hoje, todas as literaturas consideradas amadurecidas admitem e aplaudem as obras fantásticas. Jorge Luís Borges, por exemplo, pode ser considerado um dos mais influentes propagadores da narrativa fantástica.* E prossegue: *A fadiga de algumas formas realistas tem conduzido determinados escritores à região do fantástico e do maravilhoso. Alguns vão ter a esse terreno por natural tendência do espírito. Cremos ser o caso de Lygia Fagundes Telles...* (1971:xxii).

E o que dizer do fantástico em Guimarães Rosa? O autor é considerado um dos representantes brasileiros do "realismo mágico" – atualmente reconhecido como uma das principais tendências do fantástico moderno. José Hildebrando Dacanal reuniu três ensaios dedicados aos romances *Grande Sertão: Veredas*, *O Coronel e o Lobisomem* e *Fogo Morto*, sob o título *Realismo Mágico* (1970). Os dois primeiros são, para ele, *obras essenciais do "realismo mágico"*. E acrescenta: *o mágico, o maravilhoso em sua naturalidade, o mítico, ou como quer que o denominemos, somente agora, nas literaturas do Terceiro Mundo, passou a fazer parte da narração romanesca* (1970:43) Dacanal faz uma tentativa de aproximar o romance de Guimarães Rosa a *Cem anos de solidão*, do colombiano Gabriel García Márquez e do realismo mágico praticado pelos romancistas hispano-americanos. No

entanto, o próprio título do ensaio, "*Grande Sertão: Veredas* ou A apologia do imanente" demonstra que Dacanal se ocupou muito mais com a importância literária da obra de Rosa do que propriamente com sua associação ao realismo mágico. Temístocles Linhares (1973) menciona a "Estória do homem do pinguelo" como um dos momentos em que Guimarães Rosa utiliza o fantástico. No entanto, a maioria dos estudiosos da obra de Guimarães Rosa pouco se refere ao elemento fantástico na sua imensa obra.

Samuel Rawet é anterior a J. J. Veiga, pois estreou em 1956 com *Contos do Imigrante*, que foi muito bem recebido pela crítica. Seu segundo trabalho, *Abama*, apareceria em 1963 e também seria merecedor de elogios. Porém, pouco tempo depois, Rawet foi esquecido. Hoje, sua obra parece nem sequer fazer parte dos acervos da literatura brasileira. Não há, ainda, uma explicação satisfatória para tal esquecimento. O fato é que quando se menciona as décadas de 50 e 60, muitas vezes, a literatura brasileira parece se resumir ao aparecimento bombástico dos concretistas, bem como da prosa de Guimarães Rosa. A obra de Rawet, totalmente alheia às pretensões vanguardistas que se colocavam "à frente" da história, e sem nenhum sabor regional, nem mesmo "nacional", não tem, com isso, as duas qualidades que se erigiram como critério literário pelos críticos do país, de uma forma geral. Entretanto, segundo Assis Brasil (1973), a estréia de Rawet com seus *Contos do Imigrante*, marca a renovação do conto brasileiro, assim como *Doramundo* e *Grande Sertão: Veredas* marcam a renovação do romance. E quanto ao fantástico? Temístocles Linhares não via o fantástico como traço dominante da literatura de Rawet. No seu entender, tanto ele como Murilo Rubião *poderiam ser classificados com outros rótulos* (1973:61). O fantástico de Rawet seria um

fantástico alimentado de fragmentos biográficos, que se apresenta em vários planos, num tipo de conto analítico, enxadrezado (1973:70) explica ele. A edição da Editora José Olympio traz na orelha do livro o seguinte comentário sobre a obra: Contos do Imigrante *são a experiência de toda uma comunidade humana em conflito com um meio, não necessariamente hostil, porém sempre estranho; mas retratam, sobretudo, os conflitos internos, os problemas de inadaptação dentro da própria colônia o leitor, acostumado à maneira fácil e fluente da maioria dos nossos contistas, de certo estranhará muita coisa neste livro.* O crítico muito provavelmente se referia, entre outras coisas, ao estilo hermético, à linguagem sincopada, à trama fugidia que Rawet usa com freqüência, tornando um dos livros mais importantes, na área de ficção, que nos dava o ano de 1956, por sua contribuição nova no terreno do estilo e da técnica, bem como na abordagem dos problemas que sua temática implicava.

Há nos contos de Rawet o empenho férreo de obrigar o leitor a pensar, linha por linha, a entender o trabalho como um todo, dir-se-ia mesmo um desafio a que penetre a zona de luz por trás da aparente obscuridade da narração. Rawet, também teatrólogo, descerra para o leitor a cortina de um palco onde se desenrola um drama, não de todo novo, pois vem de séculos, mas apanhado em muitos de seus ângulos desconhecidos. Numa visão genérica sobre sua obra, Assis Brasil, no *Dicionário Prático da Literatura Brasileira*, assim resume Rawet: *Ele trabalha uma linguagem artística sensível, cujo suporte conteudístico é o homem com seus conflitos universais: a angústia, a morte, o amor, seus valores éticos. Seu conto é uma peça acabada, homogênea, onde a trama tem importância secundária, para que*

ressaltem a reflexão e as perguntas inquietantes sobre a condição humana (1979:287).

Há outros escritores brasileiros que não se dedicaram à literatura fantástica propriamente dita, mas que possuem textos de inegável valor no gênero. É o caso de Hermilo Borba Filho, Hélio Pólvora, Moacyr Scliar, Caio Porfírio Carneiro, José Cândido de Carvalho e José Alcides Pinto.

Hermilo Borba Filho dedicou-se ao teatro e à literatura. Uma de suas últimas obras publicadas foi o conjunto de novelas intitulado *O General está pintando* (1974), onde as personagens *vivem episódios que não se podem qualificar senão de fantásticos*, segundo as palavras da orelha do livro. *São situações inusitadas* – continua o observador anônimo – *que o recurso ao mágico é constante, e que dão a cada novela o seu impacto mais violento, justamente por estarem intimamente mescladas com a realidade banal do dia-a-dia. Esse realismo fantástico, que ora se manifesta puramente maravilhoso e ora chega às raias do grotesco, é a forma que o autor encontrou para apresentar um estado de coisas num mundo desencontrado, repleto de contrastes chocantes e absurdos inexplicáveis.*

Hélio Pólvora publicou seu primeiro livro, *Os Galos da Aurora*, em 1958. É considerado um dos precursores da literatura brasileira de cunho documental e fantástico. Já Moacyr Scliar é estreante na década de 60, tendo publicado *A Balada do Falso Messias*, *Os Mistérios de Porto Alegre* e *Histórias da Terra Trêmula*, todos em 1976, e *O Anão no Televisor*, em 1979. Cultivando o fantástico ou para-fantástico, *os trabalhos de Moacyr Scliar não se esgotam na gratuidade dos temas: vão mais além e se situam ao nível de uma sátira de caráter universal, berço da melhor literatura*, comenta Assis Brasil (1979:319).

unesp

Com relação a Caio Porfírio Carneiro, também há quem veja nele um realista que aqui e ali resvala para o fantástico. Marcos Rey afirma a seu respeito: *É um autor todo voltado à realidade, sem ser fanático do realismo. A realidade é seu ponto da partida, embora nem sempre da chegada* ( ).

José Cândido de Carvalho estreou em 1939 com o romance *Olha para o céu, Frederico*. Porém, somente em 1964 surge sua obra mais significativa, *O Coronel e o Lobisomem*. A respeito dela, José Hildebrando Dacanal escreveu um ensaio sobre o realismo mágico brasileiro, sob o título "O Coronel e o lobisomem entre o Mítico e o Sacral": *A estrutura da narrativa é irracional se apreciada da perspectiva do romance do real-naturalismo ao qual O Coronel e o Lobisomem aparentemente se liga. Contudo, se for colocada dentro do esquema acima encontrarei seu pleno sentido: ela também oscila entre o plano racional, realista, e o mítico-sacral, fantástico, mágico, ou como se quiser chamá-lo. Por sua parte, também a narrativa termina no plano do fantástico ao mesmo tempo que dissolve a dicotomia entre os dois planos ao elevá-la ao nível da "irracionalidade estrutural" (do ponto de vista técnico) com o último capítulo, no qual Ponciano narra o fim da ação, o fim do romance e sua própria destruição como personagem e, portanto, seu próprio desaparecimento como herói dilacerado entre dois mundos.*

José Alcides Pinto é autor de romances muito singulares, como *O Dragão* (1964), *O Criador de Demônios* (1967) e *Os Verdes Abutres da Colina* (1974). A melhor análise de sua obra é a do também romancista José Lemos Monteiro, no livro *O Universo Místico de José Alcides Pinto* (1979). A certa altura, o crítico diz: *o universo criado por José Alcides Pinto sintoniza com uma diretriz nova da*

unesp

história de nossa literatura, qual seja, a da exploração do fantástico, do estranho ou do maravilhoso.

1.1.3. Os consolidadores

Pelo exposto até o presente momento, observamos que o fantástico parece permear alguns textos da literatura brasileira desde o Romantismo, no século XIX, com Álvares de Azevedo, até autores mais atuais, como Guimarães Rosa e Lygia Fagundes Telles. Encontramos suas marcas em muitas narrativas, de formas e estilos diferentes. Mas é só a partir do fim da primeira metade do século XX que surgem escritores cujas narrativas se amoldam à estrutura característica do gênero. A literatura fantástica brasileira firmou suas raízes principalmente na composição de três autores, que conseguiram concentrar em suas obras elementos chaves do fantástico, formando então sua vertente brasileira. São eles Murilo Rubião, Péricles Prade e J. J. Veiga.

1.1.3.1. Murilo Rubião

Murilo Rubião é um contista singular no contexto literário brasileiro. Seu destacamento deve-se a sua dedicação exclusiva ao conto, como poucos escritores brasileiros o fizeram, e a sua preferência pelo fantástico. Seu primeiro livro, *O ex-mágico*, publicado em 1947, foi recebido com bastante surpresa pelos críticos da época. Surpresa causada por sua opção literária – o fantástico – num momento em

que a literatura brasileira dava preferência à prosa de cunho regional[5]. O escritor mineiro praticamente é reconhecido como o pioneiro de uma tendência narrativa quase sem antecedentes significativos na literatura brasileira e sua ficção provoca inquietação nos estudiosos de seu tempo, que, em um primeiro momento, não conseguem defini-la nem classificá-la. Os parâmetros conhecidos até então são Kafka ou outros escritores da literatura ocidental, uma vez que não há o conhecimento de precedentes brasileiros cujos estilos se assemelhem ao de Rubião.

A maior parte dos comentários, nestes 55 anos após a publicação da primeira obra de Murilo Rubião, diz respeito a sua posição de inaugurador de uma tendência literária que só encontra paralelos fora do âmbito da literatura nacional e a contribuição que traz para a ficção brasileira e para as letras mineiras. O crítico e ensaísta Davi Arrigucci assim descreve o fantástico no Brasil: *no contexto brasileiro, a literatura fantástica sempre foi rara. A tradição dominante do realismo demonstrou, entre nós, desde as origens, a preferência pela ficção de vôo curto, lastreada na observação e no documento, avessa ao livre jogo da imaginação. E toda vez que se inclinou para o pólo da fantasia, esta sempre foi corrigida pelo costeio do real. Narrativas fantásticas, estranhas ou vagamente insólitas dos românticos, de Machado de Assis, de Aluísio Azevedo, de Afonso Arinos, de Monteiro Lobato e outros não chegam a constituir uma tradição forte do gênero, capaz de sustentar uma explicação para as peculiaridades do fantástico em nosso Autor* [Murilo Rubião] (Arrigucci, 1987: 142-143).

---

[5] No momento de estréia, a obra de Murilo Rubião é vista por Oscar Mendes, em *O Diário*, 1947, como inédita, "a impressão de realização literária dum quadro de Picasso ou de Salvador Dali", mas ao mesmo tempo monótona pela continuidade dos temas delirantes.

Na leitura dos primeiros artigos e ensaios sobre suas narrativas, percebe-se uma insegurança dos críticos na definição de seus contos[6] e um certo espanto, misto de incômodo, que provoca uma obra "tão diferente" no cenário da literatura nacional: são diversas as nomenclaturas usada pela crítica na abordagem da forma de manipulação do "real" pelo autor. Sua obra já foi definida como pertencente ao fantástico, ao realismo mágico, ao absurdo, ao surreal.

Jorge Schwartz, em "A Ferida Exposta de Murilo Rubião", artigo publicado no *Suplemento Literário de Minas Gerais,* afirma que *a total ausência de uma tradição narrativa fantástica no Brasil cria um impasse quanto à definição do gênero no momento em que ele nasce das mãos de Murilo Rubião* (1987:6). Nem mesmo o próprio escritor sabe como definir seus contos. Para o crítico é surpreendente como, em 1943, Mário de Andrade tenta, por meio de suas cartas a Murilo Rubião, resolver a questão dizendo que *para todos os efeitos vamos chamar de fantasia o que você mesmo ficou sem saber como chamar.* Rubião não sabe se define seus textos como surrealistas ou simbolistas. As sugestões de Murilo, como as de Mário de Andrade, não incluem o termo fantástico. De fato, sua obra é sintonizada com as tendências artísticas da época, como o surrealismo, e com a livre associação das técnicas psicanalíticas, com o simbolismo e a alegoria. Acostumados ao fantástico pré-Kafka do século XIX, os críticos tentam ajustar a uma nova modalidade a nomenclatura conhecida. O fantástico é designado de "ultralógica", possivelmente em conformação com o rótulo para super-realismo, como era chamado o surrealismo. Álvaro Lins, um dos primeiros estudiosos da obra muriliana, passa pela mesma dificuldade de classificação, mas observa o mesmo

---

[6] No Diário da Tarde, em 1947, Guimarães Alves chamará de conto poético este tipo de narrativa que se opõe ao romance realista. Poético, pois a imaginação se sobrepõe à imitação.

unesp

que Mário de Andrade: a maneira como o autor instaura o absurdo em seus textos e o impõe como lógico. As duas realidades convivem sem espanto nesse mundo denominado, por Mário de Andrade, de "ficção fantasia".

Devido à singularidade e ao caráter indecifrável de suas estranhas narrativas, Murilo Rubião despertou e manteve até hoje a atenção dos críticos brasileiros. O ensaísta Carlos Vogt constata também serem poucos os espécimes do gênero fantástico no país. Concordamos com esta afirmação de Vogt. Até seria mais cômodo para o historiador ou estudioso dedicar-se exclusivamente ao contista mineiro, pois a literatura crítica brasileira é rica em artigos e ensaios que enfocam o criador do *Pirotécnico Zacarias*. Em 1987 o *Suplemento Literário de Minas Gerais*, por exemplo, dedicou uma série de três edições a Rubião, com artigos e ensaios assinados por alguns dos mais conhecidos críticos literários brasileiros. A série intitulou-se "Murilo Rubião, 40 anos de ex-mágico". Um dos ensaios é assinado por Nelly Novaes Coelho e tem por título "A civilização-da-culpa e o fantástico-absurdo muriliano", no qual faz uma análise de Rubião, ressaltando: *o que espanta o leitor de Murilo Rubião é o fato de nada espantar os seus personagens. Envolvidos, inexplicavelmente, nas situações mais fantásticas, trágicas e sem sentido, eles se deixam levar. Impotentes diante dos fatos ou incapazes de revolta, submetem-se passivamente à fatalidade dos acontecimentos* (1987:1).

Outra estudiosa dedicada do autor é Eliane Zagury. No ensaio "O contista do absurdo", Zagury traça o perfil literário de Rubião: *o representante originalíssimo de uma literatura de ficção muito pouco explorada na literatura Brasileira, tão afeita às analogias mais primitivas da realidade que a sustém.*(1971:35). Antonio Hohlfeldt vê no escritor mineiro o mais importante representante brasileiro do que

unesp

ele chama de "conto alegórico". No entender de Temístocles Linhares, entretanto, o fantástico não é o traço dominante na literatura de Rubião. *Na verdade, o sonho e a fantasia é que inspiram a maioria de seus contos*, afirma ele. Em outro trecho de seus *22 Diálogos sobre o Conto Brasileiro Atual* observa que o fantástico praticado por Rubião no livro de estréia era *outro tipo de fantástico, um fantástico mais mágico, menos real, se assim me posso exprimir. As estórias de Rubião se desenvolviam mais em torno do sonho e da fantasia. [...] o fantástico pertence pelo espírito ao mundo do terror ou do medo, ao passo que o mágico, ou melhor, o feérico, talvez a melhor característica de Rubião, ao mundo da intercessão, do refúgio contra o terror ou o medo* (1973:94).

E afirma mais adiante: *O fantástico de Murilo Rubião talvez seja mais intelectual. Os seus fantasmas são mais concebidos pelo espírito...* Comparando Veiga e Rubião, observa: *Os (contos) de Murilo Rubião giram mais em volta de gente da cidade, de mágicas, de almas penadas, de defuntos que revivem, de loucos, de mulheres monstruosas, etc. Quer dizer, um fantástico mais ligado às pessoas, aos seus costumes mágicos* (1973:95).

Também responsável por parte da estranheza suscitada pela obra de Murilo Rubião é o fato de o escritor surgir, em plena década de 40, sem conhecer Kafka e outros hispano-americanos adeptos do fantástico e produzir contos na moderna tradição do gênero. A inquietação que provoca na crítica é transmitida ao leitor, que, de início, também não compreende bem o que são suas narrativas nem consegue alcançar seus significados mais intrínsecos e profundos. O escritor mineiro, em uma entrevista dada ao jornal *Estado de Minas*, em 1947, dirá que seus personagens e seu mundo foram incompreendidos.

unesp

Outra característica observável na obra de Rubião é seu caráter unitário, uma vez que o escritor tanto se mantém fiel ao gênero conto como também a um procedimento de escritura que marca sua forma de compor poética. Há uma fidelidade entre os temas formulados e a maneira de construí-los, fazendo da repetição um imperativo. *É justamente nesta correspondência entre os temas tratados e a maneira de produzi-los que reside uma das chaves interpretativas da obra do Autor* (1987:6), dirá Jorge Schwartz, no artigo já citado. Apesar de seus mais de trinta anos de produção literária, Rubião é autor de uma obra pequena. Em 1999, a totalidade de seus contos foi reunida em um único livro, *Contos Reunidos*, com apenas um conto inédito "A Diáspora". Rubião pode ser definido como um escritor que mais reescreveu do que escreveu. Alguns de seus contos sofrem alterações e aparecem modificados em publicações posteriores, sem que o sentido se modifique significativamente. As transformações não alteram a intriga das histórias, o que se observa de uma versão para outra são substituições de palavras. Há no período da produção literária de Rubião um sistema contínuo de permutações coincidentes com o tema central de sua obra. A metamorfose ou a modificação aparecerá como elemento forte nas narrativas do autor, levando à condenação de personagens que se vêm eternamente lutando com a impossibilidade de encontrar sua própria personalidade, ou daqueles que não conseguem conter as transformações físicas, não atingindo jamais os objetivos desejados. Este processo de reescritura, e o movimento circular por ela produzido, não fazem parte apenas da temática da narrativa, mas também da busca pelo aprimoramento, da procura pela palavra exata, que guiará cada uma das ações destes seres ficcionais.

unesp

A bibliografia de Murilo Rubião compõe-se de seis livros de contos: *O ex-mágico* (1947), *A estrela vermelha* (1953), *Os dragões e outros contos* (1965), *O pirotécnico Zacarias* (1974), *O convidado* (1974) e *A casa do girassol vermelho* (1978). No entanto, como salienta Carlos Vogt no artigo "A construção lógica do absurdo", a matemática muriliana não é bem assim, já que o contista sempre reescreveu e reeditou seus contos, sob títulos diferentes de livros. Assim, *A casa do girassol vermelho* contém os mesmos contos de *A estrela vermelha* e, segundo Vogt, *contos que lá se encontravam foram, por sua vez, publicados em 1965 no volume* Os dragões e outros contos, *que, por sua vez, continha trabalhos republicados em 1974, em* O pirotécnico Zacarias, *título também de um conto já publicado no* Ex-mágico. *Enfim, a circularidade é sem fim. Propositadamente. É que Murilo Rubião é, na verdade, um reescritor, no melhor e mais conseqüente sentido que este termo possa ter, quando aplicado a um autor que elabora e reelabora minuciosamente os seus contos e não apenas por zelo profissional [...].* Na "síntese crítica" de Murilo Rubião, no didático *Dicionário Prático de Literatura Brasileira*, escreveu Assis Brasil: *Murilo Rubião é, no Brasil, um dos pioneiros do conto fantástico, que entraria mais em voga na década de 70, por influência de alguns escritores latino-americanos. Mas a linhagem é clássica, machadiana, enveredando quase sempre pelo clima da fantasia* (1979:243). A melhor síntese do escritor, entretanto, é de Arrigucci, outro estudioso da obra muriliana: *Desde sua estréia literária, Murilo Rubião pode ser visto como o criador de um mundo à parte. Sua marca de fábrica sempre foi o insólito. Para maior desconcerto nosso, um insólito que se incorpora, sem surpresa, à banalidade da rotina. O mundo à*

parte é também o mundo nosso (1987: 141). E finaliza: *um caso singular na literatura brasileira* (1987:142).

1.1.3.2. Péricles Prade

Péricles Prade, ao lado de Murilo Rubião e J. J. Veiga, pode ser considerado um dos escritores mais importantes da literatura fantástica no Brasil, apesar de seu nome ser pouco conhecido como ficcionista. Dedicado mais à poesia e ao ensaio, Péricles Prade é, no entanto, autor de dois dos mais instigantes livros do gênero fantástico: *Os Milagres do Cão Jerônimo* (1971) e *Alçapão para Gigantes* (1980). Contudo, não é mencionado em estudos literários importantes como o de Assis Brasil ou Temístocles Linhares. Apenas Antonio Hohlfeldt o situou ao lado de Murilo Rubião, Moacyr Scliar, Roberto Drummond e Victor Giudice, no capítulo "O Conto Alegórico" de sua obra *Conto Brasileiro Contemporâneo*: *Prade também não dispensa a ironia com que refere algumas narrativas, demonstrando sobretudo a solidão em que vive todo aquele que esteja de plena posse de sua consciência, tema que, como verificamos, não é absolutamente ausente da obra de Murilo Rubião. Por vezes a personagem de seus contos faz-nos pensar num alter-ego metaforizado. Em outras ocasiões, temos um narrador-revelador como personagem sobrevivente de alguma catástrofe qualquer. Misturem-se aqui profecias e narrativas míticas, num momento igualmente circular* (1981:87).

No prefácio de *Alçapão para Gigantes*, Tassilo Orpheu Spalding constata: *Atualmente são poucos os escritores que se dedicam à extraordinária tarefa de recriar a vida em parâmetros mágicos ou fantásticos. Em recriar outra vida, mais nova e mais gostosa. Porque temos todos duas vidas - a que vivemos e que não vivemos, segundo afirma Oscar Wilde: "Para a maioria de nós, a vida real é a vida que não vivemos".* E continua: *Estes contos curtos evocam toda uma magnificência oculta, mas real – daí a denominação que os críticos lhe dão de real-fantástico – que subjaz à consciência lúcida e vigilante. Péricles Frade de repente desfaz todas as leis a que estamos acostumados a obedecer. Suspende a ordem habitual das coisas, desfaz o convencional e cria o mágico fazendo-nos mergulhar numa outra vida, a de Oscar Wilde e Fernando Pessoa, entre outras.*

Pensar em Péricles Prade é despir-se da lucidez e penetrar no portal do sobrenatural. Ao deparar-se com o fantástico da obra do escritor catarinense, o leitor se vê frente a uma realidade nem sempre concreta, pois Péricles utiliza-se de tendências surrealistas e idéias abstratas. No livro de contos *Alçapão para Gigantes*, há uma mescla de sonhos, mitos e realidade. Já em *Os Milagres do Cão Jerônimo*, mantém um tom irônico e o narrador perscruta o interior das personagens ou sugere suas intenções. O supra-real de seus contos lembra parábolas bíblicas e orientais e a constante presença de metáforas confere a seus textos caráter de fábula para gente grande. A dualidade característica da metaficção, presente em suas narrativas, sugere tonalidades ambíguas envolvendo o real e o imaginário e gerando uma atmosfera sobrenatural, beirando os parâmetros do imaginário ou do fantástico. As obras de Péricles Prade são assim: recriam uma realidade aleatória, penetram em um mundo alienado e surrealista e

quebram qualquer barreira conceitual para libertar o inconsciente e gerar uma realidade mais próxima da alma: a fantástica visão de um mundo paralelo sem limites.

1.1.3.3. J. J. Veiga

Cabe à arte, em um mundo de aparências e manipulação da verdade, buscar respostas entre a dúvida e a certeza. Foi o que fez o escritor goiano José Jacinto Veiga, mais conhecido como J. J. Veiga, ao longo de uma obra aparentemente modesta, fruto de uma perplexidade existencial indagadora da origem e do destino do homem, porém escondida na simplicidade de uma literatura que não se envergonhava de contar histórias. "Realismo mágico" foi o termo empregado pela maioria dos críticos literários para denominar sua produção ficcional, na tentativa de inseri-la no contexto da narrativa latino-americana do século XX. Contudo, o próprio Veiga ignorava o sentido da expressão, como revela em uma entrevista a Carlos Rangel: *Eu não sei o que é isso, não. Eles é que sabem. E eu mesmo já parei para pensar, para ver se entendia. Mas não sei do que se trata, nem saberia explicar. É uma expressão até bonita: realismo mágico. Mas, confesso, não sei o que é, não tenho nada contra e acho melhor deixar para lá.* (Rangel, 1975:7)

Quando estreou em 1959, com o livro de contos *Os Cavalinhos de Platiplanto*, J. J. Veiga também foi recebido como uma novidade na literatura brasileira. Wilson Martins, em artigo publicado em 1968, no jornal *O Estado de S. Paulo*, identificou-o como um mestre da nova vertente da narrativa brasileira – o

conto fantástico. A acolhida não poderia ter sido melhor, principalmente levando-se em conta os férteis anos 50, em que Guimarães Rosa acabara de lançar seu ciclo de obras-primas, apenas três anos antes da estréia de Veiga. Mesmo em Goiás, ainda vicejava a novidade da literatura de Bernardo Élis e Eli Brasiliense, que imprimiam ao romance brasileiro a marca do Centro-Oeste, antecipando o próprio Rosa. A eles veio somar-se Veiga. Em sua obra, há uma dualidade entre os espaços agrário e urbano e os tempos estático e dinâmico que lembra o esquizofrênico carro de bois carreando pianos para ranger no sertão.

Temístocles Linhares, em *Situação do conto no Brasil*, não poupa elogios a Veiga, a quem classifica como "escritor seguro", "contista admirável", "mestre da realidade fantástica", único no seu gênero: *Não me parece que tenha feito qualquer discípulo, não obstante ser nome-chave de que já não podemos mais prescindir, na evolução sofrida pelo conto brasileiro.* (1971:13). Para Linhares, Veiga representa *novo capítulo na evolução de nossa literatura – o de certo tipo de conto fantástico, de que o autor inquestionavelmente foi o primeiro entre nós a extrair toda a beleza* (1971:13) Analisando sua obra, afirma: *nele o fantástico se reveste daquilo que, a meu ver, lhe é mais determinante: o de se afastar de qualquer noção de Paraíso Terrestre, de Idade de Ouro ou da representação de sonhos, isto é, de lugares em que o homem médio pudesse viver em estado de completa proteção* (1971:13). Ao compará-lo a Murilo Rubião, seu precursor, tece o seguinte comentário: *Em Veiga o fantástico flui mais das coisas, da natureza, dos acontecimentos, entrando em comunicação com o mundo visível mais imediatamente, mais naturalmente, para mostrar sobretudo que o sentimento humano entra muitas vezes em contato com os espíritos elementares e que a terra, a água, o ar, os animais sobretudo são*

unesp

personalidades tão ativas quanto o eram para os filósofos pré-socráticos (1973:13).

A obra do autor goiano tem sido objeto de inúmeros estudos, tal a sua importância no panorama da Literatura Brasileira. Em *A literatura no Brasil* (1956), vasto painel crítico e histórico da arte literária brasileira, seu nome e obra estão presentes em diversos capítulos. Em "Ciclo Central", assinado por Wilson Lousada, no tópico "O Regionalismo na Ficção", Veiga figura como narrador regionalista, apesar de seu mundo estar *construído sobre o grotesco e o onírico, absurdo e simbólico* (1986:291). Veiga também já chegou a ser comparado a Jonathan Swift e Lewis Carrol.

Ivo Barbieri, em *Situação e Perspectiva*, no capítulo "O Modernismo na Ficção" de *A literatura no Brasil*, observa uma das características essenciais da narrativa veiguiana: *Na habilidade em flagrar detalhes reveladores do concreto cotidiano e nele inserir o fantástico que desorganiza a ordem de superfície, instaura o choque estilístico* (1986:577). Já Assis Brasil, referindo-se ao livro *Os Cavalinhos de Platiplanto*, afirma que Veiga *joga com dois elementos criativos essenciais: o fantástico e uma linguagem marcadamente brasileira. Assim, temos, em princípio, um "maravilhoso" nosso e não importado. O filão vem mais incisivamente de Kafka – cujo mundo se presta a muitos equívocos. A linhagem vem ainda de uma tradição imaginativa, o gótico, que tem enriquecido a ficção através dos tempos e hoje invadindo, com bastante eficácia, a ficção científica* (1975:90) Em outro trecho, ressalta: *José J. Veiga não situa "no mapa" (como se refere num de seus contos) as suas narrativas, mas temos um escritor brasileiro, pelas expressões que usa, pelos costumes que apresenta, e o maravilhoso e*

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

fantástico de seus trabalhos são apenas o pano de fundo de seus trabalhos, que têm a sua cor local característica (1975:91). Hélio Pólvora também frisou este aspecto da obra de Veiga: *sua língua é a do homem do interior, os seus assuntos derivam da terra, dos homens – uma realidade nossa* (1959:300).

Veiga é regionalista, sim, porém de naipe completamente diverso de seus contemporâneos. É inventivo, imaginativo. Daí a constante presença do elemento fantástico em suas narrativas. Poderíamos dizer até que o escritor goiano vê com maior profundidade o pequeno, pobre e monótono mundo rural. Ou o vê em duas dimensões - a real e a irreal ou supra-real. Wilson Martins sintetiza esta visão especial de Veiga: *suas experiências jogam agora perigosamente com elementos imediatos do realismo para obter a atmosfera de fantástico em que novas dimensões se acrescentam ao mundo visualmente perceptivo* (1968:4)

Alfredo Bosi, na organização da antologia *O Conto Brasileiro Contemporâneo* (1981), contempla a obra do escritor goiano com a escolha de dois contos extraídos de *A Máquina Extraviada*, publicada em 1968. Como adota uma disposição cronológica dos autores baseada na data de nascimento, Bosi faz com que Veiga pareça anterior a Rubião, o verdadeiro precursor do fantástico no país, ao publicar, 12 anos antes da obra inaugural de Veiga, seu livro de estréia, *O Ex-Mágico*, em 1947.

Ao comparar os dois autores representantes do fantástico contemporâneo no Brasil, Bosi ressalta o lavor formal de Rubião e a naturalidade de Veiga. *Murilo compraz-se em mimar o espantoso e o estranho em si mesmo*, escreve Bosi. *Mas, para dizer as suas mágicas, não se vale, como se poderia esperar, das ousadias formais do Surrealismo. O seu estilo não está longe do padrão alcançado por*

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

outros escritores mineiros (Ciro dos Anjos, Autran Dourado, Otto Lara Rezende) no que todos têm em comum: as andanças da memória, as paradas freqüentes para a análise subjetiva dos acontecimentos e o talhe vernáculo da frase. As metamorfoses, embora muitas e grandes, acabam-se neutralizando desde que manejadas por uma prosa que sabe dominá-las do alto, à luz de uma consciência meridiana. No tocante a Veiga, o crítico chama a atenção para o seu discreto regionalismo: *O autor dos* Cavalinhos de Platiplanto *encrava situações de estranheza em um contexto familiar, que evoca discretamente costumes e cenas regionais. São contos que compõem a alegoria do destino, pessoal ou coletivo, com as peças de um realismo verbal sóbrio no trato das personagens e dos fatos, tudo organizado em um sistema narrativo bastante veraz e conseqüente, mas afinal cheio de surpresa. A palavra intrusa, nessas histórias contadas com tanta naturalidade, se parece com a hora da morte, que pode cortar a vida em qualquer tempo, mas é sempre a inesperada.* (1975:20-21) A ficção de Veiga talvez seja o "espanto resignado", numa paráfrase do *espanto congelado* com que o crítico Davi Arrigucci Jr. qualificou a obra de Rubião (1981:10).

Veiga tinha razão de se incomodar com todos os rótulos impingidos à sua obra. Numa longa entrevista ao Jornal Opção, publicada em 16 de junho de 1996, confessa seu incômodo ao ver suas narrativas classificadas como pertencentes ao realismo fantástico: *As palavras realismo e fantástico não casam bem: realismo é o que está aí, enquanto o fantástico é o imaginário. Essa classificação foi inventada pela crítica francesa para explicar os autores latino-americanos que estavam sendo traduzidos na França e causavam espanto nos leitores e críticos. O mundo europeu já estava todo codificado, com as coisas no seu devido lugar. Lá, tudo o que*

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

aparece já tem um precedente. É só enquadrar num esquema. Então, esses escritores latino-americanos levaram para lá um mundo completamente novo, desregulado, e isso levou os críticos franceses a chamar esse mundo de realismo, mas realismo fantástico, já que era uma realidade que escapava às suas definições.

A obra de Veiga é apreciada em suas nuances mais extraordinárias e excepcionais quando o leitor se despe dos aparatos críticos e se deixa embeber da palavra, imerso naquela zona de perplexidade e sabedoria, deslumbramento e empatia, que envolve toda grande arte. Seus textos costumam ser narrativas em estado puro, pois parecem já existir prontas, sem que ninguém as criasse. Veiga foi um inventor de fábulas, um prestidigitador das palavras, capaz de subtrair o leitor de sua almofada e remetê-lo no instante de uma frase àquele mundo de Manarairema ou de Vasabarros. Sortilégios de uma literatura que, ao lado de sua intenção de indagar e instigar, não perdeu sua capacidade de divagar e divertir. Veiga, como o historiador holandês Johan Huizinga, sempre soube que o *homo sapiens* é também um *homo ludens*.

A morte de Veiga, em 19 de setembro de 1999, sepulta um ciclo da literatura goiana – aquele dos ficcionistas regionais que, inspirados em Hugo de Carvalho Ramos e aprendizes do grande romance regional nordestino, consolidou a Literatura em Goiás. Coincidentemente, os quatro maiores ficcionistas desse ciclo nasceram em 1915 e morreram todos com mais de 80 anos: Carmo Bernardes, Bernardo Élis, Eli Brasiliense e J. J. Veiga. Provavelmente não deixam herdeiros, uma vez que o regionalismo nos moldes cultivados pelos três primeiros é letra morta e a inventividade com a segurança de Veiga exige talento.

unesp

J. J. Veiga morava no Rio de Janeiro com a artista plástica Clérida Geada, no bairro da Glória. Como Machado de Assis, que só permitia a leitura de seus originais a sua esposa Carolina Xavier de Novaes, também Veiga era lido apenas por Clérida antes de publicado. Entretanto, a semelhança entre os dois escritores, em que pese a confessada admiração de Veiga por Machado de Assis, é visível na obra de ambos. À parte as diferenças de estilo e temática, é interessante observar que J. J. Veiga, mesmo não tendo filhos, povoou sua literatura de crianças. Machado sempre trata a infância de passagem e como passagem – uma transição para a idade adulta. Para o autor goiano, fazer das crianças protagonistas de sua obra foi uma forma de garantir a verossimilhança de seus enredos e a dignidade de suas indagações.

Veiga nasceu num sítio entre Corumbá e Pirenópolis, em 2 de fevereiro de 1915. Mudou-se para o Rio de Janeiro aos 20 anos, para cursar a Faculdade Nacional de Direito. Lá viveu 60 anos, já descontados os quatro anos em que morou em Londres, entre 1945 e 1949, trabalhando como comentarista e tradutor da *BBC*. O mundo amargava a Segunda Guerra, o rádio consolidava sua importância e a *BBC* era seu templo. E lá estava o goiano Veiga, com apenas 30 anos e ainda nenhum livro publicado. Foi então que travou conhecimento com a literatura européia contemporânea e se impregnou da literatura inglesa, que acabou gravada no sóbrio humor de sua obra.

De volta ao Brasil, tornou-se jornalista profissional, atuando em órgãos da imprensa brasileira, como *O Globo* e *Tribuna da Imprensa*. Mas era um escritor, ainda que sem nada publicado, e o emprego de funcionário da Fundação Getúlio Vargas e de redator da *Seleções Reader's Digest* serviram melhor à sua criação.

Em 1958, estreou como escritor no suplemento literário do *Jornal do Brasil*. No ano seguinte, *Os Cavalinhos de Platiplanto* é publicado pela Editora Nítida, do Rio. O livro foi saudado por Antônio Olinto, em artigo no jornal *O Globo*.

Depois disso, mais 13 livros foram editados e Veiga torna-se um dos autores brasileiros mais traduzidos no exterior. A maioria de suas narrativas pode ser lida nas principais línguas do Ocidente (como francês, espanhol e inglês) e já alcançou línguas mais distantes do português, como o tcheco. O romance *A Hora dos Ruminantes*, publicado em 1996 e chamado de fábula pelo autor, é um de seus livros de maior sucesso, com traduções em vários países.

Wilson Martins, responsável pela consolidação da obra de J. J. Veiga junto à crítica, não estava vendo com bons olhos suas criações mais recentes. Mas o escritor goiano não perdeu seu posto entre os principais ficcionistas do século e ganhou prêmio da Academia Brasileira de Letras, entre outras homenagens que nunca lhe faltaram em todo o país.

Depois de sua morte, o jornal *Folha de S. Paulo* colheu depoimentos de escritores sobre sua obra que valem por uma tese. Ferreira Gullar afirmou que Veiga foi *um dos melhores ficcionistas da moderna literatura brasileira*. É do poeta Manoel de Barros a declaração: *Eu gosto demais de* Os Cavalinhos de Platiplanto. E Carlos Heitor Cony teceu-lhe um dos maiores elogios que um ficcionista brasileiro poderia almejar: *Sempre considerei o Veiga, junto com o Dalton Trevisan, o grande mestre do conto brasileiro contemporâneo*.



1. 2. O fantástico e J. J. Veiga

As inúmeras e distintas obras encontradas ainda hoje sob a insígnia de *literatura fantástica* sugerem não a morte deste tipo de narrativa com o advento de Kafka, como preconizou Todorov, mas sua evolução ou transformação e divisão em propostas estéticas diferentes, que, entretanto, não deixam de ser, *em essência*, fantásticas. Podemos observar, atualmente, no mínimo três tendências do gênero, parâmetros dos estudos e pesquisas em volta dos textos produzidos sob o rótulo de fantástico: o tradicional de origem européia, o neomitológico de origem norte-americana e o realismo maravilhoso, também de origem européia, mas que passou a ser aplicado a toda obra fantástica de origem latino-americana por analogia ao termo *real maravilhoso* cunhado pelo escritor cubano Alejo Carpentier.

O fantástico tradicional origina-se no *roman noir* ou *gothic novel* inglês e dissemina-se pela Europa durante o Romantismo, com sua tendência marcante de evasão. As obras representativas desta vertente já foram exaustivamente estudadas e apresentam uma estrutura comum descrita por Todorov, que pode ser encontrada até os dias de hoje, e, como vimos no início deste capítulo, são marcadas basicamente pela presença do elemento sobrenatural subvertendo a ordem do mundo real. A presença do sobrenatural pode ser condicionada por alucinações, drogas, pela loucura ou pesadelo. No entanto, o crítico e teórico búlgaro interdita a interpretação alegórica e exige a hesitação, tanto por parte do leitor quanto da personagem, para que o texto possa ser caracterizado como fantástico: *a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural* (1970:31) é a condição primeira para a existência do

gênero. A *hesitação* mencionada por Todorov é gerada pela indefinição entre normal e anormal suscitada na narrativa fantástica, devendo ser entendida como o tipo de reação adequada à manutenção da ambigüidade inerente a este tipo de discurso. A dúvida constante entre aceitar ou rejeitar o mundo sobrenatural como natural reforça a ambigüidade do texto, apontada por Todorov como fundamental à existência e afirmação da fantasticidade.

Nesta principal vertente do fantástico acontecem também pactos com o diabo, aparecem criaturas lendárias, míticas e folclóricas como fantasmas, lobisomens, vampiros e outros seres retomados ao passado nacional ou provenientes de crenças ou leituras de cada autor.

O *fantástico neomitológico* é outra tendência ficcional, que, de acordo com Roger Bozzetto em seu texto *La littérature fantastique des États-Unis* (1988), é o resultado de um esforço conjunto dos autores americanos em construir uma literatura completamente desvinculada da européia, visto a necessidade da então federação de colônias afirmar-se como nação. Não possuindo um passado nacional de onde retirar seus mitos, lendas e outras crenças e recusando a influência da cultura indígena nativa e da cultura negra oriunda dos povos africanos escravizados, os norte-americanos tiveram de "criar" uma nova mitologia, quando, na verdade, estavam apenas dando nova roupagem ao que tinham como referência. Dois exemplos muito interessantes são Howard Philip Lovecraft com as narrativas que compõem *Mitos de Cthulhu* (uma série de treze contos publicados de 1921 a 1935), e Stephen King, de quem poderíamos citar o romance *Insônia* (1994).

A vertente atual do fantástico, o *realismo mágico*, tem sua origem no entreguerras, como uma reação aos excessos do expressionismo. Entretanto, o

unesp

termo foi criado para denominar obras artísticas do gênero da pintura e não da literatura, ao ser usado pela primeira vez pelo historiador e crítico de arte Franz Roh, em 1925, para caracterizar a produção pictórica do pós-expressionismo alemão, que buscava alcançar uma significação universal pela representação do concreto e do palpável, com a intenção de tornar visível o seu mistério escondido. Para o crítico, a nova estética propunha a busca de outras dimensões da realidade, sem, contudo, fugir do visível e do concreto. Mesmo assim, logo o termo foi empregado também na denominação de obras literárias de escritores que utilizavam a mesma proposta em suas criações ficcionais – até mesmo escritores como Kafka, Bontempelli, Cocteau e Chesterton.

O primeiro a incorporar o termo à crítica do romance hispano-americano foi Arturo Uslar Pietri, em 1948, quando analisava o conto venezuelano dos anos trinta e quarenta. Deste então, o termo foi adotado para designar os novos romances que, a partir dos anos sessenta, iriam consagrar internacionalmente a literatura hispano-americana. A nova ficção rompia com o esquema tradicional do discurso realista à medida que buscava outras soluções técnicas e temáticas para a constituição de uma imagem plurissignificativa do real. Assim, uma nova forma de ver a realidade era trazida para a literatura e esta atitude refletiu-se na ficção como ruptura e inovação.

Em *Magic realism: a typology*, Willian Spindler (1993:75-85)) percorre todo o trajeto da expressão *realismo mágico*, desde o momento em que Franz Roh atribui o termo ao conjunto de obras do grupo de pintores alemães até sua assimilação ao real maravilhoso americano, nome dado por Alejo Carpentier no prólogo de seu livro *El reino de este mundo* a esta manifestação literária representativa de um universo de duas visões contrastantes do mundo (uma real,

moderna e discursiva e outra mágica tradicional e intuitiva) como se elas não fossem contraditórias. O realismo mágico é também considerado uma forma de reflexão sobre o mito europeu do Novo Mundo – um lugar de maravilhas – baseado numa constante referência da experiência européia como medida de comparação.

Spindler organiza-se em torno de duas aplicações para distinguir os dois tipos de realismo mágico. Na primeira delas, como um estilo, o realismo mágico apresenta o natural e o ordinário como sobrenatural, enquanto exclui estruturalmente o sobrenatural como uma explicação válida. Na segunda aplicação, referente ao realismo mágico latino-americano, o sobrenatural é, no que concerne ao estilo, apresentado como natural e ordinário e considera a presença do sobrenatural no texto como essencial à estruturação e existência do realismo mágico.

Por fim, Spindler cita os três critérios propostos por A. B. Chanady como estruturantes do realismo mágico literário latino-americano: 1) a presença de duas visões conflitantes de realidade, uma racional e outra irracional ou uma "esclarecida" e outra primitiva; 2) o narrador aceita as duas visões como igualmente válidas; 3) o autor não defende a veracidade ou autenticidade dos acontecimentos sobrenaturais.

Irlemar Chiampi, ensaísta brasileira e estudiosa da literatura de expressão fantástica, prefere denominar esta vertente contemporânea do fantástico de *realismo maravilhoso*. Para ela, a definição lexical de *maravilhoso* facilita sua conceituação. Segundo a ensaísta, o termo possui duas acepções valiosas à compreensão do gênero. Na primeira, maravilhoso é o extraordinário, o que contém maravilha, do

latim *mirabilia*, ou seja, coisas admiráveis, sejam belas ou terríveis, boas ou más, contrapostas às *naturalia*. Nesta acepção, há uma diferença quantitativa com o ser humano: o maravilhoso é um grau exagerado ou inabitual do humano, uma dimensão de beleza, de riqueza ou de força. Assim, em sua essência, o maravilhoso preserva alguma coisa do humano, *a extraordinariedade se constitui da freqüência ou densidade com que os fatos ou os objetos exorbitam as leis físicas e as normas humanas* (1980:48).

Em sua segunda acepção, o maravilhoso é o insólito, o que escapa ao entendimento e à compreensão humana, logo, difere completamente do humano. A diferença se projeta não mais pelo afastamento da ordem normal, mas pela própria natureza dos acontecimentos. *Pertencem a outra esfera (não humana, não natural) e não tem explicação racional* (1980:48).

Assim, as narrativas realistas-maravilhosas podem ser de três tipos: algumas abrigam acontecimentos ou personagens apenas extraordinários (primeira acepção), outras evocam o sobrenatural (segunda acepção). Há ainda aquelas em que o extraordinário e o insólito se encontram juntos, formando então uma espécie de "maravilhoso híbrido".

Ao contrário do fantástico, que busca instaurar a dúvida e a incerteza quanto à natureza dos acontecimentos estranhos, o realismo maravilhoso não desperta o medo, o terror ou a inquietação sobre os fatos extraordinários: o insólito deixa de ser o "outro lado", o sobrenatural, o desconhecido, para fazer parte do real. Não há dúvida sobre a qual universo pertencem os fatos fantásticos, eles possuem probabilidade interna, isto é, têm causalidade no próprio âmbito da narrativa e,

portanto, não exigem deciframento seja por parte do narrador, das personagens ou do leitor. No fantástico é estritamente necessária a intelecção alternativa do acontecimento, ou seja, é fundamental que se hesite entre uma explicação racional e o reconhecimento do fato sobrenatural; no realismo maravilhoso não há hesitação ou questionamento, pois, neste tipo de relato, o real e o irreal são duas esferas diegéticas não antagônicas, portanto, não estão em relação de oposição, mas de coexistência harmoniosa na narrativa. O texto realista-maravilhoso busca o efeito de encantamento, ou seja, suspensa a dúvida e, conseqüentemente, o conflito entre natureza e sobrenatureza, a reação produzida no leitor é a de deslumbramento e admiração pela percepção da contigüidade entre real e irreal.

A caracterização do realismo maravilhoso como o relato onde real e sobrenatural convivem num mesmo plano em relação não conflitiva, pode gerar uma confusão entre realismo maravilhoso e maravilhoso puro, tal como Todorov o definiu. Para ele, o maravilhoso puro define-se pela existência exclusiva de fatos sobrenaturais, sem que estes provoquem qualquer tipo de reação nas personagens ou no leitor. O mundo totalmente arbitrário e impossível da narrativa é instituído desde o início e não permite qualquer tipo de dúvida ou surpresa quanto a sua natureza. O maravilhoso conta histórias envolvendo fenômenos em aberta contradição com as leis naturais (o lobo que fala, tapetes que voam, galinhas que põem ovos de ouro, a varinha de condão que transforma abóboras em carruagens e moças pobres em princesas, o sono de cem anos etc), mas nunca questiona a probabilidade de sua existência nem suscita dúvidas ou interpretações que o façam. A ausência de reação e dúvida diante dos fenômenos sobrenaturais presentes em ambos os gêneros pode levar a uma não distinção entre eles. Entretanto, enquanto

no realismo maravilhoso as esferas real e irreal convivem harmoniosamente na narrativa, no maravilhoso puro há a recusa da realidade em favor do sobrenatural: a maravilha deixa de ser maravilha para tornar-se natural e constituir a própria realidade do mundo insólito narrado. Segundo Chiampi, na narrativa maravilhosa a causalidade dos fenômenos insólitos é ausente: *tudo pode acontecer, sem que se justifique ou se remeta aos* realia (1980:60). Assim, realismo maravilhoso e maravilhoso puro, apesar de possuírem traços em comum, são dois gêneros distintos possuidores de visões diferentes da dualidade real/irreal.

No realismo maravilhoso, a causalidade dos fenômenos estranhos não é explícita, como no realismo, nem conflitiva, como no fantástico, nem ausente, como no maravilhoso. De acordo com Chiampi, o regime causal das narrativas realistas-maravilhosas é ditado pela descontinuidade entre causa e efeito. Contudo, embora velada e difusa, a causalidade é onipresente, mágica e reveladora da coexistência do natural e do sobrenatural num mesmo plano temporal e espacial, numa relação de continuidade e não-oposição.

Desta forma, o realismo maravilhoso questiona a separação dos elementos contraditórios, ou a irredutibilidade da oposição entre realidade e irrealidade. Suas personagens nunca se desconcertam diante do insólito, nem tampouco questionam sua natureza, mas reconhecem a probabilidade de uma explicação que transcende o racional e inscreve, no próprio real, a ordem sobrenatural. A ausência de hesitação e a explicação transcendente evitam ao leitor a tarefa de escolher entre a versão racional e a sobrenatural, mas incentivam-no a repensar os limites impostos a estas duas esferas.

Feitas estas considerações sobre os três grupos da literatura fantástica mais recorrentes na atualidade – o tradicional europeu, o neomitológico estadunidense e o realismo mágico latino-americano –, poderíamos questionar se estas tendências são grupos distintos entre si ou se há um forte fio condutor entre elas, comprovando a evolução uma da outra ou apenas a simples fonte de inspiração. Porém, não é preciso ir muito longe para descobrir uma coincidência entre todas as obras pertencentes a estas formas atualizadas do fantástico, como, por exemplo, *O castelo de Otranto*, de Horace Walpole, *A metamorfose*, de Franz Kafka, os *Mitos de Cthulhu*, de H. P. Lovecraft, *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez ou *Sombras de reis barbudos*, de J. J. Veiga: apesar da distância e do tempo que as separam, é possível detectar nelas os três aspectos formais da teoria estrutural de Todorov. É verdade que o estruturalista búlgaro é criticado por outros teóricos do gênero, como Bessiére e Finné, quando trata da hesitação e da alegoria e principalmente quando tenta subdividir o fantástico em quatro diferentes ocorrências (maravilhoso, fantástico-maravilhoso, fantástico-estranho e estranho), mas os aspectos verbal, sintático e semântico permanecem presentes mesmo nas obras mais recentes - até mesmo na obra de autores brasileiros como, por exemplo, Ignácio de Loyola Brandão e seu novo livro, publicado em 2000, intitulado *O homem que odiava a segunda-feira: as aventuras possíveis*. Conclui-se, portanto, que as vertentes neomitológica e realista mágica ou maravilhosa são evoluções do gênero tradicional originado na Europa do Romantismo.

Finalmente, resta-nos situar J. J. Veiga no panorama atual da literatura fantástica, devido ao fato de o autor ser analisado e estudado desde sua aparição no contexto literário brasileiro como um dos maiores e melhores representantes do

unesp

gênero fantástico do País. Para tanto, selecionamos inicialmente os contos "Onde andam os didangos" e "Os cascamorros", de *A máquina extraviada* (1986), como exemplos a uma primeira análise do fantástico presente em sua obra.

No conto "Onde andam os didangos", o menino-personagem principal da narrativa procura explicar, por meio de sua imaginação, os barulhos provenientes da mata e acaba criando um bicho muito esquisito e perigoso, o "didango". Desde o início do conto, torna-se claro que a criatura é inventada a partir da experiência sensível da audição, condicionada pelo medo da noite, por ela ser "feia perigosa". Entretanto, se num primeiro momento o bicho nunca tinha sido visto pela personagem, logo ocorre o reconhecimento: o menino testemunha o didango matar uma onça por estrangulamento. A partir deste momento na narrativa, o narrador começa a focalizar os fatos a partir da compreensão do menino sobre o mundo e o bicho inventado transforma-se numa criatura sobrenatural no mundo real, caracterizando a narrativa como fantástica.

Em outro conto intitulado de "Os cascamorros", a personagem principal é um homem adulto, que adentra uma loja cuja placa "compra-se troca-se problemas" desperta sua atenção. Lá dentro conhece o dono da loja, um velhinho muito frágil que talvez tenha se envolvido naquele tipo de comércio contra a própria vontade e que quer fazer negócio com a personagem narrador de qualquer maneira. A negociação prossegue até uma terceira personagem entrar na loja com um carregamento de vinte sacos de problemas. O velho reclama não ter mais onde empilhar tanto saco e diz que se houvesse deterioração, seu problema estaria resolvido; mas aquela substância não se decompunha, apenas se acumulava. Ao perguntar o que aconteceria se um daqueles sacos se rasgasse, a personagem-



narrador vê o velho bater três vezes com os nós dos dedos no balcão de madeira e alertar para a fatalidade daquela substância, pois inutilizaria os contaminados, obrigando-os a fugir imediatamente. Contudo, o velho fala de uma raça dotada de uma couraça invisível, os cascamorros, únicos seres imunes a essa substância arenosa encerrada nos sacos da loja.

Escolhemos como exemplo estas duas narrativas pela coincidência da criação de seres nunca vistos antes, nomeados de maneira tal a não possuir referência lógica a palavras existentes no vocabulário brasileiro. É claro que o narrador poderia lançar mão de palavras como "candango" ou "curiango" e, por analogia, admitiríamos que o "sufixo" *-ango* significasse algo relativo a animais; o caso de *cascamorro* poderia ser uma alusão à forma popular do verbo descascar (*cascar*) e o componente *morro* da palavra talvez se refira ao acidente geográfico morro ou uma elevação topográfica. Mas, qual a relação entre eles além da criação de um nome novo inventado para uma coisa nova? É o que acontece, por exemplo, em H. P. Lovecraft, em *Os mitos de Cthulhu*, onde há seres criados e de nomes inventados. Porém, as semelhanças param por aí, visto que as criaturas do universo lovecraftiano têm caráter negativo pois aparecem no mundo real e provocam muitos estragos. Nos contos de Veiga, a existência tanto dos didangos quanto dos cascamorros não pode ser comprovada, já que os primeiros são assumidamente criações do menino para explicar a origem dos barulhos vindos da mata e os segundos não passam de um fato relatado pelo velho dono da loja, ou seja, a personagem-narrador não testemunha a ação da substância mortífera nem a resistência de um cascamorro. Neste aspecto - a criação de nomes para denominar a criação de seres – estes dois contos se aproximam mais de "Cefaléia", conto de

Julio Cortázar: nele, um grupo de pessoas cuida de uma criação de *mancuspias*, mas precisa se manter sob o efeito de drogas para continuar trabalhando, caso contrário sofrem terríveis dores de cabeça. No entanto, as drogas estão quase no fim e as dores de cabeça atacam terrivelmente, fazendo com que um deles abandone a fazenda em busca de um novo suprimento de drogas e não volte nunca mais. Neste momento, as personagens passam por uma terrível crise de abstinência e, ao acordarem, percebem que as mancuspias não estão mais lá. Como confirmar a existência destes seres? Uma explicação razoável seria que as mancuspias realmente tenham sido criadas e roubadas pelo desertor enquanto os que permaneceram passavam pela crise de cefaléia; o fim do conto levanta mais dúvidas do que soluções.

Estes dois contos de Veiga, como a maior parte de sua obra, mostram que suas narrativas não pertencem ao fantástico neomitológico de origem norte-amercana, pois suas criaturas fantásticas não "entram em cena" para fazer estragos ou reclamar seus direitos, muito menos ao fantástico tradicional europeu porque, apesar de seus contos pressuporem uma leitura fundamentada nesta tendência, observamos neles uma outra forma de se produzir o efeito fantástico sem a recorrência a mitos e lendas europeus, que acabaram por se consagrar tradicionais e até universais.

Resta a verificação de compatibilidade dos contos escolhidos com alguma das facetas do realismo maravilhoso: poderiam ser contos que apresentam uma nova visão das coisas de todos os dias ou contos que retratam uma convivência pacífica entre o real e o fantástico?

unesp

Em "Onde andam os didangos?", o menino, estimulado pelos barulhos de origem desconhecida, vai juntando as pistas e constrói o bicho mais bizarro já visto, *um bicho sem pé nem cabeça, só um corpo comprido em forma de canudo, um canudo grosso e mole, às vezes liso, às vezes cabeludo, largo nas pontas, fino no meio* (Veiga, 1986:45). Só mesmo uma criatura assim poderia sair à noite sem ter medo do escuro e de outros animais perigosos transeuntes da mata. Assim sendo, enquanto o menino acredita na existência destes bichos perigosos e fortes a ponto de arrancarem árvores *com raiz e tudo*, eles reinam absolutos na mata e nem mesmo as onças podem com eles. Entretanto, uma outra personagem, *um rapazinho de seus catorze, quinze anos*, chamado Venâncio, ajuda o menino a superar o medo da noite e dos barulhos vindos da mata, pois a chegada de um estranho amigável – que ajudava na roça, na cozinha e brincava com o menino – desperta nele sentimentos de segurança em relação ao mundo real, acabando por deixar de lado os didangos. Mas uma segunda aparição põe abaixo tanto a segurança da companhia de Venâncio quanto o medo dos didangos: o homem feioso mal-encarado que subjuga o pai, um herói invencível para o menino, e leva Venâncio como prisioneiro. Neste momento o menino observa atentamente a noite e percebe estar tudo exatamente como antes e ao mesmo tempo tão diferente. Ao perguntar-se como será a vida a partir de então, sem Venâncio, dá-se conta de que os didangos nunca mais voltarão. Acaba-se a crença, acaba-se a inocência infantil, e conseqüentemente o fantástico da narrativa, que reside exatamente na forma de o personagem encarar seu cotidiano: todas as noites o menino percebe a noite sob uma ótica sobrenatural, tipicamente característica do universo infantil, sobre o qual discorreremos adiante.

unesp

O caso de "Os cascamorros" não é diferente: o fantástico neste conto surge pelo fato de o personagem não dar seu juízo final sobre os acontecimentos ocorridos na loja, o que seria perfeitamente capaz de fazer, pois narra os fatos no passado. Contudo, o protagonista narrador não confirma se os negócios contratados naquela loja são mesmo válidos ou se tudo não passa de invenção do velho comerciante, preferindo encerrar sua narrativa sem contar como ou quando deixou a loja de problemas. Seria mesmo fatal a substância dos sacos? Os cascamorros seriam mesmo os únicos imunes a ela? Estas criaturas realmente existiriam? Não há como saber e não havendo palavra contra a história do velho, ela acaba sendo a única versão dos fatos e, por conseguinte, a única válida. Simples sacos de substância duvidosa ganham o estatuto de continente inviolável mediante risco de vida: novamente o mundo real ganha estado de sobrenatural, porém afirmar que se trata de um evento sobrenatural é impossível; trata-se mais de uma linha que não pode ser rompida, pois rasgar um daqueles sacos é tão perigoso quanto sair à noite abandonando a segurança do rancho e ser atacado por um didango. O menino não se arrisca, muito menos o homem, ambos preferem aceitar as interdições e não desafiar o desconhecido, preferem aceitar o mistério dos acontecimentos testemunhados. Tal fato configura as duas narrativas como fantásticas, mas cujo elemento sobrenatural é sustentado pela crença (ou falta de descrença) de cada personagem no acontecimento sobrenatural, mas cuja sobrenatureza não pode ser confirmada.

Este fantástico construído a partir do mistério dos fatos e objetos da realidade diária se assemelha ao "realismo mágico" da concepção original proposta por Franz Roh ao definir a pintura alemã e que mais tarde se estenderia à literatura

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

de autores como Jean Cocteau e Franz Kafka, cuja influência é bastante perceptível na obra de J. J. Veiga.

1.2.1. Dois fantásticos na obra de J. J. Veiga: reflexão e imaginação – fantástico infantil

O conto "Diálogo de relativa grandeza", também de *A Máquina extraviada*, abre-nos uma porta para o universo infantil da obra de Veiga e, conseqüentemente, para seu universo fantástico. Nesta narrativa nada (absolutamente nada) de sobrenatural acontece. O relato tem seu início com o garoto Doril observando um louvadeus pousado em sua mão, esperando por algum movimento do inseto. Este parece estar dormindo, *ou pensando*, como se não sentisse nada, *se Doril não visse o leve pulsar de fole do pescoço - e só olhando bem é que se via - era capaz de dizer que o pobrezinho estava morto ou então que era um grilo de brinquedo, desses que as moças pregam no vestido para enfeitar* (Veiga, 1986:39). Após esta primeira série de comparações, surge sua irmã Diana comendo marmelo, mexendo com ele: *Está direitinho um macaco em galho de pau*. O irmão retruca que na verdade ela é o macaco, pois está comendo banana. A irmã por sua vez rebate dizendo que aquilo não é uma banana e sim um marmelo. *Não é, mas serve*, responde Doril. E assim inicia-se uma longa discussão entre os dois, até Doril resolver soprar o louvadeus para ver sua reação: *ele encolheu-se e vergou o corpo para o lado do sopro, como faz uma pessoa na ventania. O louvadeus estava no meio de uma tempestade de vento, dessas que derrubam árvores e arrancam*

telhados e podem até levantar uma pessoa do chão. Doril era a força que mandava a tempestade e que podia pará-la quando quisesse. Então ele era Deus? Será que as nossas tempestades também são brincadeira? Será que quem também manda elas olha para nós como Doril estava olhando para o louvadeus? Será que somos pequenos para ele como um gafanhoto é pequeno para nós, ou menores ainda? (Vciga, 1986:40-41).

Neste momento, Doril descobre ser dotado de uma capacidade incomum: ser tão poderoso como Deus e tão insignificante como um verme. Ao brincar com o louvadeus, repentinamente se conscientiza da habilidade de reflexão e relativização do que observa. Mais ainda: descobre que as coisas podem ser exatamente como quiser que sejam pois também é dotado, além da capacidade de reflexão, de imaginação.

No trecho citado é perfeitamente possível observar a realidade cotidiana sendo tomada sob uma nova perspectiva, focalizada sob um novo ângulo: Doril já deve ter visto muitos louvadeuses, mas apenas então percebe o mistério presente na existência de uma criatura tão pequena e frágil, que, mediante seu sopro, reage como um ser humano reagiria no meio de uma ventania. A representação deste momento simples porém singular na narrativa torna visível o mistério subjacente às coisas aparentemente mais banais do dia-a-dia – ou a nova forma de perceber a realidade proposta pelo realismo maravilhoso. Neste instante, Doril realiza mais um salto reflexivo, questionando a si mesmo se as tempestades são também brincadeiras de alguém que seja tão grande para ele quanto ele o é para o inseto em suas mãos.

unesp

Daí em diante a reflexão de Doril toma outro rumo, passando das comparações particulares para as comparações relativas: *Qual seria o tamanho certo dela [Diana]? Um palmo de cabeça, um palmo de peito, palmo e meio de barriga, palmo e meio até o joelho, palmo e meio até o pé... uns seis palmos e meio. Palmo de quem? Gafanhoto pode ter seis palmos e meio também – mas de gafanhoto. Formiga pode ter seis palmos e meio também – de formiga* (1986: 41).

No momento seguinte, ambas as formas de comparação se fundem: tamanho e aparência são colocados como fórmula de transformação da realidade, ou seja, como maneira de extrair o mistério das coisas: *Pularam uma bacia velha, simples tampa de cerveja emborcada no chão. Pularam o fio de linha que Diana tinha pensado que era um rego d'água. Doril tropeçou num balde furado (isto é, um dedal com alça), subiu de um fôlego os dentes de um pente que servia de escada para a varanda e entrou no caixotinho de giz onde eles moravam. A mãe, uma formiguinha severa de pano amarrado na cabeça estava esperando na porta com uma colher e um vidro de xarope nas mãos, a colher uma simples casquinha de arroz. Doril abriu a boca, fechou os olhos e engoliu, o borrifo de xarope desceu queimando a garganta de formiga* (1986: 44).

Em "Diálogo de relativa grandeza" ocorre o mesmo que em "Onde andam os didangos": a capacidade de reflexão e imaginação da personagem infantil sobrepuja sua percepção da realidade, levando-o a ver as coisas além de sua aparência corriqueira e, espantosamente, o narrador, que não participa da narrativa, toma o ponto de vista desta mesma personagem infantil como válido, fato de que este narrador parece não se dar conta.

unesp

O conto "Os cavalinhos de Platiplanto" talvez seja o ponto culminante da conjunção reflexão/imaginação infantil como fórmula de remodelação da realidade, pois nesta narrativa apresentam-se não apenas a exagerada vontade e pressa do menino (protagonista e narrador) em possuir os cavalinhos prometidos pelo avô, como também a aparição de um menino tocador de bandolim que tem medo de tocá-lo por medo dos bichos-feras. Segundo ele, estes bichos sempre aparecem e sopram um bafo quente insuportável quando toca seu instrumento. O garoto narrador encoraja o menino músico a tocar o bandolim de olhos fechados enquanto ficaria vigiando. Depois de vencido o medo, ele toca *uma toada tão bonita que parecia uma porção de estrelas caindo dentro da água e tingindo a água de todas as cores* (Veiga, s.d:32). O menino músico agradece dizendo ao narrador que não continuasse seu trajeto a pé, pois tocaria uma toada para levá-lo: *Colocou novamente o bandolim em posição, agora sem medo nenhum, e tirou uma música diferente, vivazinha, que me ergueu do chão e num instante me levou para o outro lado do morro. Quando a música parou eu baixei diante de uma cancela novinha, ainda cheirando a oficina de carpinteiro* (Veiga, s.d: 32).

Após este "teletransporte", o menino descobre estar em Platiplanto, onde é levado para ver os cavalinhos dados a ele de presente pelo avô Rubém. O major, dono da fazenda onde estavam os cavalinhos, então o avisa que Nestor Gurgel – o tio Torim para ele – queria roubar aqueles cavalinhos, pois eram muito raros e, conseqüentemente, muito valiosos. Porém, os cavalos não poderiam jamais ser roubados, porque, segundo o major, *se alguém algum dia conseguisse levar um [cavalinho] para outro lugar, ele virava mosquito e voltava voando* (Veiga, s.d:33). E a performance desses cavalinhos de todas as cores e maiores do que um bezerro

unesp

pequeno, vista por uma platéia lotada, era realmente fabulosa, para não dizer sobrenatural: *O trote foi aumentando de velocidade, aumentando aumentando, e daí a pouco a gente só via um risco colorido e ouvia um zumbido como de zorra. Isso durou algum tempo, eu até pensei que os cavalinhos tinham sumido no ar para sempre, quando então o zumbido foi morrendo, as cores foram se separando, até os bichinhos aparecerem de novo* (Veiga, s.d:34).

Após a constatação de que os cavalinhos só existem em Platiplanto, o menino narra ter caído no sono em algum momento porque só acordou na manhã seguinte em seu quarto. Decide então não contar o episódio a ninguém porque poderiam não acreditar ou rir dele e termina sua narrativa dizendo: *eu queria guardar aquele lugar perfeitinho como vi, para poder voltar lá quando quisesse, nem que fosse em pensamento* (Veiga, s.d.:35). O narrador percebe que sua força de vontade aliada a uma proteção contra a descrença alheia – ele decide não contar a ninguém sobre Platiplanto – é a maneira ideal de escapar do mundo governado por um inescrupuloso tio Torim, e, além disso, retoma a já citada fórmula de transformação da realidade por meio da reflexão/imaginação infantis.

A análise dos contos selecionados até então revela que o fantástico infantil da obra de J. J. Veiga é caracterizado por uma transformação da realidade diária pela forma com que os personagens infantis percebem o mundo a sua volta, ou seja, eles filtram suas impressões por meio de sua reflexão (comparações referenciais e comparações relativas) e imaginação (comparações relativa e referencial realizadas simultaneamente).



1.2.2. O dom da dúvida: fantástico adulto

Se a necessidade de filtrar a realidade por meio da visão de uma criança é estabelecida como essencial à criação do fantástico infantil nas narrativas veiguianas, o fantástico adulto apresenta um processo diferente: apenas algo fora do comum pode fazer com que uma personagem do universo adulto de J. J. Veiga participe de um evento sobrenatural, pois não basta apenas sua crença na sobrenatureza do evento, o narrador também precisa entrar no jogo, ou pelo menos evitar pôr em questão a natureza deste evento.

Como vimos anteriormente no conto "Os cascamorros", o narrador é também personagem da história, ouve a história do velho sobre os problemas ensacados - e que se liberados são altamente perigosos, pois *espalha como jiquitaia, entra pelos poros, inutiliza a pessoa* (1986:65) – e sobre os cascamorros, única raça de seres imunes aos efeitos da substância guardada pelo velho em sua loja, mas em nenhum momento dá as costas ao comerciante e se retira pensando tratar-se tudo aquilo de uma tremenda incoerência, nem se adianta para rasgar algum saco, muito menos pergunta onde encontrar um cascamorro. A personagem pode não acreditar na história do velho comerciante, mas em momento algum admite isso – de fato começa a participar da situação um tanto quanto involuntariamente, mas acaba sempre ficando um pouco mais na loja, fazendo alguma pergunta a mais. Esta personagem, na verdade, fica curiosa, pois está numa loja cujo anúncio da porta traz a mensagem "compra-se troca-se problemas", ou seja, uma transação comercial desconhecida e jamais vista por ele, portanto, no mínimo inusitada. Assim, este

conto pode ser considerado fantástico uma vez que o evento sobrenatural não é colocado em questão, embora não "entre em cena".

Porém, o que dizer de "A espingarda do Rei da Síria", conto de *Os cavalinhos de Platiplanto*? Seu protagonista é Juventino Andas, que trabalha no cartório de Mananairema - cidade fictícia também cenário do romance *A hora dos ruminantes* – e tem o hábito de caçar pacas no fim de semana. A narrativa se inicia contando a desventura de Juventino, que, durante uma caçada em noite chuvosa perde sua espingarda, equipamento fundamental a um caçador e sem a qual não passa de pessoa comum. A personagem vira então motivo de riso para toda a comunidade de caçadores da cidade, não podendo mais exercer seu passatempo de caçador, fato que transtorna sua vida e faz com que só pense no assunto da espingarda, ou melhor, na falta de uma espingarda. Certo dia, ao passar pela venda de Seu Gontijinho, um dos poucos que não zombavam de Juventino, ajuda o comerciante a fazer algumas compras do caixeiro viajante que ali está e recebe a incumbência de curtir o cachimbo comprado pelo dono da venda. Ao fumar o cachimbo, sentado a sua mesa no cartório, Juventino observa os animais que pastavam na rua e pensa: *Se não fosse maldade, nem desse processo, ele podia derrubá-los todos um a um sem se levantar do lugar; bastava esticar a mão e apanhar a espingarda que descansava no estojo de couro no chão ao pé da mesa. Mas naturalmente ele não ia fazer isso, era preciso fazer bom uso da espingarda, como dissera Sua Majestade na carta* (Veiga, s.d.: 117).

Juventino agora tem uma espingarda. Ou pensa que tem? A situação se configura a partir das seguintes circunstâncias: Juventino está muito magoado pelo fato da perda de sua espingarda e muito ofendido em razão das brincadeiras feitas

unesp

ao redor do caso, somando-se a tudo isso o excesso de fumo consumido ao curtir o cachimbo. O tabaco poderia ter operado um efeito alucinógeno em sua mente, assim como a música do bandolim teletransportou o menino para Platiplanto. O indício da possível relação cachimbo-espingarda é fornecido anteriormente na narrativa, quando o caixeiro-viajante retoma um cachimbo das mãos de Juventino, pois ele fica *muito tempo com o cachimbo na mão, os olhos parados longe. Depois, sem perceber que era observado, ergueu o cachimbo à altura do rosto, segurando-o pelo bojo, fechou um olho em pontaria e deu um estalo com a boca* (Veiga, s.d.:116). Poderia ser que a espingarda realmente existisse e Juventino apenas não a utilizasse por respeito a Sua Majestade, o rei da Síria. No entanto, o acordo firmado na carta não é, em momento algum, esclarecido no conto.

Em seguida, outro fato tido como impossível para Juventino acontece: a vinda do coronel Bernardo, com quem jogava cartas todos os sábados e cuja filha Andira ele cortejava. A incoerência se dá porque Juventino não participava mais dos jogos de carta pois não fora mais convidado e porque não acreditava que um dia viesse a se casar com Andira. No entanto, a visita do coronel contradiz tudo – Juventino recebe o convite para voltar ao carteado dos fins de semana e fica sabendo que Andira sente muito sua falta.

Outro visitante deixa Juventino perplexo: o Dr. Góis, *proprietário da empresa de força e luz, de quase todas as casas da Rua Direita, do único automóvel da vila e o homem a ser adulado pelos candidatos a intendente. Não era um homem com quem Juventino normalmente conversasse* (Veiga, s.d.:119-120). Realmente é estranho duas pessoas tão importantes e influentes na cidade de Manarairema procurarem Juventino um após o outro e lhe proporem negócios propícios – o Dr.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Góis oferece a Juventino o tão cobiçado cargo de intendente. Entretanto, nesta última visita, algo de muito inusitado acontece: o Dr. Góis tira do bolso do paletó uma penca de bananas-ouro, os dois põem-se a comê-las e arremessar as cascas contra o teto para que lá fiquem grudadas. Terminada a penca, o Dr. Góis retira mais bananas do outro bolso e quando estas acabam, manda buscar mais pencas. O alvoroço da brincadeira é tanto que toda a vila se reúne na janela para ver o que está acontecendo. Neste momento, o tenente Aurélio chega desesperado e anuncia a morte do Rei da Síria. As pessoas se dispersam e Juventino fica só no cartório a observar a espingarda: *Juventino virou as costas para a rua, sorrindo triste mas sorrindo. A espingarda estava ainda em seu estojo no chão ao pé da mesa. Ele ergueu o estojo, abriu-o em cima da mesa e tirou a espingarda. Era um belo trabalho de armeiro, com certeza feia por encomenda, e provavelmente não haveria duas iguais no mundo. Quanto teria custado? Quanto valeria? Juventino correu a mão pela arma, do cano à coronha, sentindo a frieza do aço e a lisura pegajosa do verniz novo. Não era preciso apagar o brasão, ficava para valorizar* (Veiga: s.d.:122).

Que mistério tanto atrai Juventino, que fato extraordinário não desperta dúvidas no funcionário do cartório? Na verdade, parece haver uma lacuna neste conto. A impressão dada em uma leitura inicial é da falta de uma primeira carta emitida ao rei da Síria pedindo uma espingarda, ou então algum indício da amizade entre Juventino e o monarca que justifique tal presente. Entretanto, o que conta é o fato de que, de alguma forma, a população (ou pelo menos os figurões que o destratavam) passou a tratá-lo melhor depois de receber a espingarda do rei da Síria. Porém, com a morte do rei, todos abandonam Juventino mais uma vez, pois não

haverá mais como estabelecer contato com Sua Majestade novamente. Contudo, o que intriga Juventino não está no desfecho da narrativa, mas logo em seu início, quando o narrador anuncia: *A vida não estava tratando bem o Juventino Andas desde que ele perdera a espingarda numa espera. Para um caçador de fama e rama, perder a espingarda numa espera pode ser um feito desonroso* (Veiga, s.d.: 113). A personagem acredita estar sendo perseguido pela vida, pela falta de sorte, pelo destino e quando a situação parece estar revertida – o coronel Bernardo reata seus laços com Juventino e o Dr. Góis lhe oferece o cargo de intendente – em função do prestígio concedido pela não esclarecida relação entre Juventino e o rei da Síria, este morre, levando consigo todo a consideração gozada por ele durante poucos instantes. Ao admirar a arma no estojo, Juventino relê a carta do rei, mesmo sabendo as palavras de cor: *Cada vez que ouvia o eco daquelas palavras e pensava na espingarda brilhando em seu estojo, ele gostava porque sentia estar vivendo. Antes, mesmo quando ainda tinha a velha espingarda, ele estava sempre adiando o momento de viver; mas agora era diferente, agora o presente era mais importante do que o futuro* (Veiga, s.d.:117).

Importante para Juventino é ter prestígio, ser reconhecido, ser aceito e este trecho revela que ter perdido a velha espingarda não foi o verdadeiro motivo de sua mágoa, mas sim perder o reconhecimento dos outros por não ser um caçador "de fama e rama". Quando ganha o presente do rei da Síria, volta a ser reconhecido e se dá por satisfeito, pois, se sua maior preocupação fosse voltar a caçar, teria ido tão logo recebeu a espingarda. Ainda que o conteúdo da carta do rei o impedisse de tal coisa, Juventino certamente esperaria passar o frescor da notícia da morte de Sua

Majestade e reiniciaria as caçadas; no entanto, o que faz é decidir vender a arma: *Não era preciso apagar o brasão, ficava para valorizar* (Veiga, s.d.:122).

Mais uma vez, o texto se configura como fantástico pelo que o protagonista acredita ser "sobrenatural", ou seja, o azar que o persegue desde a perda da primeira espingarda - este evento sobrenatural contamina também a narração, pois logo na primeira frase do conto o narrador afirma: *A vida não estava tratando bem o Juventino* (Veiga, s.d.:113) – e a morte do rei da Síria justamente quando a personagem mais precisa dele e não de sua espingarda.

O fantástico no universo adulto de J. J. Veiga é caracterizado pela sensação de impotência das personagens diante dos fatos que testemunham e acreditam ou não negam ser de origem sobrenatural e estas personagens se deixam levar pelos acontecimentos e por outras personagens. O fantástico em "A espingarda do rei da Síria" não se projeta pela irrealidade plena, pelo impossível anormal, mas por um irreal parcial, que chamaremos de *sobressocial*: os acontecimentos passados neste conto não podem ser considerados fenômenos meta-empíricos, mas são anormais pois adquirem o caráter de estranho e inusitado perante as convenções sociais, decorrente de um desajuste com o que é reconhecido como "previsível" e "normal". O sobressocial se configura pela infração violenta ao estipulado pelo senso comum como quotidiano, ordinário, sólito, familiar; é aquilo que se afasta violentamente do costumeiro, embora sem ofender a natureza, como as situações observadas nesta narrativa veiguiana.

Entretanto, só o fato de infringir as normas sociais não torna o acontecimento irreal. Quanto menos o motivo da conduta anormal for evidenciado ou apresentar motivação e menor for a reação das personagens, tanto mais o fato

será visto como irreal pelo leitor. Logo, a não motivação e a não reação no âmbito da diegese diante do fato estranho e anormal conduzem-no para o domínio da irrealidade parcial ou sobressocial. Não há exemplo melhor que o episódio das bananas: Juventino nem por um momento se deixa abalar pelo fato de uma pessoa como o Dr. Góis, pessoa tão ilustre e respeitada em Manarairema, tirar do bolso – do bolso! - um cacho de bananas e se envolver na bizarra brincadeira de atirar cascas no teto. Quem se vê perplexo perante tal cena é o leitor, que não pode se coadunar com a impassividade face às condutas anormais apresentadas no texto: não há motivação que as justifique nem reação que as conteste, ficando assim o texto caracterizado como fantástico pela irrealidade sobressocial.

1.2.3. *Sombras de reis barbudos*: do infantil ao adulto num só fantástico

O romance *Sombras de reis barbudos* (1972) é um exemplo acabado do tipo de fantástico realizado por J. J. Veiga, pois consegue não só descrever a trajetória de uma personagem desde sua infância até o início de sua vida adulta, como também transita do fantástico infantil ao adulto e ainda do fantástico clássico às inovações apresentadas pelo gênero, revelando assim uma estrutura metamórfica.

Em *Sombras*, o cenário da fabulosa e inquietante ação de Veiga é Taitara, que poderia ser descrita como uma cidade do interior, calma e pacífica, antes da criação da companhia que viria abalar sua paz e tranqüilidade. Seus moradores são pessoas simples, acostumadas à rotina diária e à falta de novidades, vivendo sossegadamente o dia-a-dia típico de lugares pequenos e interioranos.

unesp

O enredo se desenvolve pela invasão da pacata cidadezinha semi-rural por pessoas estranhas que logo se revelam ameaçadoras e subvertem a ordem rotineira de seus cidadãos, instaurando o medo e a opressão. Taitara se depara então com um mundo desconhecido e angustiante, onde imperam o sem-sentido, a censura, a tortura mental, o sufocamento e o cerceamento do indivíduo por um poder irracional e inexplicável. As pessoas não reagem, sentem-se imobilizadas e impossibilitadas de tomar uma atitude capaz de reverter a situação. Sofrem calados, engolindo sua dor, raiva e frustração frente a sua própria incapacidade e inércia. São estas as formas de comportamento características desta narrativa veiguiana e que de uma certa forma problematizam as atitudes humanas face aos momentos de crise e tensão.

Quem nos conta a história de Taitara é Lucas, um adolescente disposto a lembrar e escrever os fatos de sua infância a pedido de sua mãe (percepção filtrada da realidade, presente no fantástico infantil de Veiga). Ele relata os acontecimentos passados na cidade durante os últimos anos, desde o momento da chegada de seu tio Baltazar à cidade com o objetivo de fundar uma empresa. A ação gira em torno da toda-poderosa companhia de Baltazar, inicialmente apresentada como benéfica e aguardada com ansiedade e alegria pelo povo, pois se acredita que trará progresso e melhoramentos à cidade. Sua inauguração é um acontecimento do qual todos querem participar: *Anos depois na minha contagem, e apenas vinte e um meses nos assentamentos de tio Baltazar, a fábrica ficou pronta. A inauguração foi o momento mais importante de nossa vida até hoje. Nunca vi tanta alegria concentrada, e acho que nunca verei se ficar aqui* (1985:13).

Durante alguns anos a cidade viveu em paz com a Companhia, a fábrica fazia progressos e a população de Taitara estava contente e se orgulhava de Baltazar, seu fundador. Então vem o golpe inesperado e inexplicável: Baltazar perde seu cargo e sua influência na empresa e todas as pessoas ligadas a ele são demitidas também. O tio de Lucas é obrigado a fugir e a Companhia passa a ser administrada por pessoas autoritárias e opressoras, que não poupam esforços para dominar e subjugar a atônita população de Taitara. O abuso de poder e o sistema de controle arbitrário sufocam seus habitantes e tornam suas vidas absurdas e decadentes, imperando a inquietação, o medo, a perplexidade e a angústia. As pessoas são coagidas e acuadas e a liberdade lhes é negada pelas constantes proibições e castigos impostos pela Companhia. Veiga instaura o fantástico pelo *insólito da situação*, traduzido pelos quilômetros de muros que cercam casas e ruas – *De repente os muros, esses muros. Da noite para o dia eles brotaram assim retos, curvos, quebrados, descendo, subindo, dividindo as ruas ao meio conforme o traçado, separando amigos, tapando vistas, escurecendo, abafando* (1985:27) –, pelo número excessivo de urubus que invadem a cidade – *Não sei se era ilusão, se tinha sido assim sempre; mas depois que adquirimos o hábito de descansar a vista dos muros olhando para cima ficou parecendo que o número de urubus sobre a cidade estava aumentando dia a dia* (1985:35) – ou pelas proibições e castigos sem sentido estabelecidas pela atual administração da Companhia – *A companhia baixou novas proibições, umas inteiramente bobocas, só pelo prazer de proibir (ninguém podia mais cuspir para cima, nem carregar água em jacá, nem tapar o sol com a peneira, como se todo mundo estivesse abusando dessas esquisitices); mas outras bem irritantes, como a de pular muro para cortar caminho* (1985:46).

unesp

Instaurando o fantástico por meio de acontecimentos e situações absurdas, Veiga não distingue nitidamente o real e o irreal: a passagem de um para o outro é muito tênue e fluida. Isto ocorre pelo fato de o autor não utilizar a irrealidade plena para instaurar o absurdo em seus textos, como pede a tradição do fantástico. O aspecto extraordinário das narrativas veiguianas não advém de uma fenomenologia sobrenatural, mas da irrealidade parcial ou sobressocial, como também observamos no conto "A espingarda do Rei da Síria". No sobressocial, o desvio se caracteriza pela violação e ruptura dos códigos morais e sociais estabelecidos como regras e princípios normais de conduta e comportamento. Portanto, o fantástico do autor tem seu referente no real, no existente como possível: a irrealidade evocada nos textos do autor não advém de entidades maléficas ou desígnios misteriosos e superiores ao homem, como acontece nas obras fantásticas tradicionais.

As situações absurdas e inverossímeis de *Sombras de reis barbudos*, por serem tão inadmissíveis e escaparem à compreensão humana, tornam-se fortemente irreais, mesmo não estando relacionadas a poderes inumanos. É o disparate, o inabitual, o esdrúxulo dos acontecimentos que nos leva a mergulhar no mundo fantástico e inacreditável da narrativa. Os eventos relatados ferem a racionalidade e a normalidade por sua estranheza e despropósito, convertendo-se em fatos ilógicos e sem razão de ser.

Ao utilizar-se do sobressocial para abalar violentamente o cotidiano e os costumes arraigados de Taitara, Veiga instaura o mundo às avessas pela imprevisibilidade. Quem poderia classificar de aceitável e normal proibições do tipo *ninguém podia cuspir para cima, nem carregar água em jacá, nem tapar sol com a peneira*, ou ainda a ordem descabida e "antipática" de não rir em público,

unesp

estabelecidas pela Companhia Melhoramentos de Taitara? Estes são exemplos de legítimos comportamentos sobressociais, devido ao seu absurdo, improbabilidade e ausência de fundamento lógico e racional.

A atmosfera fantástica do texto é intensificada pela presença de um estranho bestiário, que irrompe de forma extraordinária e inquietante no mundo "normal" da narrativa: de repente Taitara se vê às voltas com bandos incontáveis de urubus. A estranheza é proposta pelo hiperbólico, pelo exagero, não pelos animais em si, mas por sua dimensão excessiva que supera os limites da normalidade: *o número de urubus sobre a cidade estava aumentando dia a dia.*

[...] pelo meio dia o céu ficava coalhado deles, as sombras caindo vertical nas ruas, nos muros, nos gramados, em toda parte aquelas cruzes negras volteando sobre nossas cabeças. (1985:36-37).

Os urubus de Veiga não são revestidos de sobrenaturalidade, como o gato *Pluto*, do conto "O gato preto" de Poe (1978), cuja *fúria demoníaca* age em desfavor do homem ao intentar sua posse e domínio. Os animais de sua ficção não contradizem seus instintos naturais, pelo contrário, a não ser pelo número irreal, são seres comuns e habituais ao homem: *Mas a não ser pela quantidade, que assustava, e pela cor, que lembrava luto, os urubus não incomodavam* (Veiga,1985:45).

Embora as situações sobressociais não sejam oriundas de forças malignas superiores, elas agem em prejuízo do homem ameaçando sua tranqüilidade e revertendo a ordem costumeira dos acontecimentos. Apesar de sua normalidade perante o universo cognoscível, os urubus de *Sombras de reis barbudos* se revestem de negatividade, pois, mesmo involuntariamente, sua concentração em massa transtorna a rotina e a vida das pessoas. A presença hiperbólica das aves gera novas

situações sobressociais, pela desintegração da ordem vigente e pela forte inversão de valores e papéis que observamos ocorrer em Taitara: *Na esperança de descobrir a intenção deles [dos urubus], e muitos também por passatempo, passamos a observá-los sistematicamente. Foi uma mania que atacou todo o povo, muita gente já se queixava de dor no pescoço de tanto ficar com a cabeça escangotada olhando urubu em vôo* (1985:36).

O comportamento das personagens diante dos urubus revela a inversão da ordem e o absurdo da situação, reforçando a irrealidade e o contrasenso dos fatos. As pessoas passam a viver em função deles, pois os moradores de Taitara alteram suas atividades para ficar observando urubus, fazem "amizade" com eles, acostumam-se a viver em sua intimidade, fatos que por si só já se afiguram como no mínimo estranhos – *afinal urubu nunca foi animal doméstico* (1985:49). Em Taitara, mimar urubus torna-se uma forma de contrariar a Companhia: *Nós os adulamos porque a Companhia implicou com eles, só isso* (1985:49). Entretanto, os motivos que justificam esta conduta sobressocial em função de outra não desfazem a impressão de irrealidade advinda da constatação pelo senso comum de um desvio radical da normalidade, que tem pouca ou nenhuma previsibilidade no plano da vida.

Nota-se nesta obra de Veiga o desaparecimento de uma das categorias fundamentais da realidade empírica e do senso comum: a causalidade ou lei de causa e efeito. Nesta narrativa abundam os efeitos, os resultados e as conseqüências da irrupção de agentes estranhos no seio do cotidiano, mas, quando se busca a causa, a justificativa, encontramos o vazio e o silêncio. A gratuidade das ações dos dirigentes da Companhia Melhoramentos de Taitara leva à estranheza, devido à

unesp

ausência de motivação para sua conduta. Não há razão para os abusos de poder da Companhia: em Taitara não se podia observar urubu, rir em público, pular muros para cortar caminho, olhar para cima sob qualquer pretexto, ter urubu ou plantação em casa sem registrá-los na Companhia e até deixar a cidade. Mesmo coisas simples e banais passaram a representar riscos para seus habitantes: *De um dia para outro, sem nenhum aviso, ficou perigoso até perguntar ou informar as horas a um desconhecido. Muita gente se complicou por se queixar inocentemente do calor, ou dizer que não estava fazendo calor; por responder a cumprimentos ou não responder por distração; por se abaixar para apanhar um objeto qualquer na rua, ou por ver um objeto e não se abaixar para apanhá-lo* (1985:66).

As punições eram ainda mais absurdas: pessoas se viram com os dedos costurados ou com aparelhos de ferro atarraxados nas pernas, eram advertidas com objetos esquisitos e pegajosos, que eram lançados sobre a cidade e onde caiam grudavam e ficavam *exalando uma catinga horrível*, ou ainda com enxames de mutucas mecânicas que picavam *a torto e a direito, injetando uma substância que produz inflamação e febre alta* (1985:133). Outros eram até presos.

A população coagida começa a lançar mão de subterfúgios ainda mais inusitados para não ser pega em delito: andavam com uma pelota de pano ou algodão no bolso, que enfiavam na boca para segurar o riso assim que viam um fiscal na rua; para não olhar para cima, inventaram um aparelho de *blocos de madeira formados de duas partes unidas por dobradiça de um lado e fechadas com trinco de outro, tendo no meio um buraco da grossura de um pescoço, e numa das metades um espeto com a ponta inclinada para o centro* (1985:133).

unesp

Pelos trechos citados, fica claro haver na obra de Veiga a ausência de causa ou razão aparente que legitime as ações arbitrárias dos "estrangeiros" e justifique a instalação de um poder intransigente e agressivo, imposto sem explicações e que impera impune e absoluto, dispondo das pessoas, dominando-as e privando-as do direito de liberdade e da capacidade de decidir e agir por si mesmas. Esta dissolução da motivação causal confere imprevisibilidade e anormalidade ao texto, caracterizando e intensificando seu aspecto sobressocial, que se mostra a grande marca irrealista da narrativa.

Em *Sombras de reis barbudos*, o autor se afasta do gênero fantástico tradicional por não recorrer à irrealidade plena para instaurar o insólito em seus textos. Porém, o elemento sobressocial está revestido de negatividade, o que o remete de volta a um dos traços essenciais à tradição.

Outro elemento essencial à estruturação do fantástico clássico é a reação registrada intratextualmente, ou seja, marcada na narrativa. Qualquer que seja a resposta emotiva aos acontecimentos insólitos, esta deve estar impressa no discurso, sem o que a narrativa se afasta da tradição. A reação mais conveniente ao gênero é a ***reação consistente***, que persiste e se mantém senão em todo, pelo menos na maior parte do texto. Sendo assim, o não registro da reação ou sua presença avariada desvincula a obra do fantástico tradicional.

Em *Sombras de reis barbudos*, observamos o estranho e o extraordinário incorporarem-se à vida cotidiana pela falta de persistência da reação, que esmorece no desinteresse e na dissolução do estranhamento inicial. Ocorre então na narrativa um *desvio regularizador*, isto é, há uma ruptura na consolidação da reação pela descontinuidade da resposta emotiva. Depois da emergência de acontecimentos

unesp

insólitos e da perplexidade perante eles, verifica-se uma inesperada negligência dos mesmos pelo retorno à vida cotidiana, como se nada houvesse acontecido: o irreal é naturalizado pela indiferença e pelo desinteresse. Esta regularização interna dos eventos estranhos constitui um forte desvio da tradição, uma vez que a descaracterização do anormal elimina um dos traços fundamentais da narrativa fantástica tradicional.

Diante do poder opressivo que impera na fictícia Taitara, as pessoas não reagem, pelo contrário, são dominadas pela passividade. Quando Baltazar é deposto de seu cargo na Companhia e praticamente expulso da cidade por seus novos e desconhecidos dirigentes, o texto se cala sobre as razões de sua exclusão. Tampouco as personagens reagem ao incidente: simplesmente observam o desenrolar dos acontecimentos sem qualquer comentário, questionamento, ou estranheza. Há apenas a constatação do fato, não notamos nem sequer o mais leve sentimento de surpresa: *Naquela mesma noite, tia Dulce levava tio Baltazar muito doente para tratamento fora. Não deixaram bilhete nem recado de despedida, e foi bem feito para aprendermos a não ser ingratos* (1985:23).

A mesma ausência de reação se dá quando a cidade se depara com muros em todo lugar, *separando amigos, tapando vistas, escurecendo, abafando* (1985:27). Surgem do nada, de repente, sem aviso ou explicação, e ninguém fica sabendo como e quando foram construídos: simplesmente *brotam, da noite para o dia* (1985:27). Entretanto, as pessoas não respondem a este absurdo como o esperado, verificando-se então um comportamento mais estranho ainda: a aceitação dos muros como algo consumado e irreversível. A reação de resistência, oposição ou mesmo revolta inexiste, o fato é absorvido na vida cotidiana pela resignação: *No*



princípio quebrávamos a cabeça para achar o caminho de uma rua à rua seguinte, e pensávamos que não íamos nos acostumar; hoje podemos transitar por toda parte até de olhos fechados, como se os muros não existissem (1985:27).

Novamente o desvio regularizador age para disfarçar o irreal, naturalizando-o no interior do texto. Mais uma vez o sobressocial é instalado na obra pela imprevisibilidade da situação.

Encontramos mais exemplos da desqualificação da reação nesta narrativa nos episódios dos urubus e da levitação. Quando as nefastas aves aparecem de repente na cidade, a reação inicial é de espanto: *Por que acharam eles de se concentrar logo aqui? Estariam prevendo algum acontecimento proveitoso para eles e naturalmente prejudicial para nós?* (1985:36).

Contudo, logo a estranheza desaparece para dar lugar à aceitação do insólito: os habitantes de Taitara se familiarizam com os urubus, que passam a fazer parte da vida doméstica das pessoas: *As crianças logo fizeram amizade com eles, quase todo menino (e menina também) tinha um urubu para acompanhá-lo como um cachorrinho até a rua, espontaneamente ou puxado por uma corda presa com laço frouxo no pescoço apenas para indicar a direção* (1985:45).

Com a maior facilidade, os urubus se transformam em animais de estimação – o insólito, mais uma vez, incorpora-se ao real, deixando de surpreender. A sensação de estranheza parte novamente do leitor que, consciente do absurdo da situação, percebe sua pouca previsibilidade no plano da vida, denunciando seu caráter fortemente sobressocial.

unesp

A diluição da reação também acontece quando as pessoas de Taitara começam a voar. Quando, pela primeira vez, Lu vê uma pessoa voando no céu, leva o maior susto de sua vida: *Quando esgotei as inscrições e desenhos e olhei novamente para fora levei aquele bruto susto e fiquei sem ação por muito tempo. Pois se o homem passava voando bem na minha frente. Foi rápido, mas deu para ver. Ia deitadinho como nadando, só que não dava braçadas, apenas mexia discretamente os braços* (1985:117).

Face ao acontecimento inusitado, sua reação inicial é de espanto e dúvida: *Teria eu visto mesmo tamanho absurdo? Se não era homem, o que seria - com pernas, braços, cabeça, nariz e dedos?* (1985:118). Contudo, como os outros fatos estranhos da narrativa, a aceitação do insólito e sua incorporação na realidade cotidiana não demora a acontecer: *Hoje ninguém estranha, todo mundo está voando apesar da proibição, só não voa quem não quer ou não pode ou tem medo* (1985:118). Novamente observamos o processo de naturalização do irreal na estrutura interna da narrativa.

Conclui-se pelos trechos citados que em *Sombras de reis barbudos* os acontecimentos não são explicados, mas apenas registrados. A não explicação dos fatos bem como a ausência de reação ou sua presença avariada constitui um dos fatores dominantes na configuração do clima irreal da narrativa. É interessante notar que isso vai de encontro à tradição fantástica posto que a presença da reação era um traço essencial a sua conformação e seu registro perseverante denunciava a inversão da ordem natural, pondo em debate a natureza dos acontecimentos inusitados e revelando a fantasticidade do texto. Na narrativa de Veiga, ocorre exatamente o contrário: é a ausência da reação ou seu registro inconsistente que reforça o seu

unesp

caráter fantástico; a aceitação passiva do estranho, do inadmissível, confere mais estranheza ao texto. A inércia, a resignação, o adormecimento da capacidade de reagir, de fazer algo que reverta as situações absurdas repercutem como atitudes sobressociais, por ferirem o senso comum; por um lado, se a submissão e a não-ação naturalizam o irreal dentro da obra, estes mesmos comportamentos se afiguram como extremamente imprevisíveis e anormais. Em grande parte, a sensação de fantasticidade do texto vem desta atitude diante das situações inusitadas. A reação plena, consistente, parte então do leitor que, incomodado pela conformação resignada dos personagens diante do irreal, se encontra frente ao anormal, já que não reagir quando se espera uma reação inevitável afigura-se como uma atitude estranha e questionável.

Como conseqüência imediata do registro inconsistente ou avariado da reação, observa-se nesta narrativa a ruptura da identificação entre narrador, personagens e leitor, que, como salienta Furtado (1980), é um dos aspectos importantes na tradição do gênero. No fantástico tradicional, tanto a função do narrador quanto a das personagens é a de transmitir a hesitação e a perplexidade face aos acontecimentos sobrenaturais ou insólitos ao leitor real do texto, para que, assim, ele possa ser conduzido para o mundo alucinante e incerto da narrativa. Em *Sombras de reis barbudos*, narrador e personagens não assumem o compromisso de levar ao leitor a dúvida que surge diante dos fatos estranhos, pois, ao aceitarem o insólito como parte da vida cotidiana, desfazem a ambigüidade que surge do impacto real/irreal. Quando o irreal incorpora-se à realidade da narrativa, deixam de existir dois lados conflitantes para surgir apenas um, diferente dos dois. Como resultado inevitável, o leitor deixa de se identificar com eles por não poder

compactuar com seu comportamento inesperado. O desconcerto perante os acontecimentos inexplicáveis, tão característico das obras fantásticas tradicionais, parte então do leitor, já que narrador e personagens passam a aceitá-lo como parte irremediável da realidade. Assim, pela ausência ou esmorecimento textual da reação, o discurso de Veiga propõe sempre um leitor crítico, não conivente com o irreal, tornando possível o texto ainda incomodar e inquietar por seus acontecimentos absurdos e inexplicáveis.

Talvez a evocação de um universo familiar e conhecido, dando o toque realista aos textos de J. J. Veiga, e o fantástico advindo do sobressocial, façam com que, atualmente, um número crescente de críticos e ensaístas literários associem sua produção ficcional ao realismo maravilhoso, numa tentativa de explicar e esclarecer as enigmáticas e inquietantes narrativas do autor.

Depois da análise de *Sombras de reis barbudos*, podemos chegar a algumas conclusões sobre os textos de Veiga em relação a esta nova tendência da prosa latino-americana. Num primeiro momento, poderíamos dizer que o romance apresenta apenas uma das características do realismo maravilhosos, a de incorporar acontecimentos extraordinários, exorbitantes das regras estabelecidas como normais. No texto, os fatos não contradizem o humano, portanto não evocam o maravilhoso-sobrenatural, a segunda possibilidade discursiva do realismo maravilhoso. As situações insólitas nesta narrativa são admiráveis ou extravagantes por excederem o curso ordinário das coisas e as estipulações do senso comum.

Em Taitara, a instauração de um poder que impera pela força e subjuga os cidadãos pela pressão psicológica e meios nada ortodoxos, sem motivação ou causalidade justificando a conduta dominadora e arbitrária, pode ser definida como

unesp

extraordinária devido ao afastamento da ordem normal estipulada. A maravilha, mesmo sendo negativa e prejudicial ao homem, advém das situações sobressociais, responsáveis pela atmosfera fantástica da narrativa. A irrealidade surge no contexto irracional de subjugação e controle despótico por desconhecidos, sufocando Taitara com regras, proibições, ordens e castigos absurdos e transtornando a vida de todos os seus moradores, agora prisioneiros de sua própria cidade.

Outro elemento sinalizador da associação das obras do autor ao realismo maravilhoso é o hiperbolismo presente no episódio da invasão. O número exagerado de urubus sugere *mirabilia* não por sua natureza, que nos é familiar, mas por seu excesso, superando todos os limites da normalidade aceitável pela quantidade desproposital. Portanto, podemos afirmar, no tocante às situações de irrealidade dos textos, que *Sombras de reis barbudos* poderia ser tomado como obra realista-maravilhosa.

Ao analisar o registro da reação nesta ficção de Veiga, vimos o insólito sofrer uma naturalização no decorrer da narrativa, incorporando-se ao real a partir da descontinuidade da reação aos fatos estranhos. Se considerarmos apenas a naturalização do irreal como um fato isolado, diríamos que seu texto mais uma vez se assemelha ao realismo maravilhoso. Contudo, é preciso prosseguir além da simples constatação e determinar como se dá esta naturalização no realismo maravilhoso e na narrativa de Veiga para, então, verificar se a semelhança se verifica de fato ou não.

No realismo maravilhoso, a naturalização do irreal se dá de forma espontânea, pois esta é uma característica deste tipo de discurso. Em nenhum momento da narrativa realista-maravilhosa observamos a tensão angustiante face

aos acontecimentos extraordinários ou fantásticos, pelo contrário, há a supressão da dúvida, da hesitação ou do medo pela aceitação natural da irrealidade. Na ficção de Veiga, a naturalização do irreal não é um processo espontâneo como no realismo maravilhoso de *Cem anos de solidão*, por exemplo. Em *Sombras de reis barbudos* há um esboço inicial de questionamento, de angústia, de tensão diante do inexplicável. A naturalização do irreal se dá pela falta de persistência da reação, ao contrário do discurso realista-maravilhoso em que há a sua completa ausência. Na obra do autor brasileiro, os fatos extraordinários são assimilados pela realidade devido à descontinuidade da resposta emotiva: depois da emergência de acontecimentos estranhos, da perplexidade diante deles, verifica-se a indiferença, a resignação, a passividade. Portanto, O processo gerador da integração do irreal no real é diferente nos textos do autor: enquanto no realismo maravilhoso é um elemento coerente à narrativa, em Veiga é um elemento dissonante, desarmônico, que, em vez de encantar o leitor, transmite-lhe incômodo, angústia e hesitação diante do insólito. Desta forma, a impressão causada no leitor de seus textos é diferente do efeito produzido pelo discurso realista-maravilhoso. Como mencionamos, o realismo maravilhoso visa ao encantamento pela suspensão da dúvida e não oposição dos universos real e irreal. Em Veiga, apesar de haver a naturalização do irreal pela descontinuidade da reação, o efeito produzido no leitor não é de encantamento, mas de questionamento face às atitudes e comportamentos inusitados da narrativa. Como há um esmorecimento da reação por parte do narrador e das personagens, a reação consistente parte de nós, leitores, pois não conseguimos compactuar com o absurdo relatado. Assim, apesar de realidade e irrealidade quase que se fundirem nesta obra pela aceitação do insólito, a reação

unesp

está implícita na figura do leitor, que não se alia a narrador e personagens neste processo de naturalização do irreal, como o leitor das obras realistas-maravilhosas.

Concluímos, depois desta breve análise sob a perspectiva do realismo maravilhoso, que, embora as obras de Veiga possuam algumas semelhanças com esta nova tendência do fantástico contemporâneo, não podemos caracterizá-las como realistas-maravilhosas devido às diferenças em outros aspectos. Assim, como ocorre em relação ao fantástico tradicional, as narrativas de Veiga revelam desvios sinalizadores de um estilo próprio, que, amalgamando as características das diferentes vertentes do gênero, tornam o autor bastante singular. Contudo, esta singularidade advém de sua postura diante do mundo: o escritor reconhece o absurdo nele contido e acolhe a sua própria linguagem, como também o fez talvez o maior ficcionista do absurdo, o autor tcheco Franz Kafka. Assim, não podemos evitar a comparação destes escritores que, apesar de tão diferentes, apresentam, sem dúvida, muitas semelhanças em vários aspectos de sua obra. E é a partir da aproximação de seus escritos que tentaremos chegar à compreensão do estilo ficcional de J. J. Veiga.

II

O FENÔMENO FRANZ KAFKA

> ***Há casamentos absurdos, desafios, rancores, silêncios, guerras, e até acordos de paz. Para cada um deles, a absurdidade nasce de uma comparação. Tenho base, portanto, para dizer que o sentimento da absurdidade não nasce do simples exame de um fato ou impressão mas que ele brota da comparação entre um estado de fato e uma certa realidade, entre uma ação e o mundo que a ultrapassa. O absurdo é essencialmente um divórcio. Não está nem num nem noutro dos elementos comparados: nasce de sua confrontação .***
>
> **Albert Camus (1989:49)**

No *Dicionário Novo Aurélio*, de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, encontramos a seguinte entrada: ***kaf.ki.a.no*** *[Do antr. Kafka + -iano.] Adj. 1. Pertencente ou relativo a Franz Kafka (1883-1924), escritor judeu de língua alemã, nascido em Praga, (...) ou próprio desse autor, ou que o lembra (...). S. m. 2. Grande admirador de Kafka e/ou profundo conhecedor de sua obra.*

Muitas vezes, quando um escritor, devido à sua genialidade e difusão, gera uma grande ressonância entre seus leitores, tem seu nome transformado em

Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA
S J Rio Preto

adjetivo. Mais ainda: certos autores têm seus estilos e idéias tão profusamente disseminados que, mesmo aqueles que não o leram, são capazes de identificar certas ocasiões e acontecimentos da vida humana como representativos da obra daquele escritor. O escritor *Franz Kafka* é um dos exemplos dessa associação entre as características da obra ficcional e os fatos do cotidiano: o adjetivo *kafkiano* tornou-se sinônimo das constantes situações absurdas que circundam o ser humano. A ficção de Kafka distingue-se como narrativa instauradora de um modo de ser, instituindo toda uma visão da vida, da realidade social, natural e sobrenatural; ou um estilo de pensar, sentir, fabular, enlouquecer. Por isso transforma-se em fenômeno, mito, transfigurando-se em modelo ou parâmetro mágico. É como se o escritor – indivíduo excepcional, surpreendente, lúcido, clarividente ou enlouquecido – de repente reorganizasse o Caos pela transfiguração fantástica iluminada por metáforas, símbolos ou alguma alegoria polifônica.

No caso de Kafka, é sua assombrosa escritura, repleta de situações extraordinárias e descabidas, que se configuram na mente de um leitor desavisado como inverossímeis e sem sentido, sugerindo assim a sensação de completo absurdo: seus contos e romances contam histórias de pessoas oprimidas pela família, pelo Estado, pela justiça ou burocracia, enfim, todo os mecanismos sociais que alienam o homem e atacam sua individualidade com o intuito de manter normas e condutas preestabelecidas. Estes meios de coerção são apresentados nas formas mais bizarras possíveis, de modo a parecerem completamente inacreditáveis e desprovidas de qualquer verossimilhança. Mas então por que muitas vezes nos sentimos tão próximos de seus personagens e conflitos? O mundo contraditório

unesp

descrito por Kafka em seus livros é o mundo circundante, ou seja, um mundo semelhante ao nosso.

Assim, desfilam nas histórias absurdamente fantásticas de Kafka inocentes sendo condenados pela justiça, homens transformando-se em insetos, leis sem sentido, órgãos do Estado reprimindo pessoas aberta e naturalmente, como metáforas da vida humana.

Para Kafka, escrever era um exercício de problematização da situação do homem no mundo. Entretanto, seus escritos desenvolvem uma estrutura simbólica que, partindo do individual alcança o universal. Kafka passou a maior parte de sua vida na então Tchecoslováquia, pertencente ao Império Austro-Húngaro, mas o que escreveu não dizia respeito apenas a seu lugar e época. O simbolismo de suas obras evidencia a opressão da consciência humana em sociedades reificadas ou coisificadas dominadas por mitos do poder, tanto em regimes capitalistas quanto socialistas. Independente de sua nacionalidade ou país de origem, Kafka faz a síntese de um universo burocratizado, repressor e sem sentido, onde o ser humano é movido como fantoche por dedos implacáveis e invisíveis, dos quais não consegue libertar-se, numa trama insólita e inexplicável. Daí ser considerado uma das grandes figuras representativas da expressão literária do absurdo e o monstro literário para muitos ainda incompreensivel.



2.1. Kafka e o fantástico do século XX

Ao morrer, em junho de 1924, um mês antes de completar 41 anos, vítima da tuberculose, Kafka jamais poderia imaginar a fama que um dia cercaria seu nome e sua obra. Conhecido até então apenas pela publicação de alguns textos pequenos, quando vivo não despertou na crítica literária da época a sensação que mais tarde seus escritos produziriam. Quase ignorado em seu tempo, Kafka foi percebido somente pelos mais sensíveis, que se surpreenderam e reconheceram a singularidade e a inovação dos textos kafkianos. Um deles foi Oskar Walzel, que em resenha publicada no *Berliner Tageblatt*, observa uma das características essenciais da narrativa do escritor tcheco: "Com a primeira frase, Kafka lança o leitor dentro do assombroso" (citado por Luiz Costa Lima, 1993:16). O relato kafkiano, além de lançar abruptamente o acontecimento absurdo na narrativa, dá a ele um tratamento prosaico, como se fosse um padrão da marca de realidade.

Ao fazer esta constatação, Walzel não apenas sublinhou uma diferença na forma com que Kafka conduz o assombroso em seu texto como aponta uma ruptura significativa no esquema estrutural da literatura fantástica tradicional, contribuindo, assim, para a compreensão da problemática da evolução do gênero no século XX. De fato, os primeiros que se aventuraram a comentar os escritos do autor, apesar de todo o embaraço e timidez inicial transparente em suas análises, foram relevantes neste sentido, pois souberam distinguir a singularidade de sua obra e perceber o seu desajuste aos moldes interpretativos habituais.

unesp

Se a recepção de Kafka ao final dos anos 20 era tímida e escassa, o mesmo não podemos dizer do que se seguiu algum tempo depois: uma avalanche de literatura crítica, entre ensaios, artigos, livros e teses de pensadores que finalmente descobriram o "fenômeno Kafka" e se lançaram a esclarecer o enigma de sua obra, em interpretações várias, como por exemplo a biográfica, a médica, a psicanalítica, a religiosa, a existencialista, a histórico-política, a judaica, a psicossocial, ou mesmo as ecléticas, muitas vezes fundamentadas em leituras já feitas, resumindo tudo em uma "nova" leitura do texto kafkiano. Ao lado desta verdadeira celeuma de interpretações extraliterárias, há também aquela vertente defensora do estudo da obra literária enquanto tal, ou seja, segundo os princípios da poética, observando o que está contido *no texto* e não fora dele. É esta volta à obra, na análise de seus elementos recursivos, estilísticos, temáticos e estruturais que possibilita a reflexão sobre Kafka e o fantástico.

Quando tratamos de Kafka e literatura fantástica não pensamos na concepção tradicional do gênero. A sensação de "fantasticidade" nas narrativas do escritor não surge da irrupção de elementos de índole meta-empírica no seio do cotidiano, subvertendo e abalando sua ordem e organização habituais como é comum acontecer nas obras fantásticas do século XVIII e XIX. Em Kafka não é um outro universo que se levanta diante do nosso como algo desconhecido, irreconhecível, mas é o nosso próprio mundo que, metamorfoseando-se, torna-se outro. Como observa Jean-Paul Sartre, em seu ensaio "Aminadab ou o fantástico considerado como linguagem" (1968), não é necessário evocar o extraordinário para se chegar ao fantástico. Na verdade, a diferença entre o fantástico moderno e o tradicional está, segundo ele, na forma pela qual o sentimento de assombro é

unesp

entranhado na narrativa. Em Kafka, e posteriormente nas obras fantásticas do século XX, o extraordinário tem sua origem na deformação do real e não mais no aparecimento de monstros, fantasmas ou bruxas. O escritor realiza em sua ficção algo passível de ser comparado ao método de deslocamento utilizado pela ciência natural moderna, que remete seu objeto de estudo a uma situação artificial e experimental para chegar ao cerne da realidade. Estabelece uma ordem e ali coloca seu objeto, que assim, fica deslocado. Contudo o resultado final é a fixação. Kafka também desloca para fixar. Só que o mundo kafkiano parece "desloucado", ou seja, Kafka desloca e enlouquece ao mesmo tempo a fisionomia aparentemente normal do nosso mundo para tornar visível sua loucura.

A não compreensão do método de elaboração ficcional de Kafka gera conclusões simplistas que apontam nele apenas o exótico, o onírico, o simbólico. Mas Kafka é, acima de tudo, um fabulador realista. Ele descreve a realidade do homem contemporâneo em situações "desloucadoras", visando a fixação. E o resultado de seu experimento ficcional é extremamente realista. Seu método consiste, assim, em revelar, pela técnica do estranhamento, o estranhamento contido no cotidiano humano. E seu "desloucamento" fixa: em Kafka, os acontecimentos absurdos exercem, na profundidade da narrativa, a função de desvendar um processo inexorável na vida do ser humano.

Se, no fantástico tradicional, a reação das personagens, narrador e narratário era um fator essencial para sua constituição, no autor tcheco observa-se principalmente uma ruptura com a tradição: as personagens kafkianas reagem ao absurdo, ao grotesco, ao extraordinário de uma forma inquietantemente trivial e descontraída, como se o anormal fosse natural e o singular, comum. Como observa

unesp

Günter Anders, *não é a circunstância de Gregor Samsa acordar de manhã transformado em barata, mas o fato de não ver nisso nada de surpreendente que torna a leitura aterrorizante* (1993:19). Nada espanta mais do que a naturalidade com que Kafka descreve os acontecimentos mais incríveis e estranhos. O realismo inesperado do autor sinaliza para um dos pontos interessantes em sua obra: a ausência de metáforas. Às vezes dizemos que nos sentimos *como* um inseto. Em Kafka, a personagem literalmente *vira* um inseto. A definição é precisa, realista e inesperada.

O irreal kafkiano acomoda-se no real numa relação de ajuste e adaptação, diferindo radicalmente da relação de desajuste e desarmonia proposta no fantástico tradicional pela ambigüidade e hesitação geradas quando da irrupção do insólito na normalidade da vida cotidiana. No universo das narrativas kafkianas, não há choque, não há surpresa diante do assombroso. Qualquer possibilidade de dúvida quanto a sua veracidade é dissipada quando o narrador de *A metamorfose*, por exemplo, nos informa: *Não era um sonho* (1997:5). Assim, nos encontramos diante de um fato objetivo porém estranho e que, apesar de sua aparente impossibilidade no plano real, é narrado como se fosse perfeitamente admissível. Observamos um esboço de reação quando Gregor tenta racionalizar o irreal: *estava ansioso para ver como as suas fantasias de hoje acabariam se dissipando. Não tinha a mínima dúvida de que a mudança da voz não passava do indício de um bom resfriado, doença típica de caixeiro-viajante* (1997:11).

Contudo, logo a dúvida se desfaz e ele se conforma com sua nova e estranha aparência. Apesar da hesitação inicial, em nenhum momento a reação de Gregor é de medo ou pavor. A reação de sua família é semelhante: a resignação se

unesp

sobrepõe à surpresa e Gregor passa a ser suportado apesar de seu estado surpreendente. A resposta emotiva é muito tênue e logo se desfaz para dar lugar à aceitação do insólito: o irreal é naturalizado pela descontinuidade da reação, que cede espaço para a resignação. O comportamento inesperado das personagens kafkianas perante os acontecimentos extraordinários da narrativa confere um elevado grau de fantasticidade ao texto. Se a intenção de Kafka é afirmar que o "normal" em nosso mundo é pavoroso, então ele inverte o prisma de representação: o pavor não é espantoso. De fato, Kafka revela o quão pouco o horror da realidade espanta, de tal forma que esta revelação repercute e fixa muito mais do que se Gregor Samsa tivesse arrancado os cabelos e berrado feito louco ao se ver metamorfoseado num inseto horroroso.

2.2. Kafka: o representante literário da germanidade e a instauração do absurdo

A obra de Kafka sempre foi matéria de diversas e diferentes interpretações devido ao seu caráter fortemente enigmático, que a torna objeto múltiplo e polissêmico. Assim, somos tentados a ver suas narrativas também como a expressão viva de um sentimento comum a muitos representantes da cultura alemã, em suas diferentes variantes. A partir da expressão literária do absurdo, tentaremos traçar um fio condutor entre Kafka e a questão da *germanidade*, que acreditamos estar presente na obra do escritor tcheco. Pertencente a uma família judia e vivendo na Praga de antes da Primeira Guerra Mundial, onde imperava a influência alemã – o

unesp

alemão como primeira língua, a cultura germânica como prisma orientador, o preconceito contra os judeus – Kafka não pôde deixar de sofrer toda a pressão de uma orientação pró-germânica, intensamente vivenciada pela comunidade judaica naquela época e por este motivo contida em sua obra.

Repassando a trajetória crítico-reflexiva com a qual se perfila o que se pode denominar de pensamento da "germanidade", não é estranho nela reconhecer-se a expressão viva de um sintoma: o gesto afirmativo de uma identidade, principalmente perseguida pela filosofia e pela arte, cujo propósito seria o de afirmar-se pela negação e radical recusa aos paradigmas da cultura romana e, por extensão, latina, cujo início reporta aos períodos de formação e consolidação do Império Romano. Vislumbra-se então, a partir do século XIII, uma verdadeira geração de pensadores, teólogos, escritores, portadores de matizes dos mais variados, centrada na perseguição de um ideário no qual se detecta, num primeiro momento contra os romanos, o forte desejo de a identidade germânica não se curvar perante as estratégias de cunho colonizador.

Não nos parece necessário listar os vários momentos do chamado pensamento da germanidade quanto à configuração variada das metamorfoses do ***não***. Fixaremos nossa atenção em Kafka, que ao lado de pensadores e filósofos, deu sua contribuição para atualizar e reafirmar a insubmissão germânica.

O fato de ser ficção e não filosofia confere à produção de Kafka uma diferença tanto de conteúdo quanto de forma de expressão em relação aos outros representantes do pensamento da "germanidade". Como ficcionista, o autor não está preocupado em formular um sistema de idéias: a ele importa o modo como a vida se lhe afigura. E é com este olhar particular que a sua forma de negação não

unesp

tem como destinação afirmar a germanidade, mas recusar um tipo de mundo do qual também participa a germanidade. Trata-se, portanto, de uma negação mais ampla. Sai da limitação espacial para tematizar o sentido da vida, sem perder de vista, porém, as fronteiras da realidade concreta e definida por espaço e tempo. Deste modo, a criação ficcional de Kafka contém tanto a atmosfera de seu período histórico quanto a ultrapassa a ponto, talvez, de ser ainda mais reveladora para os tempos atuais do que, propriamente, para os de sua época. A atualidade problematizada por sua ficção mostra que o absurdo é apenas uma estratégia de apreender o real cuja lógica estruturante está encoberta, porém viva.

Assumir a tarefa crítica de pensar a ficção de Kafka significa, de imediato, defrontar-se com três tipos de enfoques dominantes: 1) o sociológico-historicista (quando não historiográfico); 2) o psicanalítico; 3) o biográfico. Quando surge uma quarta perspectiva, seu conteúdo acaba por fundir aspectos das quatro anteriores. Achamos, contudo, que todas têm em comum o fato de parecerem reducionistas, quando se excluem entre si, e confusas, quando se agrupam. A primeira vertente insiste em promover análises comprovadoras, nas fabulações de Kafka, do contexto de época, confinando a obra a uma função corroborativa e testemunhal. Para isso, ela oferece pouca ou nenhuma contribuição. A segunda, seguindo os rastros deixados por Freud, limita os textos às sombras da figura do pai e da lei, cruzando-as com as tensões entre desejo/interdição/ transgressão, sem esquecer, obviamente, de perfilar a personalidade edipiana do autor. Assim, a corrente psicanalítica faz com a obra de Kafka o que faz com a obra de quem quer que lhe caia em mãos, tornando suas leituras muito semelhantes. A terceira se cerca de todos os indícios e fatos que envolveram os 41 anos da vida de Kafka e, mediante esse mapeamento

unesp

minucioso, engendra significações, correlações, intenções, inferências, a fim de decodificarem os enigmas ficcionais. O resultado final também não é muito relevante no sentido de esclarecer as absurdas narrativas do escritor.

Apesar do emaranhado de idéias envolvendo o autor de Praga, um fato é certo: a obra de Kafka produziu uma perturbação na gramática da narrativa e um corte seco na utopia humanista. As situações fabulares de sua ficção impõem ao leitor a morte da ingenuidade diante do mundo. Em seus textos, há um universo sendo narrado e descrito, a partir de uma percepção aguçada e cirúrgica que, a cada narrativa, revela: a realidade é esta. Seja nos contos curtos ("Diante da lei", "Um golpe à porta da granja"), seja nas obras mais longas (*O processo*, *A metamorfose*), a personagem é posta em situação (ou "sitiação").

A vida das personagens é atingida na expressão mais banal do cotidiano. Josef K. está despreocupado em seu modesto aposento de pensão, quando é detido e processado. Gregor Samsa dorme tranqüilamente em sua casa e acorda transformado em inseto. Dois irmãos (ambos anônimos) passeiam desinteressadamente pela rua de uma aldeia, quando o narrador informa ao leitor a possibilidade de um deles haver esbarrado, ou dado um leve toque, no portão de uma granja. Logo, ambos são avisados por vizinhos a respeito da grave condenação a que estariam irremediavelmente entregues.

O modo peculiar com que o olhar captura o horror presente na sociedade, sem, no entanto, jamais recorrer à exibição espetacular da violência (embora Kafka seja um dos escritores que mais lança mão deste tema) é um dos atributos mais marcantes do universo ficcional kafkiano. Nele praticamente não há a violência estampada no corpo. É mais grave: há permanente violação do ser. Nenhuma

unesp

angústia transparece no rosto das personagens. Todavia, é ela que as devora. Inexistem gritos; menos ainda revoltas. Nada vai além de gemidos contidos. De fora, um narrador a controlar a expressão da exata medida com a qual flagra a secura das vidas circulantes pelos espaços sem saberem exatamente em que solo estão pisando. Não é apenas o drama vivido pela Alemanha de então. A percepção é mais profunda porque detecta o que já não é da ordem das circunstâncias e sim de um processo em pleno andamento, razão pela qual, por trás das situações, pode se extrair certa ponta de ironia contra o mundo, uma ironia interior, uma espécie de riso da razão, próprio de quem faz uma leitura global e sistêmica e, por isso, sabe como tudo termina. Não há, portanto, pelo que torcer. Também não há por que se desesperar. A solução apresentada é aquela que o indivíduo puder encontrar para si. Kafka assim procedeu. Desligou-se da mundanalidade para sofregamente entregar-se à escrita. Sobre a decisão tomada por Kafka, são interessantes as reflexões de Maurice Blanchot, em *A parte do fogo* (1949) e *O espaço literário* (1955). Embora elas não contribuam diretamente para o entendimento das narrativas kafkianas, importam pela beleza com que Blanchot tematiza a solidão e as dores do escritor.

É certo que, como registram os partidários do biografismo, boa parte dos aprisionamentos fabulados por Kafka tem pleno espelhamento nas prisões subjetivas das quais ele próprio se fazia portador. Para falar delas, mencionamos o seguinte comentário de Luiz Costa Lima: *O exame pois do contato de Kafka com as comunidades tcheca, judia e alemã reitera a marca do que se interrompe e não se estabiliza em raiz. Para os tchecos, Kafka era um falante do alemão, para a comunidade alemã, um judeu. E para os judeus? Não sendo nem um assimilado, nem um sionista, que poderia ser? Contudo é este homem sem lugar, estigmatizado*

unesp

pelo não-lugar, que formulará a reflexão capital sobre as literaturas marginais (1993:176).

A asfixia existencial na qual o jovem Kafka está mergulhado encontra-se plenamente declinada na sua própria correspondência, seja na "Carta ao pai", seja nas cartas endereçadas à irmã e aos amigos, bem como em seu próprio Diário. Então, querer mapear a obra ficcional com esses ingredientes, ainda que, para efeito de subtexto, eles permaneçam, significa ignorar a função e o investimento da criação impressa pelo autor à sua escrita. Do ponto de vista da estética kafkiana, quem melhor a pontua parece ser Umberto Eco, ao abordar, em *A definição da arte*, a questão da "obra aberta": *Esta intenção torna-se clara em obras de chave simbólica aberta, como podem ser entendidas, por exemplo, as obras de Kafka; enquanto o alegorismo clássico apresentava para cada figura um referente absolutamente preciso, o simbolismo moderno é simbolismo 'aberto', justamente porque quer ser, antes do mais, comunicação do indefinido, ou do ambíguo, do polivalente* (1995:154-155).

O que a proposição de Eco esclarece sobre a escrita de Kafka é o fato de que as situações ficcionais regidas pelo absurdo derivam da pura intencionalidade de quem as seleciona, com o propósito de deixar no leitor a instabilidade do sentido em aliança com a perplexidade da imprecisão, ficando para o leitor a solução quanto aos desdobramentos decorrentes da experiência de ler. Também o leitor é convocado para o exercício da imaginação, o que o pode retirar do estado de passividade e de imobilismo. Se o leitor aceita o pacto proposto pelo autor, então a leitura deixa-o potencialmente preparado para pôr-se em movimento. No centro dessa questão residem o limite e o alcance da escrita de Kafka.

unesp

A obra de Kafka produz uma provocação em cuja origem está a negação, que percorre toda a obra. Sua recusa provém da convicção: não há lugar para a felicidade no mundo. De igual modo, seus textos descartam as paixões que apenas se prestam a forças destrutivas. Igualmente, ignoram a utopia. No mundo ficcional (mas nada fictício) de Kafka, há lugar apenas para a distopia, ou seja, uma viagem sem destino e sem sentido, capaz de produzir na vida das pessoas as mais aterradoras turbulências, sem, no entanto, nada afetar a lógica objetiva que rege o cotidiano. Na modernidade, a entronização do saber funcional fez da convivência com o horror uma conivência indolor. Se isto, nos tempos atuais, constitui-se numa cena banal e óbvia, assim não o era na época de Kafka. A ele coube a tarefa de conferir forma e representação ao quadro. Uma dupla dor, portanto, terá alimentado a angústia do escritor: a dor diante do que vê e a dor do solitário.

Kafka talvez não soubesse que sua percepção acerca de um mundo desprovido do menor encanto faria brotar outra vertente na literatura e no teatro: Ionesco, Beckett e Camus compreenderam muito bem o limite e o alcance desse desencanto e, a ele, deram prosseguimento.

2.3. O absurdo e seu desenvolvimento histórico e literário

A noção de absurdo tem suas origens na Grécia antiga com os filósofos eleatas. O mais famoso discípulo de Parâmides, Zenão de Eléia (século V a.C.), já introduzia o absurdo aparente como princípio de raciocínio filosófico, ao provar matematicamente a impossibilidade do movimento, que seria uma ilusão dos

sentidos. Diógenes Laércio identificou em Zenão o criador da dialética, isto é, da lógica entendida como redução ao absurdo. Nota-se nas aporias paradoxais (caminhos sem saída) de Zenão uma redução ao absurdo das teses pitagóricas, que atribuíam ao ponto uma determinada dimensão.

Para os sofistas, tais métodos serviam para demonstrar, ironicamente, a falsidade das proposições de um adversário. Estabeleceram-se assim dois métodos contestatórios: a *probatio per absurdum* (prova pelo absurdo) e a *reductio ad absurdum* (redução ao absurdo). No primeiro se pretendia provar a verdade de uma proposição pela falsidade evidente de sua contraditória (por exemplo, o *Teorema de Pitágoras*); no segundo caso ocorria uma inversão do significado inicial de uma proposição, provando-se a sua falsidade pelo exagero de suas conseqüências até o ridículo (como a *Teoria dos Limites*, na matemática). A *reductio ad absurdum* constituía-se, pois, num método irônico de ridicularizar uma doutrina adversária. O absurdo identificou-se na Antiguidade com o conceito de *falso*. Assim, é possível reconhecer a origem do conceito moderno de absurdo, na identificação do não-racional, de algo fora dos limites da compreensão racional, em tempos bem remotos.

Seguindo as diferentes vertentes do intelectualismo filosófico, encontramos o absurdo presente também nas teses religiosas de Tertuliano (155 d.C.). Ele professava que a fé consiste apenas na crença, sem qualquer necessidade de compreensão racional. Ao ser acusado pelos pagãos de defender dogmas absurdos e contrários à razão, Tertuliano respondeu, em sua obra *De Carne Christi* (*Sobre a carne de Cristo*), com a frase, *Credo quia absurdum* (Creio porque é absurdo), erroneamente atribuída a Santo Agostinho. Alguns dos principais filósofos

unesp

incorporaram as disposições anti-racionais do *Credo quia absurdum*, entre eles Santo Agostinho, Santo Anselmo e São Bernardo de Clairvaux.

A noção do absurdo esteve, assim, latente nas filosofias irracionais ou naquelas que se recusavam a encontrar uma explicação racional para a existência. Paralelamente a estas filosofias, tal noção encontrava-se também subjacente a muitas expressões artísticas do passado, sobretudo nas manifestações do *nonsense*, do fantástico, do onírico, do humor negro etc. O *nonsense*, o fantástico e o humor negro são conceitos afins ao de absurdo no sentido moderno, contudo distintos na estruturação e no desenvolvimento temático.

O *nonsense* seria o disparate puro e simples, o absolutamente sem sentido, enquanto o absurdo teria sempre um sentido, embora inexplicável e recôndito; o fantástico se situaria numa fronteira indefinida entre a realidade e a irrealidade, como uma maneira peculiar de ver a existência através de fantasias individuais; já o sentimento de absurdo estaria ligado ao real em si mesmo, independente das projeções subjetivas (e neste sentido seriam fantásticas as obras de Edgar Allan Poe, E. T. A. Hoffmann e Gérard de Nerval, enquanto modernamente a obra de Franz Kafka se poderia enquadrar na temática do absurdo existencial); e, finalmente, o humor negro se caracteriza como expressão essencialmente gratuita, enquanto a noção de absurdo estaria comprometida com a busca de significação do real[7]. Entretanto, apesar das diferenças entre estas tendências da ficção contemporânea, a afinidade com o tema do absurdo evidenciou-se em vários autores modernos, que

---

[7] Conceitos tirados da *Encyclopaedia Britannica do Brasil*, São Paulo, 1993.

utilizaram-no como uma nova forma de questionar o significado da existência e revelar conotações surpreendentes da realidade.

A noção do absurdo da existência, subjacente em alguns precursores da filosofia existencial (Sören Kierkegaard, Miguel de Unamuno e outros), tornou-se o núcleo essencial de algumas expressões filosóficas e artísticas modernas. Os existencialistas rejeitaram as hipóteses metafísicas e teológicas para a explicação da existência e introduziram a noção do fracasso ontológico do homem, cuja vida seria "uma paixão inútil" (Jean-Paul Sartre).

Os existencialistas franceses procuraram uma saída para o dilema da condição humana, propondo a escolha lúcida do próprio destino (Sartre) ou a revolta (Camus, em *O homem revoltado*, publicado em 1951). Esta saída foi negada pelos representantes do teatro do absurdo, que não admitem sequer a possibilidade de explicação para o real, proclamando a impotência dos atos humanos. Neles, o absurdo emerge funcionalmente na própria representação cênica, com a mímica grotesca, o *nonsense*, o humor negro e as expressões parabólicas.

Albert Camus explicitou a tese do absurdo existencial na obra *Le Mythe de Sisyphe, essai sur l'absurde* (*O Mito de Sísifo, ensaio sobre o absurdo*, 1942), na qual a personagem mitológica Sísifo personifica a inutilidade do esforço humano. Além da expressão filosófica, a obra ficcional e dramática de Jean-Paul Sartre e Camus revela também, por meio de situações típicas, a problematização do absurdo. Poderíamos citar como as mais características, neste sentido, *Le Mur* (*O Muro*, 1939), de Sartre, em que personagens decidem sobre seus destinos contra as leis da razão social, *Caligula* (1944) e *La Peste* (*A Peste*, 1947), drama e romance de

Camus nas quais as personagens se rebelam contra a própria condição humana, reduzida à sua impotência individual ou coletiva.

É interessante observar que o *absurdo* – enquanto forma de expressão de pensamento – tem se configurado na literatura em autores que o consagraram como recurso narrativo na criação e estruturação estilística de suas obras literárias, como Dostoievski, Camus e Kafka.

Atualmente, Franz Kafka é considerado o mestre do absurdo, instaurado em suas narrativas pela maneira como manipula a aparência anormal ou louca do mundo como algo completamente normal e comum, dando novo contorno ao rosto opressivo e angustiante da não-liberdade, em forma da *autoridade* – desde a autoridade paterna e pessoal até à autoridade administrativa e anônima. Em seus romances, a ação dos heróis parece destituída de significação, pois está condicionada a uma potência invisível e imprevisível. Sua obra parece indicar a inutilidade das ações humanas diante de uma lei desconhecida. Não se trata, porém, de uma doutrina política ou de uma afirmação de um estado de espírito protestante, mas de uma sensibilidade crítica cuja arma principal é a expressão absurda do próprio absurdo existente na realidade. O autoritarismo presente nos escritos de Kafka são a *arbitrariedade* – as decisões impostas a partir de cima, sem nenhuma justificação moral, racional ou humana, muitas vezes formulando exigências exageradas e absurdas; *a injustiça* – a culpabilidade considerada, sempre, como evidente e sem necessidade de prova; a *punição* – totalmente desproporcional em relação à "falta" (quase sempre inexistente ou trivial).

Na sua primeira obra maior, *O Veredicto* (1912), Kafka coloca em cena a autoridade paternal. Por outro lado, nos seus dois grandes romances inacabados, *O*

unesp

processo (1914) e *O castelo* (1922), é o poder burocrático completamente anônimo, incompreensível e invisível que o escritor focaliza. *A América* (1913-1914) constitui uma obra intermediária: as personagens autoritárias são tanto figuras paternais como administradores, associando por vezes à frieza burocrática um despotismo pessoal.

Em *O processo* e *O castelo*, a autoridade é vista como "aparelho", hierarquizado, abstrato, impessoal: os burocratas, mesmo seu caráter brutal, mesquinho ou sórdido sendo diferentes, não são mais do que peças de um mecanismo. Contrariamente àquilo que por vezes se pretende, os seus dois grandes romances não constituem um protesto contra o velho Estado imperial austro-húngaro, mas sim contra o aparelho estatal, naquilo que ele possuía de mais terrível: o seu caráter anônimo, enquanto sistema burocrático, "coisificado", autônomo, transformado num fim em si.

Este aspecto foi compreendido por Orson Welles, no filme de 1962 inspirado em *O processo*. Nem sempre sendo fiel ao texto original, exprimiu de uma forma esmagadora o espírito da obra de Kafka, transpondo-a para um *décor* moderno, monstruosamente frio e impessoal. Não é, entretanto, por acaso que o adjetivo "kafkiano" entrou na linguagem corrente, designando um aspecto da realidade social que a sociologia ou a ciência política tendem a ignorar, mas que a sensibilidade libertária e protestativa de Kafka foi capaz de captar: a natureza opressiva e absurda do pesadelo burocrático, a opacidade, o caráter impenetrável e incompreensível das regras da hierarquia estatal, tal como elas são vistas a partir de baixo e do exterior pelas pessoas comuns.

unesp

O fenômeno mais significativo no pensamento de Kafka consiste na desierarquização espiritual que coloca seres, objetos e situações em nível de idêntica força causal. Em suas narrativas, tudo assume a forma de uma categoria capaz de transcendência; o fato mais insignificante converte-se em símbolo, em sonho. Assim, o sobrenatural pertence também a este mundo cotidiano. Sua irônica dialética a respeito do conhecimento além do real encontra sua expressão nessa sentença típica: "o conhecimento é a etapa que leva à vida eterna e o obstáculo colocado diante dela".

Sua obra constitui a materialização das tensões sociais numa alma pequeno-burguesa, aparecendo na dicotomia do próprio Kafka: profissionalmente é gerente de uma companhia de seguros e subjetivamente é um intelectual, um artista. O vácuo existente entre este "desdobramento" foi preenchido pela literatura. Esta dualidade marcou sua existência, tornando-o um tipo introvertido. Talvez esta seja uma das razões para a recorrência do tema da "incomunicabilidade" entre os homens, vivido por Josef K. em *O processo* e pelo agrimensor em *O castelo*. Kafka mantém uma atitude de reserva, pois ele, como intelectual, é olhado com suspeita pelo seu próprio grupo social e familiar – os burgueses rotineiros que compensam suas frustrações cotidianas no culto fetichista do cheque bancário, garantidor da segurança financeira, da religião, o passe livre ao céu, e do Estado, supremo protetor de suas propriedades. Kafka choca-se com uma organização social que impõe como "anormal" toda atividade que não vise um lucro, não propicie uma felicidade sonante, como a do escritor que faz profissão do mental e do "ocioso", num mundo de valores pragmáticos e contábeis.

unesp

A "incomunicabilidade" kafkiana não é uma categoria abstrata de caráter extraterreno, pertence à "contingência", ao "cotidiano" da vida de cada um. É um recurso literário e artístico refinado como conseqüência de sua oposição ao Pai. Segundo seu próprio testemunho, toda sua obra advém do conflito com o pai, um tipo bonachão, audacioso, de temperamento brutal e dominador, o filho, o oposto: um "intelectual", um contemplativo. A incomunicabilidade leva a oposição de caracteres; daí a luta surda e o sentimento de culpa: Kafka se sente como um criminoso espiando um crime que não cometeu. É a mesma sensação de esmagamento sentida por Josef K. ao enfrentar o tribunal, de um criminoso sem culpa formada e formalizada, julgado sem saber por quem e condenado sem saber como. Talvez uma antevisão kafkiana da tragédia judaica no processo da Segunda Guerra Mundial, dos perseguidos sem culpa, pela onda totalitária – tudo enfatizado pelas qualidades pessoais do escritor: o sentido kafkiano da arte como atividade vital e sua sensibilidade em captar o que há de trágico e grotesco no cotidiano do homem moderno.

Devido ao estilo complexo e à escrita poética, que estranhamente associa o absurdo a um máximo de precisão realista, e ainda à estrutura enigmática de seus romances inacabados, Kafka consagrou-se como um autor singular, aparentemente inclassificável, permanecendo como um dos fundadores do modernismo literário, em ruptura com a tradição romanesca anterior.

unesp

2.3.1. O processo

O processo é o retrato da desintegração da personalidade humana ante um Estado opressor e impessoal, materializados no culto à "razão de Estado", sob os regimes totalitários. Esta antevisão transparece no destino trágico e absurdo de Josef K., escravo e joguete de forças estranhas e invisíveis, tão impessoais como a burocracia que o condena.

A personagem principal de *O processo* coloca-se diante de um problema de caráter finalista: da direção e sentido de sua existência, de seu destino inexorável que culmina com a morte. O fato de viver "para" este destino faz o homem kafkiano se converter em um condenado permanente sem outro consolo a não ser suas meditações sobre uma culpa inexplicável, projetada em sua vida por uma autoridade impessoal e invisível como ela própria. Depois da leitura do romance, temos a sensação de que sua verdadeira personagem principal é a culpa. Uma culpa surda e invisível ligada organicamente ao **ser**, à **existência**.

Josef K. não enfrenta a luta, limita-se a padecê-la como um doente experimental sofrendo sozinho os efeitos da culpa. Este herói é um tipo comum de funcionário bancário que enfrenta a Autoridade, "padecendo" uma culpa cuja origem e razão ele próprio desconhece. Com a passividade de Josef K. diante da culpa e da Autoridade Invisível, Franz Kafka esforça-se em mostrar que o existente no exterior ao homem consiste simplesmente no aniquilamento e no absurdo. O inumano sempre circunda o humano. E todas as consolações edificantes expressas em sistemas filosóficos nada mais são além de "racionalizações" deste absurdo, só

unesp

apreendido pelo processo novelesco. Daí a opção de Kafka pelo gênero conto ou romance.

O absurdo kafkiano lida com todas as formas de "alienação", seja pela família, profissão, religião ou pelo dinheiro, patriotismo ou pelos sistemas filosóficos. Estes nada podem contra o "escândalo" que consiste no simples existir.

A atitude do herói kafkiano é de imobilidade face ao absurdo. Josef K. faz a prova da liberdade, permanecendo imóvel ante a Autoridade e atraindo sobre si "livremente" todas as conseqüências de sua atitude. No decorrer do processo, comportar-se-á como culpado do princípio ao fim, pois em vez de inquirir "por que" o acusam interessa-lhe saber mais "quem" o acusa, tentando manter a lucidez, única arma que lhe resta. Sua tristeza é partir, sem conhecer nem saber qual juiz o condena.

Observamos o tema da autoridade unido estreitamente à culpa. Josef K. não pode viver sem se justificar. Então, tende a procurar a Autoridade. E se tal Autoridade não existe, pensa ele, qual a razão destas idas e vindas, de todo este sofrimento, de todo este absurdo? Ela existe, contudo não é acessível à personagem. Estamos assim diante da "incomunicabilidade": a Autoridade, o Conselho Judicial de um lado, o homem do outro.

É a presença hoffmaniana desta máquina judicial, de uma justiça invisível capaz de deixar no ar o gesto cego e impensado de uma acusação e uma sentença que parecem agitar-se no vácuo, funcionando mecanicamente, que acaba reduzindo o indivíduo a condição promíscua de sub-homem.

unesp

A incomunicabilidade revela-se novamente na detenção de Josef K. Os funcionários responsáveis por seu aprisionamento nada podem dizer. Sua função resume-se a prendê-lo, cumprir ordens. A desconformidade do movimento parcial é a lei. Cada fenômeno move-se em seu próprio círculo hermeticamente fechado, sem ligação com o geral.

O espanto de Josef K. ante sua detenção não tem limites. Confiando na segurança de uma Constituição para ter os direitos individuais garantidos, não concebe a invasão de sua vida e ainda desconcertado questiona: "Como posso estar detido? E deste modo?" (Kafka, 1998:14). O silêncio é a resposta às suas perguntas.

Esta situação do cidadão pacato diante da Autoridade pode ser considerada como uma visão antecipadora do processo de sujeição do homem ao totalitarismo vivido na experiência do fascismo, nazismo e estalinismo.

Josef K. sente a força do destino em sua vida: este está traçado. Se o deixassem em liberdade condicional, a sossegada personagem seguiria sua existência normal: ir ao banco, visitar semanalmente Elsa, passear com o chefe. Tenta iludir-se pensando que sua detenção nada pode ter de terrível.

Há momentos em que o desespero se apodera dele. É quando sente a necessidade de conversar despreocupadamente, justificar-se perante os outros. Josef K. procura contato com a vida, com os bens terrestres; angustiado procura comunicar-se, sente uma necessidade irreprimível de falar sobre o "caso" com a Senhora Grubach, travar com ela relações mais amigáveis, cotidianas.

O importante em *O processo* é mais o culpado do que a justificação ou não da causa de sua culpa, algo secundário na obra de Kafka, pois nela a justiça se mostra

unesp

inacessível, permanecendo incomunicável com o homem. Esta máquina permanece só, sem gestos, nem aparatos, como uma presença insólita no drama do ser humano.

Neste processo singular não interessa o dia do julgamento: ele se efetua num domingo. A localização do tribunal também pouco importa: é um "local abandonado". Menos importante ainda é o "nome" do acusado: Josef K. é confundido com um pintor de paredes. Uma promiscuidade horrível reina em todo lugar e tudo se processa numa marcha "mecânica" e "indiferente". Pressente-se que o desfecho inevitável do drama, passado num ambiente opressor, junto às lavadeiras inexplicáveis, é a "morte". Isso todos sabem porque todos estão envolvidos. A intervenção inexplicável do tio do acusado no processo representa "simbolicamente" um chamado à vida familiar, da qual Franz Kafka permaneceu inteiramente afastado durante toda sua vida.

E então o desenlace absurdo da obra: certa noite, a Justiça vestida de negro aparece diante de Josef K. Levam-no a um local afastado e com três facadas no coração liquidam-no. Sem dó, sem piedade, sem explicações, sem testemunhas. E o tribunal continua sendo uma entidade abstrata e incomunicável com o humano, com Josef K. transformado em símbolo.

2.3.2. A espiral burocrática de *O processo* e suas correspondências reais

Alguém certamente havia caluniado Josef K., pois uma manhã ele foi detido sem ter feito mal algum (Kafka, 1998:9). Assim começa *O processo*, talvez a mais absurda das tramas kafkianas, na qual o protagonista nunca vem a descobrir do que

está sendo acusado, pois a justiça não lhe permite isso. Neste teatro do absurdo, o herói é imperfeito e tolo: Josef K. aceita a incoerência do caso e toma para si as formas usadas pela justiça em seu dia-a-dia: a burocracia e a corrupção. Parece importante perceber que o principal motivo desta submissão a um processo ilógico advém da própria existência alienada de Josef K, descrito como um solitário homem de negócios entregue a seu trabalho no banco, onde se sente seguro, pois conhece todas as estruturas de seu funcionamento: *Cada hora que subtraía ao escritório causava-lhe preocupação; na realidade, não podia mais nem de longe aproveitar como antes o tempo no escritório, passava horas só aparentando, a duras penas, que trabalhava de fato; suas preocupações, porém, eram maiores quando não estava no escritório* (1998:243).

O homem oprimido e alienado, seja pelo seu trabalho ou pelo Estado, perde a noção do real e passa a aceitar sua exploração. No início, Josef K. tinha uma existência centrada em seu trabalho repetitivo e formal, o que lhe acarretava uma postura não menos fria e sem sentido. A seguir, quando seu processo e sua posterior burocracia judicial o atingem, não tem consciência do absurdo de sua nova situação, pois está imerso em um profundo alheamento. Não contesta as circunstâncias, pelo contrário, procura aprender como funcionam os mecanismos e estruturas da justiça, não para destruí-la, mas para adaptar-se a ela.

Nesta jornada, Kafka descreve literalmente os corredores sinistros do sistema judicial. Buscando informações sobre seu processo, Josef K. entra em prédios do Poder Judiciário que são verdadeiros labirintos escuros e desorganizados, onde ninguém sabe lhe informar nada com segurança. O ambiente destes lugares chega mesmo a causar vertigens e desmaios na personagem. As

situações escritas no romance, muito similares às da realidade, são exemplos do funcionamento dos órgãos burocráticos, fechados em si mesmos ao não permitir o conhecimento de seus trâmites.

O caso da personagem kafkiana é um exagero do caráter opressor da justiça, mas não deixa de apontar semelhanças com os acontecimentos reais. No romance, Josef K. descobre que a hierarquia da justiça é composta por graus infinitos, pessoas raramente vistas, completamente inacessíveis ao público comum. Josef K. nunca chega a ultrapassar a barreira da burocracia judicial. Seus mistérios e segredos são a forma de manter seu grande poder. Para tanto, serve-se da mudez de seus funcionários, das suas considerações secretas, da linguagem hermética de seus códigos e de seus procedimentos ardilosos.

Por último ressalta-se no romance a característica corrupta que uma justiça decadente é capaz de atingir. O pouco descoberto por Josef K. é a recompensa dada pela "justiça" aos homens de boas relações com seus escalões mais acessíveis e nobres, revelada no episódio de seu encontro com a estranha figura de Titorelli, o pintor retratista de juízes: – *Na lei – de qualquer modo não a li – consta, naturalmente, por um lado, que o inocente é absolvido, mas por outro ali não consta que os juízes podem ser influenciados. Ora, a minha experiência é justamente o contrário. Não sei de nenhuma absolvição real, mas sem dúvida de muitas formas de influência* (1998:187).

unesp

2.3.3. A cidade de Kafka: de Praga a São Petersburgo

Na leitura de *O processo*, acreditamos ser o cenário dos acontecimentos narrados no romance a cidade de Praga, lugar onde Kafka nasceu, viveu e escreveu toda sua obra. Contudo o autor não a nomeia, assim ninguém pode identificar com precisão lugares concretos da cidade. Os escritórios do tribunal, por exemplo, funcionam no desvão de um edifício decadente, localizado na periferia, onde habitam pessoas de poucos recursos. Alguns leitores podem ser levados a pensar que se trata de uma topografia imaginária, na qual Kafka metaforiza sua cidade natal.

Esta impossibilidade de identificar Praga na obra de Kafka levou os organizadores da exposição ***A cidade de K.: Franz Kafka e Praga***, exibida no Museu Judaico de Nova York em janeiro de 2003, a dividi-la em duas partes: I. "Kafka em Praga: Espaço Existencial", que localiza Kafka no contexto de Praga e inclui seções dedicadas à família do escritor e ao ambiente de sua infância, a sua vida como burocrata, suas relações com o teatro, suas noivas e seus planos matrimoniais sempre adiados; e II. "Praga em Kafka: Topografia Imaginária, que explora as intrincadas relações da cidade com a obra do escritor".

A mostra inclui manuscritos, livros, fotografias e vídeos organizados naquilo que seu curador denomina de "doces ambientes kafkianos". "Kafka em Praga" ocupa os primeiros sete ambientes, muito bem documentados e apresentados com recursos multimídia. Nas seções finais, "Praga em Kafka", aparecem

representações dedicadas a – ou inspiradas em – *O castelo*, *O processo* e *Na colônia penal*.

Na representação correspondente a *O processo*, o ambiente é claustrofóbico, com linhas do texto do romance escritas nos degraus de uma escada de pedra que não conduz a lugar algum, uma idéia brilhante e acertada, pois mesmo Josef K. movendo-se com inteira liberdade pela cidade, tratando de desvendar os trâmites de seu processo, não logra avançar em direção alguma. Isto o leva a perguntar, na última cena do romance, segundos antes de ser assassinado: Onde estava o juiz que ele nunca tinha visto? Onde estava o alto tribunal ao qual ele nunca havia chegado? (1998:278)

Há também a possibilidade de Praga não ser a cidade de K., de a topografia de *O processo* não ser imaginária, mas real, existente em outra cidade, como de fato acontece, pois, de acordo com Guillermo Hernando Sánchez Trujillo, a obra está elaborada sob a forma de um palimpsesto sobre *Crime e castigo*, já que os lugares descritos no romance kafkiano não correspondem a uma "Praga transfigurada", mas a lugares de São Petersburgo, onde transcorre a ação do romance de Dostoievski. Josef K. habita e se move nos mesmos espaços de Raskolnikov, estes sim transfigurados à maneira de uma metamorfose kafkiana.

Segundo o mesmo crítico, os escritórios do tribunal, as avenidas, as praças e pontes de *O processo* são de *Crime e castigo*, como também o são a pensão e a casa do advogado Huld, a pedreira e a pedra onde K. foi sacrificado. Todos, absolutamente todos os espaços seriam fictícios, criações produzidas a partir da mescla ou condensação dos espaços do romance de Dostoievski, com exceção da Catedral, único lugar que parece remeter a Praga.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Na pensão da senhora Grubach, onde Josef K. tem seu quarto, se condensam vários espaços dostoievskianos: o quarto da senhorita Bürstner, onde se dá a detenção de K., lembra o escritório moradia de Porfírio, no qual este interroga Raskolnikov e lhe comunica sua detenção, sem recorrer aos procedimentos da justiça comum; também é o quarto de Sônia, que se comunica por meio de uma porta com o quarto vazio de onde Svidrigailov espia Sônia e Raskolnikov e escuta a confissão do assassino; além disso, é o quarto da velha onde Raskolnikov vê um xale de mulher, quando em sonhos visita o lugar do crime. A cozinha da pensão da senhora Grubach corresponde ao quarto de Catalina Ivanovna, onde se realizou a cena fúnebre organizada por ela em honra de Marmeladov.

Num plano geral, a casa gigantesca onde funcionam os escritórios do tribunal parece retomar a casa em que a velha agiota assassinada por Raskolnikov tem seu apartamento; em seu interior encontra-se o edifício onde Raskolnikov desmaia; a sala de interrogatórios volta a ser o quarto de Catalina; e a sala de espera dos escritórios sugere o estúdio de Raskolnikov. No estúdio de Titorelli, confluem os planos do estúdio de Raskolnikov, o escritório de Porfírio e o quarto do hotel Adrianópolis onde Svidrigailov passou sua última noite.

Josef K. pergunta a um carpinteiro no edifício do tribunal o por quê de seus escritórios se encontrarem em cômodos contíguos do quinto andar – como o estúdio de Raskolnikov -, situado na *Stoliarny Perelouk* ou rua dos carpinteiros.

É interessante estabelecer um paralelo entre a topografia de *O processo* e *Crime e castigo*, assinalando tanto suas diferenças como similaridades, já que Kafka parece tomar elementos de Dostoievski – deformando-os, dando-lhes um aspecto caricaturesco. Em *Crime e castigo*, os tetos são excessivamente baixos, em *O*

unesp

processo, nas galerias dos tribunais, os tetos se encolhem até o ponto de obrigar a assistência a trazer almofadas, colocadas entre as cabeças e o teto, para não se machucarem; se o quarto de Raskolnikov é tão pequeno que o sofá ocupa a metade do cômodo, no do comerciante Block a cama ocupa todo o espaço; se Raskolnikov deve ficar nas pontas dos pés para poder olhar pela única janela de seu quarto, a sala do tribunal destinada aos advogados em *O processo* possui apenas uma janela tão alta que, para olhar através dela, tem-se que subir nos ombros de um colega...

As fusões espaciais de Kafka – a casa da velha, o quarto de Catalina e o estúdio de Raskolnikov, entre outras – deslocam os elementos espacio-temporais de *Crime e castigo* mediante uma condensação de tipo onírico, cujo fio condutor é o humor, como se fosse um jogo de blocos do qual se tomam peças pequenas e grandes de uma obra já construída, para voltar a armar de acordo com a necessidade e preferência, sem que a obra original desapareça – o que faz da narrativa de Kafka um artefato bem elaborado.

2.4. Notas sobre um fracasso planejado – um panorama da obra de Franz Kafka

O grande momento da vida de Kafka – segundo seus biógrafos, o momento da descoberta de sua genialidade – é em 1914 quando, três dias depois de encontrar uma moça chamada Felice Bauer, inicia uma fase de criatividade ímpar: em menos de quatro meses escreve *O veredicto*, *Na colônia penal* e *A metamorfose*. Estas três histórias mostram a sua perfeição estilística e técnica, criando histórias que

possuem uma lógica própria dentro de um mundo de completa alucinação. Não eram histórias absurdas – embora no mundo de Kafka o absurdo seja preponderante, em especial na descrição do poder burocrático – muito menos de realismo fantástico. Poderíamos dizer que Kafka tinha a sensibilidade do banido, e o banido tem o dom – ou a maldição - de ver além da realidade deste mundo. Atado com pés de chumbo nesta terra, e não podendo fugir para um outro, o banido começa a perceber e sentir este mundo como uma outra realidade, a realidade simbólica onde os eventos têm um papel e um significado que somente os iniciados podem descobrir. O caráter iniciático da obra de Kafka era uma intenção do escritor, já que ele era um profundo estudioso da cabala judaica e um admirador do Velho Testamento. Ele próprio afirmava que sua escrita era uma forma de prece, uma maneira de atravessar o mundo pelas palavras, mas tudo saía ao contrário porque sentia "a mão do diabo" pairar sobre ele.

Esta sensação de profanação, de nojo, deve ter sido a causa de seu pedido a Max Brod para queimar todos os seus manuscritos depois de sua morte. Era o fracasso atacando de novo, e não o fracasso medíocre, mas o fracasso digno e corajoso de assumir suas limitações. Nesta tetralogia da culpa composta por *O veredicto*, *Na colônia penal, A metamorfose* e, finalmente, *O processo*, Kafka vai introduzindo temas, desenvolvendo-os e aprofundando-os. *O veredicto* trata do duplo (o amigo misterioso de Georg Brandermann), da relação repleta de culpa entre o pai e o filho e, por fim, a punição; *Na colônia penal* retrata o mecanismo de punição, focalizando a questão do poder do Estado, um poder imitativo do divino, mas que é destruído quando um estrangeiro nota suas falhas; *A metamorfose* gira em torno de um banido (Gregor Samsa transformado em um inseto) e de como a

danação afeta toda uma família, culminando no sacrifício e na possibilidade de recomeço; e em *O processo*, Kafka nos apresenta Josef K., uma personagem incapaz de perceber o que realmente está à sua volta, culpado certamente de um crime que não importa qual seja e, enfim, danado para sempre no mundo.

A literatura de Kafka é um aviso do que a falta de esperança faz com o ser humano. "Nunca desista" pode ser considerada a lição de *O processo*. A procura pela redenção, pela expiação da culpa é o motivo propulsor das personagens de Kafka – por piores que sejam – a irem até o fim, seja lá qual for este fim. Este aspecto fica claro – assim como o do sacrifício – na "Carta ao Pai", escrita a seu pai Hermann, um homem supostamente autoritário, quando o filho explica de maneira relatorial (o estilo kafkiano é o de um relatório tortuoso) como fracassou em sua tentativa de se libertar de seu jugo. O casamento e a literatura foram os únicos meios que lhe apareceram e nos quais ele falhou. Deixou a mesma mulher duas vezes na espera por uma decisão, abandonou uma moça e se envolveu com uma intelectual que tinha casos com metade de Praga. O pai o ridicularizava em tudo, e não o respeitava em nada. Mas isso não leva Kafka a xingá-lo como um revoltado: ele respeita e ama o pai, e coloca toda a culpa do sofrimento do pai pelo destino do filho a ele mesmo, fracassado assumido. Ele inverte a lógica do sacrifício: sua expiação é pelo sofrimento dos outros, não pelo dele.

Se em "Carta ao Pai", Kafka expia sua culpa, motivo essencial de sua obra até então, o que fazer depois? Este judeu consumido pelo Pecado Original – porque a culpa é uma condição inerente à natureza humana – não o deixa de lado, mas volta a um outro tema, que já aparecia em várias pinceladas em *Na colônia penal* e *O processo*: a paranóia. Estes temas, sobrepostos uns aos outros, não parecem surgir

unesp

na obra de Kafka de forma autoconsciente. No entanto, Kafka é um autor consciente da maneira de contar a história, neste ponto, nota-se o prazer meio mórbido de Kafka em ficar divagando sobre "esses seus velhos amigos", nas descrições minuciosas que faz dos procedimentos burocráticos de *O processo* e *O castelo*, ou no modo como o animal constrói sua toca em *A construção*. Kafka é meticuloso porque sua mente costuma dar voltas e mais voltas, seu raciocínio tem o desenho de uma espiral que se enrodilha até a completa autodestruição.

Esta implosão é evidente no modo como Kafka se apropria da construção tradicional do romance e inverte toda a lógica, combinando realidade com alucinação, e tornando a realidade por si só uma alucinação. Kafka implode o romance tradicional da mesma forma que Proust faz com sua recuperação da memória e Joyce com o estilhaçamento dos pensamentos. Mas se estes dois últimos procuram, no fundo, a unidade transcendente nestes fragmentos, Kafka sabe que não encontrará unidade nenhuma. O mundo está danado há muito tempo e o ser humano não tem mais paz. Tenta provar isso com *O castelo*, escrito durante os seis meses do ano de 1922 (mesmo ano em que foi publicado *Ulysses* e *The Wasteland*, os dois marcos do modernismo), relato da interminável procura de K., o agrimensor, numa aldeia dominada pelo espectro assombrado de um castelo e seus funcionários. É uma região fora do tempo e do espaço e, no final, o leitor descobrirá que ela se move no infinito, não tanto pelos meios com que Kafka constrói o ambiente, mas pela própria incompletude do romance, um calhamaço de quase 500 páginas terminado no meio de uma sentença. *O processo* também tem este caráter fragmentado, mas pelo menos conhecemos seu fim. Em *O castelo* não temos um fim, pelo menos na aparência. Neste romance temos K., este homem determinado,



que se envolve com uma jovem chamada Frieda, antiga amante de um funcionário do castelo chamado Klamm, e entra em atrito com quase todos os habitantes da aldeia, exceto uma família banida dos favores do castelo, pois uma das filhas não aceitou ser amante de um de seus secretários. Nesta intricada teia de relações, K. vai descobrindo junto com o leitor que a natureza secreta do poder impede o seu alcance pelo homem comum; o poder é secreto até mesmo para aqueles que pensam que o dominam e descobrem que são manipulados por outros. O romance vai se desdobrando em um labirinto de ligações de manipulação, onde os homens são fracos e as mulheres são dominadoras, onde as chances dadas para a volta à sociedade são mais uma isca para o banimento definitivo, onde O castelo é inatingível e onde a determinação se torna algo nefasto e vira uma obsessão que leva qualquer um à loucura. O tema da culpa permanece – no episódio da família de Barnabás –, mas a culpa é determinada por uma escolha, não é mais parte da condição da pessoa. Esta culpa lhe traz mais bênçãos do que prejuízos, na verdade, transforma em banidos os que não podem agüentar mais viver no eterno inverno vivido pela aldeia. K., que podia ser um personagem digno, entra também neste jogo de manipulação, querendo enganar a garçonete Frieda para ter acesso a Klamm, mas descobre, por meio de mais uma banida, Pepi, concorrente de Frieda na aldeia, que fora usado por Frieda justamente para aumentar o seu prestígio no castelo. K. é um tolo que, como seu quase-homônimo Josef, não consegue enxergar a realidade simbólica circundante, e se vê preso numa trama de usos e abusos na qual, no fim, ele escolhe ficar porque também faz parte de sua natureza. O que poderia ser uma ascese dolorida, volta no final a ser uma descida voluntária de um

unesp

pobre coitado o qual, ao ver uma brecha de esperança na sua condição de peregrino (na conversa com o secretário Bürgel), prefere dormir por estar cansado.

O castelo não é um romance sobre a procura da salvação e sim sobre a procura da danação. Josef K. era um maldito porque não conseguia enxergar o que estava a sua frente; Gregor Samsa não podia ter sua redenção porque já recebera seu castigo e K., o agrimensor, escolhe deliberadamente o inferno gelado da aldeia e do castelo. Neste sentido, *O castelo* é a continuação da lenda do Fausto, e feito de maneira radical, porque Kafka não fala em punição ou salvação: o romance termina no "infinito", estendendo-se no silêncio da página branca, deixando o leitor boquiaberto com mais um de seus enigmas.

Contudo, Kafka faria sua reflexão final sobre a paranóia e o silêncio nos últimos contos de *Um artista da fome* (1924) e em *A construção*. O artista da fome prolonga sua fome pois não consegue encontrar o alimento capaz de o alimentar neste mundo e enfim morre porque nunca o encontra. É substituído por uma pantera que incomoda com seu bafo as pessoas a observarem na sua jaula. Em "Josefina, ou o Povo dos Camundongos", a cantora-ratazana Josefina preserva seu mito diminuindo seu canto até alcançar o mais completo dos silêncios para preservar sua arte. Em *A construção*, o animal constrói sua toca de maneira minuciosa para se proteger do inimigo, mas quando este aparece – e traz a morte, já que Kafka escreveu esta história quando a tuberculose o atacou de vez – ele se desespera e não tem mais nada a fazer exceto esperar pelo inevitável.

É esta espera e este silêncio voluntário, a metáfora perfeita da renúncia e do sacrifício característicos da perspectiva cristã, os responsáveis por acreditarmos que o fracasso na obra de Franz Kafka foi, talvez, seu triunfo, e um triunfo planejado.

unesp

Max Brod, o salvador das obras de Kafka do pedido do amigo de queimá-las todas depois de sua morte, sabia que ele tinha o mais hesitante dos comportamentos, mesclado a uma ironia enigmática. Ou seja: quando queria dizer uma coisa, falava outra. Este aspecto invertido aparece em seus escritos, em especial em *O castelo*, quando Frieda (de *Frieden*, em alemão, paz) é quem faz, de maneira simbólica, o pacto de danação com K. O próprio Kafka em suas fotos parece algo estranho, alheio e também extremamente presente ao que ocorre neste mundo. Para este fracassado atormentado, nem a morte lhe trouxe paz. Seus livros estão aí, para serem lidos e servirem como lição a pessoas como nós, para aprendermos, com suas imagens distorcidas de um Mal claro e cortante, que devemos decifrar os enigmas impostos pela vida, aceitando nossas limitações e defeitos. Do fracasso tira-se a arte da verdadeira sobrevivência: a da infinita perseverança.

2.5. Kafka e suas obras

Franz Kafka, apesar de ser um dos autores mais estudados e comentados do século XX, em vida teve seus livros publicados em pequenas tiragens de oitocentos a mil exemplares, praticamente sem despertar maior interesse por parte dos leitores. Ainda na década de 20, nos últimos anos que antecederam a sua precoce morte em 4 de junho de 1924, sua obra era conhecida somente em reduzidos círculos de literatos em Praga e Berlim. Um fato bem ilustrativo é lembrado por Otto Maria Carpeaux, crítico e ensaísta brasileiro naturalizado, de origem austríaca, que, em *Vinte e Cinco Anos de Literatura*, lembra seu encontro com Kafka, sendo assim

possivelmente o único cidadão do Brasil a conhecer pessoalmente o "autor do absurdo". Durante uma reunião literária em Berlim em 1920, Carpeaux foi apresentado ao "rapaz magro, pálido e taciturno" que despertou seu interesse devido ao olhar misterioso e perscrutador. Ao indagar de quem se tratava, recebeu a seguinte resposta: "É de Praga. Publicou uns contos que ninguém entende. Não tem nenhuma importância!..."

Durante sua vida, Kafka publicou em forma de livro apenas os seguintes escritos: em 1913, dois pequenos volumes, *Betrachtung* (Meditações) e *Der Heizer* (O foguista); em 1915, foi a vez da jóia literária *Die Verwandlung* (A metamorfose); em 1916, *Das Urteil* (A sentença); em 1919, um ano depois do término da Primeira Guerra Mundial, foram editados dois livros, *In der Strafkolonie* (Na colônia penal) e *Der Landarzt* (O médico rural); finalmente, em 1924, o livro que Kafka escreveu inspirado pela própria doença origem de suas dores cruéis (tuberculose dos pulmões e da laringe), que o impediam de se alimentar, *Ein Hungerkunstler* (Um artista da fome).

Internado a partir de abril de 1924 no pequeno Sanatório de Kierling, perto de Viena, acompanhado da fiel esposa e companheira, Dora Diamant, e do jovem estudante de Medicina, Robert Klopstock, que interrompeu os estudos para cuidar de seu ídolo, Kafka ainda viveu alguns momentos de felicidade, cercado de natureza, amor e dedicação. Porém, o seu estado de saúde se deteriorava em ritmo acelerado. Quando Max Brod fez sua última visita ao Sanatório, em 11 de maio, Kafka já estava literalmente morrendo de fome e sede, mas, mesmo assim, trabalhava febrilmente nas provas tipográficas da primeira impressão de *Um artista da fome*. Nesta ocasião, Kafka lembrou ao velho amigo uma curta determinação

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

testamentária, feita em 1923, instruindo-o a destruir todos os seus escritos, considerados pelo autor somente como fragmentos insignificantes das obras pretendidas. Porém, o testamenteiro, ele próprio também escritor e poeta, grande admirador de tudo o que Kafka produziu, não cumpriu a vontade do amigo agonizante. Juntou os escritos, selecionou as páginas reescritas inúmeras vezes, arrumou os capítulos, geralmente concebidos como episódios independentes, e montou os textos publicados postumamente: *Der Prozess* (O processo) em 1925; *Das Schloss* (O castelo) em 1926; Amerika (América) em 1927; *Beim Bau der chinesischen Mauer* (Durante a construção da Muralha da China) em 1931; *Beschreibung eines Kampfes* (Descrição de uma luta) em 1936 e *Tagebücher* (Diários) em 1937. Em 1954, o jornalista Willy Haas, em cooperação com Max Brod, preparou para a primeira edição as famosas *Briefe an Milena* (Cartas a Milena). Milena Jesenská, tradutora e intelectual tcheca, foi a grande paixão da vida de Franz Kafka, com a qual manteve intensa correspondência e cujo acervo representa uma rica fonte para pesquisas e estudos, permitindo penetrar no complexo universo do seu conterrâneo praguense.

Franz Kafka conhecia bem a impotência e o desespero daqueles que andam à procura da justiça e da lei – ele, que durante anos desempenhou uma função burocrática e diariamente via passar por suas mãos dezenas de petições que escondiam atrás de frases secas e formais verdadeiros dramas humanos. Talvez seja esta a razão de os escritos de Kafka, apesar da leitura difícil e hermética, cheia de simbolismos, continuar fascinando cada vez mais leitores, inspirando novas obras de arte (filmes, desenhos, adaptações teatrais) e atraindo a atenção dos críticos literários e pesquisadores.

unesp

7

III

J. J. VEIGA E FRANZ KAFKA: FABULADORES DE UM MUNDO "DESLOUCADO"

> ***Quem sabe se o escritor de ficção não é um esconjurador, um mágico, um bruxo que tem o dom de trazer para a claridade do dia, em forma de livro, os diabinhos que se infiltram em sua mente e ficam lá tirando-lhe o sossego?***
>
> **J. J. Veiga (1989:54)**

3.1. O que são afinidades kafkianas?

É difícil ter uma idéia da profundidade da ficção de Franz Kafka e entender a razão pela qual tantos autores se espelham em suas narrativas (talvez até mesmo não as conhecendo profundamente) sem ter lido, pelo menos, mais de uma vez, suas obras mais importantes: *A metamorfose* (1915), *O processo* (1914), *O castelo* (1922), por meio das quais o autor de Praga desenha o que será não só a literatura, mas a mentalidade e a realidade do século XX. Nestes três livros – não há consenso entre os críticos sobre o gênero a que pertencem – Kafka descreve a trajetória do

unesp

cidadão, que consciente de seu livre-arbítrio, desafia um sistema rígido e autoritário a dar-lhe um lugar de destaque, dispondo-se por isso mesmo a tornar-se um escravo, uma vítima ou um inseto. Não há heróis, não há justiça, não há uma visão coletiva das coisas, os diálogos são trocas de acusações e respostas que acabam sempre empatadas, ou seja, a própria falta de objetividade das personagens faz com que eles se percam nas conversas ou divagações, às quais se entregam quase gratuitamente.

K., em *O castelo*, possui um objetivo? Alcançar o castelo, é certo, mas este desejo só se manifesta a partir do momento em que descobre a existência do castelo, pois até chegar à cidadezinha onde deveria executar os trabalhos de agrimensor (aliás, desconfia-se que K. nem era agrimensor, inventou uma mentira para que não o incomodassem enquanto dormia), ele apenas procurava um lugar para se esconder da neve.

Josef K. (de *O processo*) tem o objetivo de comprovar sua inocência, mas esta busca desenfreada para convencer o tribunal de sua inculpabilidade só se manifesta porque um dia é detido, ou seja, assim como o castelo surge como um objetivo para K., a necessidade de provar a inocência bloqueia a passagem de Josef K. pela vida e ele se sente obrigado a agir.

No caso de Gregor Samsa (de *A metamorfose*) a situação se agrava, pois ele tem uma vida pronta, com objetivos bem marcados: impedir os pais de trabalhar e enviar a irmã à escola de música custeando todos os seus estudos. Ele é o único das três personagens chamado pelo nome completo, demonstrando-se assim seu acabamento. Por isso, diferentemente dos outros dois, nele recai a pior das catástrofes: transformar-se em um inseto. Entretanto, ser um inseto não parece ser problema para Gregor; segundo ele próprio, o fato não deveria impedi-lo de

unesp

trabalhar, já que seus objetivos se estabelecem em função da família, em função dos outros – *exatamente a vida de um inseto*. O homem-inseto não compreende por que não pode sair do quarto, por que não o reconhecem, por que uma ingratidão tão grande recai sobre a família pela qual ele tanto lutou para manter no conforto e no luxo burgueses do início do século XX.

A narrativa não parece ser uma simples maldade do autor para com sua personagem; a proposta de Kafka em *A metamorfose* é: o que aconteceria se uma personagem cujo comportamento se assemelhasse a de um inseto fosse transformada em um? Isso seria uma espécie de Realismo/Naturalismo levado às últimas conseqüências, pois a experiência da observação fria dos fatos passaria para a experiência da prática de laboratório, por meio da qual o autor/cientista pode dissecar e metamorfosear seus personagens para observar os resultados e apresentá-los como uma descoberta para a melhoria da condição humana.

Contudo, se isso é um remédio, ele foi produzido em larga escala ao longo do século XX e os autores latino-americanos fizeram amplo uso dele. Esse recurso por meio do qual se recria toda a realidade e que produz o efeito fantástico tanto em *A metamorfose*, de Kafka, quanto em *A estranha máquina extraviada*, de J. J. Veiga, *O ex-mágico* de Murilo Rubião, ou *Cadeiras proibidas*, de Ignácio de Loyola Brandão, por exemplo, é a alegoria como forma de representar, por meio de uma situação particular, uma verdade ou situação mais ampla. A alegoria é, para o homem ou personagem oprimido e vigiado do século XX, a mais bem sucedida forma de comunicação. Antes de tudo, é um código pelo qual o autor e o leitor podem estabelecer contato sem chamar a atenção da censura – seja ela exercida por

meio de aparelhos repressores de origem governamental ou segregação de iniciativa social sem estímulo dos poderes políticos.

A idéia do mundo sombrio de situações absurdas proposta por muitos autores como característica kafkiana também é muito vaga e necessita ser melhor esclarecida para entendermos autores que se espelham nos moldes kafkianos na composição de seus textos. Como observamos anteriormente, as personagens kafkianas não têm objetivos fixos, levam uma vida medíocre, até que algo incomum bloqueia o fluxo contínuo e monótono de suas existências. Este algo incomum é designado pelos críticos e teóricos como *absurdo*, uma vez que não há maiores esclarecimentos ou explicações sobre sua natureza; ele apenas acontece por ordem superior, algo ou alguém com poderes muito acima da compreensão das personagens intervém de maneira arbitrária em suas vidas e estes aceitam, sem a menor resistência.

Em *O castelo*, K. quer falar com o senhor Klamm para saber qual é a natureza do trabalho a ser realizado ali e se submete a todo tipo de situação – à humilhação e à indiferença por parte dos habitantes, um trabalho completamente alheio ao de agrimensor – para se manter na cidade e, com isso, entrevistar pessoas e buscar uma maneira de alcançar o castelo, falar com o senhor Klamm e esclarecer de vez a situação. No entanto, inicia-se um "jogo de empurra", em que as personagens dão informações desencontradas e incoerentes, atrapalhando as investigações de K. e demonstrando haver ali um jogo de interesses que jamais será revelado, do qual K. é simultaneamente uma peça mortal e vital: se o agrimensor traçar novamente os limites das terras ao redor do castelo, muitos serão prejudicados, perdendo privilégios talvez ilegalmente conseguidos; se a redivisão

unesp

for feita, muitos recuperarão seus direitos também retirados de maneira criminosa. Por isso, a população faz com que K. permaneça na cidade, mas exercendo uma função inócua, pois os senhores do castelo poderiam decretar qualquer sanção àqueles que provocassem a partida do agrimensor. Em contrapartida, o senhor Klamm lhe envia mensagens escritas por intermédio de Barnabás (cuja família a população despreza porque Amália, uma de suas irmãs, recusou-se a passar a noite com um dos funcionários do castelo). O mensageiro nunca consegue transmitir recados orais a Klamm, porque só lhe permitem vê-lo quando está dormindo. Há também a agravante de ninguém saber muito bem como é de fato o senhor Klamm e de possivelmente haver sósias dele espalhados por toda a hospedaria dos senhores. K. poderia ser entendido como a solução que nunca chega a seu destino, seja porque a rejeitam com a desculpa de tudo estar bem e que mudanças são desnecessárias, seja devido ao fato de quem deveria colocá-la em prática está sempre inacessível ou dormindo no posto de trabalho.

As situações absurdas em *O processo* constituem-se pelo processo em si, pois Josef K. é detido em seu quarto e liberado logo em seguida para poder trabalhar, sem ter, no entanto, sua acusação revelada. Desta maneira, Josef K. sente a necessidade, mais do que tudo, de provar sua inocência e enfrenta o juiz de inquérito em pleno tribunal sob vaias, aplausos e assobios dos dois partidos que preenchem as paredes laterais do recinto até o teto. Josef K. desconfia da validade e dos métodos de um tribunal estranhamente localizado numa região tão afastada e pobre da cidade e de um processo no qual não se declara a natureza e as informações sobre o crime cometido pelo acusado. Ainda assim submete-se ao seu juízo, procurando provar sua inocência em um primeiro momento e, em seguida



infiltrar-se nas engrenagens daquela legislação tão particular. Nesta busca encontra o mesmo que K., quando faz suas investigações para alcançar o senhor Klamm: relatos desencontrados anulando-se mutuamente e impedindo o progresso da personagem. Cada vez mais Josef K. se desespera e acaba por se conformar com sua provável condenação e execução.

Em *A metamorfose*, a situação absurda não é Gregor Samsa ser transformado em um inseto gigante, mas o fato de ainda assim considerar que precisa trabalhar para manter a situação confortável da família, em detrimento de buscar uma explicação ou cura para sua bizarra metamorfose. Gregor é medíocre, dotado de visão estreita e conformado com sua situação de inseto – a de viver em função do todo maior, a de ser apenas mais uma peça do mecanismo social em troca de uma manutenção periódica – e tanto o é que se adapta muito facilmente ao novo corpo ao praticar passeios pelas paredes e teto do quarto-prisão e preferir, dentre os alimentos postos por sua irmã a sua disposição, a comida já em decomposição. Exceto por um "o que aconteceu comigo?", Gregor não se coloca mais nenhuma pergunta, nem dá qualquer outro passo rumo a uma explicação ou cura. Apenas se conforma, pois já conhece sua impossibilidade de lutar contra a situação.

Concluímos, pela breve exposição das três narrativas mais conhecidas da obra de Kafka, que o absurdo das situações configuradas nas narrativas do autor não recai sobre o tratamento imposto por um sistema rígido e autoritário (às vezes oculto, como em *A metamorfose*, às vezes muito claramente representado na figura do pai, como em *O veredicto*) ao indivíduo, mas ao próprio indivíduo ao creditar poderes ilimitados a este sistema, firmando com ele um pacto de cooperação mútua: a personagem age como parte integrante do sistema cumprindo as funções que lhe

unesp

são determinadas e o sistema o protege. Porém, observamos algumas personagens exagerar no cumprimento de seu dever (como é o caso de Gregor) e serem destruídas por isso mesmo; outros até tentam se rebelar, mas acabam se apavorando diante do imenso poder creditado ao sistema, como acontece a Josef K., que termina mergulhando em profundo pavor, não conseguindo mais cumprir suas funções e sendo descartado; e, por fim, há aqueles que não têm nada a perder, vêm de longe e não têm para onde ir, estão sempre arriscando e enfrentando o sistema porque acreditam serem merecedores de uma situação mais justa e não medem esforços para alcançar seus objetivos, como é o caso de K. No entanto, sua história não tem fim, fica mergulhada no limbo da eterna busca, da eterna tentativa, num misto de Prometeu e Sísifo, em cuja história, missão e condenação se fundem.

O famigerado *aspecto sombrio* kafkiano se deve às *imagens* elaboradas pelo autor, tais como a cidadezinha perdida no meio da neve, o céu que rapidamente escurece, as passagens subterrâneas e tetos muito baixos, a falta de luz e cômodos apertados onde cabe uma ou nenhuma pessoa. Todavia, Kafka constrói também cenas cômicas, senão hilárias, bascadas na alienação total de muitas personagens. Os membros do tribunal de inquérito, por exemplo, que se comportam como se estivessem num estádio assistindo a uma partida de futebol; o carrasco que chicoteia os funcionários subalternos do banco, denunciados por Josef K. por terem mexido nas coisas da senhorita Bürstner; os ajudantes de K., que mais atrapalham do que ajudam; o pai de Gregor, que atira uma maçã nele – a primeira coisa à mão – e fica assobiando freneticamente pela sala de jantar como uma forma de afugentar o homem-inseto; ou ainda a adoração demonstrada pelo oficial de *Na colônia penal* pelo falecido comandante criador da máquina de punir; e a idéia formada pelo filho

unesp

do pai – *um gigante* – em *O veredicto* (1998:150), conferindo ao progenitor tanto poder que uma simples ordem sua o leva a se atirar da ponte rumo a morte a poucos dias de seu casamento.

Estas circunstâncias cômicas (porque ridículas) poderiam ser citadas à exaustão e a ironia com que o narrador kafkiano trata as personagens está presente talvez como a marca mais evidente do estilo kafkiano. Mas, como o mito do sombrio é tão grande quanto o número de pessoas que não conhecem outras obras do autor senão *A metamorfose*, o dado cômico/irônico passa muitas vezes despercebido. Este trabalho crítico-irônico não constitui novidade na tradição ocidental; Kafka, no entanto, com perspicácia, parece prever situações ulteriores ao momento de sua escrita; assim, a crítica costuma associar a seus escritos certa visão irônica sobre os regimes totalitários dos anos 30/40 na Europa; a operação caça aos comunistas nos Estados Unidos no pós-guerra e o império da burocracia na antiga União Soviética e no resto do mundo.

3.2. O absurdo kafkiano e J. J. Veiga

Pela análise das narrativas de Veiga realizadas no primeiro capítulo deste trabalho, observamos a fantasticidade constituir-se como o elemento marcante de suas narrativas. A impressão de estranheza, a atmosfera de irrealidade advém das "experiências dos limites" mencionadas anteriormente. Não há no autor *fantasmas, nem bruxas e tampouco fadas e príncipes comuns à literatura que, desde o século XVII, convencionou-se chamar de fantástica. O fantástico de Veiga são as situações*

unesp

dolorosas contrárias à razão (Campedelli, 1982:101) Assim, é em um contexto de crise, de tensão social e psicológica que as personagens veiguianas vivem os momentos mais difíceis de sua experiência como cidadãos. Desta situação excepcional, extraordinária, modificadora da normalidade da vida cotidiana, emerge o insólito nos textos do escritor. Entretanto, ultrapassando o insólito, encontramos nestas narrativas a tomada de posição de Veiga ou a discussão, como o autor prefere chamar, dos problemas, conflitos e crises mais freqüentes do mundo contemporâneo e a reação do homem perante eles. Por meio do fantástico, o escritor mantém um debate envolvendo a condição humana e o entorpecimento aparente do homem frente aos avanços da era moderna e seus conseqüentes efeitos sobre ele. Em Veiga, o acontecimento insólito exerce, na profundidade da narrativa, o papel de desvendar e questionar um processo inexorável na vida do ser humano.

Neste sentido, o autor se aproxima de uma das características da obra de Franz Kafka, a problematização das situações de impotência do indivíduo moderno face ao poder absoluto reinante em sua vida ameaçando-a de destruição, sem encontrar uma saída para este tipo de alienação infinita. Como o escritor tcheco, Veiga busca a compreensão da existência humana em seus aspectos mais profundos e contundentes numa trama insólita e irreal. É pela problematização fabulosa do confronto entre o homem e o mundo à sua volta que surge o absurdo nos textos do autor.

Em *A metamorfose,* a obra mais conhecida de Kafka, observamos a objetualização na ficção da automatização do homem moderno, a perda de sua individualidade, o desperdício da potencialidade humana mediante a mecanização

da vida pela pressão do progresso e do avanço tecnológico e científico. Antes do fato terrível de ser transformado em inseto, Gregor era um funcionário exemplar, seguidor obediente das exigências do trabalho e da família. Tinha se tornado *uma criatura do chefe, sem opinião própria nem raciocínio* (Kafka, 1997:8), e agora via sua humanidade perdida para sempre. Pelo absurdo da narrativa, Kafka chama a atenção para a submissão excessiva do ser humano ao sistema vigente, que acaba por transformá-lo numa peça inumana de uma engrenagem menos humana ainda. Quando Gregor se dá conta de sua triste condição, já está reduzido a uma coisa, sendo impossível convencer a alguém de que, por trás de sua aparência horrível, ainda existe um ser humano. Pela reificação, ou seja, pela transformação do humano em coisa, Kafka alerta para a pressão desumanizadora do mundo contemporâneo, assoladora do espírito contestador do homem, forçando-o a adaptar-se à infeliz condição de mais um artefato da gigantesca maquinaria capitalista.

À semelhança de Josef K., Gregor é condenado por um tribunal intransigente e seu castigo é ser transformado em inseto repugnante. Mas quais são os crimes deste pobre e miserável personagem kafkiano?

Os maiores delitos de Gregor Samsa têm origem na intensa devoção dedicada por ele à família e ao trabalho, que, por sua vez, torna-o intencionalmente devoto à sociedade conformista conformadora de seu mundo. Seus crimes não são aqueles considerados normais e sua motivação advém de um conjunto de valores distintos daqueles vistos como aceitáveis pela sociedade. Como resultado de suas faltas inusitadas, Gregor se torna a vítima de uma punição também estranha e incomum, que indiretamente beneficia todas as suas motivações previamente

unesp

mencionadas. Sua terrível metamorfose deve-se a seus crimes: a alienação e perda de si mesmo no trabalho, o roubo, a seu pai, da posição de chefe de família, e o conformismo com uma sociedade que necessita de desviados para definir e justificar sua conformidade. Sua punição-transformação acaba por proporcionar a Gregor a oportunidade de arrependimento e reparação.

A dedicação de Gregor ao emprego é inegável: minutos após dar-se conta de sua metamorfose, já tinha planos para voltar ao trabalho. Entretanto, apesar de sua dedicação, Gregor não se satisfaz com seu trabalho e com tudo o que ele envolve, mais especialmente com o tratamento a que era submetido: *estava condenado a servir numa firma em que a mínima omissão se levanta logo a máxima suspeita?* (Kafka, 1997:16). O desdém pelo emprego parece se justificar assim como sua dedicação, pois são semelhantes em sua origem: tanto seu ódio quanto sua dedicação vem do fato de não poder escolher onde trabalhar. Essencialmente, Gregor foi pressionado a empregar-se devido à divida imposta a ele e à família por seu pai como resultado da falência nos negócios. Assim, Gregor não tem escolha a não ser tomar as responsabilidades de seu pai para si próprio. Infelizmente, o filho não pode colocar-se na posição do pai sem que este se coloque na posição do filho. Ao assumir a posição de filho, o pai de Gregor se torna letárgico e inútil a tudo e todos, não assumindo seus deveres para com a família. Logo, a transformação de Gregor em inseto pode ser pensada como forma de punição pelo comportamento de tomar o controle da casa – seu primeiro crime.

Depois da metamorfose, desfaz-se a troca de funções entre pai e filho. Embora seja um empregado dedicado, Gregor não pode mais trabalhar, pois os membros da família o trancam em seu próprio quarto. Agora que a única fonte de

unesp

renda da família se encontra incapacitada, tanto o pai quanto a mãe e a irmã são forçados a procurar emprego, retomando o pai finalmente sua função como chefe da família. Reassumindo seu lugar, o comportamento do pai de Gregor é inspirado por uma clara sede de vingança, executada nas duas primeiras tentativas de Gregor para escapar de sua prisão solitária.

Apesar do comportamento cruel e maldoso do pai, todos os membros da família se beneficiam indefinidamente da transformação de Gregor. De fato, o livro poderia ter como título "As metamorfoses", pois toda a família é igualmente transformada por meio de uma ação intrapsíquica. Os componentes da família de Gregor são completamente inúteis antes de sua mutação. O pai passa o tempo todo sentado, usando como desculpa sua idade avançada para desobrigar-se de todo e qualquer esforço físico. A mãe fica em casa para poder ajudar o pai e usa a asma como pretexto para nunca tentar uma carreira profissional; e a irmã tem pouca vitalidade. Os familiares de Gregor são como parasitas, explorando-o e devorando-o de dentro para fora. É apenas ao se tornarem totalmente dependentes de si mesmos novamente e quando a metamorfose de Gregor é aceita como fato que os indivíduos se revelam como realmente são. O pai começa a trabalhar como entregador de banco, a mãe se torna costureira e a irmã se revela uma mulher forte e boa, pronta para o casamento. Estes fatos mostram como a punição de Gregor se transforma em sacrifício para a sua família que passa a levar uma vida mais frutífera e bem-sucedida.

O único senão capaz de refutar esta última conclusão é o fato de Gregor ter sacrificado tudo a vida inteira pelo bem estar de sua família. Contudo, a metamorfose foi inevitável. Ele se torna escravo das necessidades de um patrão

opressivo para suprir as necessidades de uma família opressiva. A metamorfose é, na verdade, apenas o evento final de uma vida que culmina no próprio sacrifício para o bem estar da família a qual pertence, causa de seu segundo crime: tornar-se alienado e afundar-se no trabalho, somente aceito por ele em razão da dívida dos pais. Infelizmente, ele se coloca "entre a cruz e a espada" em relação a seu emprego e sua família. Gregor despreza sua ocupação com o mesmo grau de amor devotado à família. Sua lealdade é imensurável e inquestionável, razão pela qual aceita prontamente o trabalho medíocre e o patrão degradante para a sobrevivência da família.

A mãe declara ao patrão: *esse moço não tem outra coisa na cabeça a não ser a firma* (1997:17). Gregor não vive, sobrevive, pois simplesmente acorda de manhã, trabalha durante o dia e tem um sono intranqüilo à noite. Sua metamorfose faz pouco no sentido de forçá-lo a escapar de seu crime de alienação, o que faz é colocá-lo em um mundo constituído por um ambiente mais estruturado. Enquanto a vida de Gregor se torna de fato mais rotineira e isolada depois da mutação, isto não acontece com o próprio Gregor. Em vez disso, ele se arrepende do segundo crime de alienar-se tornando-se uma pessoa ainda mais isolada, descobrindo, pelo isolamento, o que faltava em sua vida anterior. Na verdade, Gregor torna-se mais consciente de si mesmo, da sociedade e do existente a sua volta devido ao fato de permanecer como o único e exclusivo indivíduo em seu mundo. Pelo menos é o que acontece na parte inicial da transformação. É como se ele negativa e inevitavelmente se excluísse da existência para apreender quão arbitrária é sua identidade. Então, de forma gradual, Gregor começa a revelar suas necessidades bestiais e instintivas, a medida em que se esvai, a cada dia que passa, sua



humanidade. Cedendo a seus instintos, Gregor torna-se mais cônscio de si mesmo chegando a esquecer completamente de tudo e todos, ao contrário de seu estado original, quando pensava apenas em sua família e em suas obrigações para com ela. Nada nem ninguém mais importam a Gregor a partir de então, até o dia no qual ouve sua irmã tocando violino, o que o faz lembrar de suas verdadeiras qualidades humanas, embora sejam poucas as remanescentes. Logo após a cena do violino, Gregor morre. Ele se arrepende de seu segundo crime simplesmente atingindo um nível superior de individualidade por meio de uma solidão crescente, mais uma vez imposta a ele pela metamorfose.

Finalmente, o último crime de Gregor reparado pela metamorfose é sua conformidade com a sociedade. Gregor possui um conjunto de valores estereotipados e, antes da transformação, é o filho perfeito, um exemplo de normalidade e previsibilidade. Com a metamorfose, todos os seus valores se invertem e Gregor emerge como um *desviado*. Gregor deve tornar-se um desviado – alguém que falha em seguir os padrões de conduta e comportamento estabelecidos pela sociedade para todos os seus participantes – para arrepender-se do terceiro crime cometido.

A sociedade necessita de desviados, pois sem eles seria impossível julgar qualquer pessoa dentro de um grupo particular de indivíduos que criam e representam a maior parte da coletividade. Os desviados descrevem e esboçam os parâmetros sociais normais como um todo, pois a normalidade não pode existir se não houver fronteiras pelas quais ela possa ser definir como norma. Gregor esforça-se para corrigir o erro de ser tão conformista mudando radicalmente seu modo de ver e pensar. Gregor esconde-se dos valores que definem seu cenário social. Desta

unesp

forma, assume sua nova função de desviado (excluído) social. E é este o fato responsável pela mudança e evolução da família no sentido de tornarem-se pessoas melhores e mais hábeis, mostrando possuírem valor genuíno para a sociedade que Gregor ajudou a criar. É exatamente sua existência que permite a sua família estabelecer uma norma familiar – não existente quando Gregor, o caixeiro-viajante, tinha a função de chefe-de-família.

Partindo de uma das características mais marcantes das narrativas kafkianas, a naturalização do irreal, parece ser possível traçar um paralelo entre *A metamorfose* e o romance de Veiga, *Sombras de reis barbudos*. Em Kafka, a realidade e a irrealidade convivem num mesmo plano sem haver um limite claro entre estes dois universos antinômicos. Na obra do escritor tcheco, sentimos a fluidez da passagem do real ao irreal logo no início da narrativa, pela naturalidade do relato da transformação de Gregor num inseto enorme e repugnante: *Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranqüilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso. Estava deitado sobre suas costas duras como couraça, e ao levantar um pouco a cabeça, viu seu ventre abaulado, marrom, dividido por nervuras arqueadas, no topo do qual a coberta, prestes a deslizar de vez, ainda mal se sustinha* (1997:7).

A primeira coisa a saltar aos olhos neste parágrafo é a inversão na ordem dos acontecimentos. No fantástico tradicional, era característico a conformação de um universo real, conhecido, para que então este mundo rotineiro fosse abalado por acontecimentos sobrenaturais e surgisse o conflito entre ambas as esferas antagônicas, resultando os efeitos essenciais ao gênero: a dúvida, a incerteza e a ambigüidade constantes. No texto de Kafka, entretanto, logo no parágrafo inicial

já nos encontramos submersos no insólito, quando Gregor constata sua estarrecedora mutação. Inexiste no autor aquela preparação realística precursora dos fatos estranhos; ele nos entranha num universo irreal e às avessas logo de imediato.

Há, portanto, em Kafka, um movimento oposto ao da narrativa tradicional: o autor parte do clímax do evento sobrenatural em lugar de preparar a sua ocorrência. No decorrer da narrativa, o irreal vai perdendo sua estranheza pela naturalização, dada pela reação resignada dos personagens, como se a aceitação fosse algo fatalmente inevitável. O irreal kafkiano acomoda-se no real numa relação de ajuste e adaptação, diferindo radicalmente da relação de desajuste e desarmonia proposta no fantástico tradicional pela ambigüidade e hesitação geradas quando da irrupção do insólito na normalidade da vida cotidiana. Não há choque, não há surpresa diante do acontecimento extraordinário. Qualquer possibilidade de dúvida quanto a sua veracidade é dissipada quando o narrador nos informa: *Não era um sonho* (1997:7). Encontramo-nos então diante de um fato objetivo, porém estranho, que, apesar de sua aparente impossibilidade no plano real, é narrado como se fosse perfeitamente admissível.

Observamos um esboço de reação quando Gregor tenta racionalizar o irreal: *estava ansioso para ver como iriam gradativamente se dissipando as imagens do dia de hoje. Não duvidava nem um pouco de que a alteração da voz não era outra coisa senão o prenúncio de um severo resfriado, moléstia profissional do caixeiro-viajante* (1997:12).

Contudo, logo a dúvida se desfaz e ele se conforma com sua nova e estranha aparência. Apesar da hesitação inicial, em nenhum momento sua reação é de medo ou pavor. A reação de sua família é semelhante: a resignação se sobrepõe à surpresa

e Gregor passa a ser suportado apesar de seu estado surpreendente. A resposta emotiva é muito tênue e logo se desfaz para dar lugar à aceitação do insólito: o irreal é naturalizado pela descontinuidade da reação, que cede espaço para a resignação. O comportamento inesperado das personagens kafkianas perante os acontecimentos extraordinários da narrativa confere um elevado grau de fantasticidade à narrativa. Assim como em *Sombras de reis barbudos,* em *A metamorfose* a reação consistente parte do leitor que, diante da atitude estranha e imprevista das personagens, sente-se desconcertado e inquieto diante do irreal.

No conto "Um golpe na porta da granja", inserido em *A muralha da China* (1936), observamos outra semelhança marcante entre Kafka e o escritor brasileiro: a fantasticidade evocada da irrealidade parcial ou sobressocial. Mesmo sendo breve, a narrativa possui um elevado grau de irrealidade devido ao absurdo do relato, passando-se, como as narrativas de Veiga, em um pequeno povoado interiorano. Seu narrador, não identificado, é o protagonista da história. As outras personagens, também sem nome, são identificadas como "minha irmã", "algumas pessoas", "os proprietários", "uns cavaleiros", "o juiz" e Asmann, o ajudante do juiz, o único designado pelo próprio nome, sinalizando, assim, a irrelevância da caracterização das personagens; neste conto são os fatos transcorridos que importam à narração: em Kafka, *se desfaz a personagem nítida, de contornos firmes e claros, tão típica do romance convencional* (Rosenfeld, 1965:85).A história gira em torno da prisão do narrador pelo fato absurdo de uma mera batida à porta de uma granja. Conta ele que, num dia quente de verão, regressando para sua casa na companhia da irmã, ao passar pela granja, não sabe ele se por capricho ou distração, a irmã bate à porta da granja. A partir de então, o conto envereda por acontecimentos fantásticos

unesp

totalmente alheios à compreensão e à racionalidade humanas por serem inusitados e despropositais. Ao continuarem seu caminho, algumas pessoas muito assustadas avisam-nos de que serão acusados e julgados pela imprudência da irmã de bater à porta da granja: *disseram que não somente ela, mas eu também como irmão, seria acusado* (1968:41). A acusação é absurda; o narrador a julga tão exagerada que não se preocupa: *Eu sentia-me muito tranqüilo e tranqüilizei também a minha irmã* (1968:41). Contudo, logo sua calma é abalada ao notar que alguns cavaleiros empreendem marcha contra eles: *Empurrei a minha irmã, afastando-a: eu sozinho vou por isto às claras. Negou-se a deixar-me. Disse-lhe que ao menos devia mudar de roupa para apresentar-se melhor vestida diante desses estranhos. Finalmente obedeceu e começou o longo caminho de volta à casa* (1968:42).

A tranqüilidade é substituída pelo medo quando é abordado e intimidado pelos estranhos: *Já estavam os cavaleiros junto de mim e sem desmontar perguntaram por minha irmã. "No momento não está aqui", foi a resposta medrosa, "mas virá mais tarde". A resposta foi recebida com indiferença; parecia que o importante, antes de tudo, era terem-me encontrado* (1968:42).

Depois da intimação de entrar na taberna do povoado, segue-se em rápida sucessão a extraordinária acusação, condenação e prisão do narrador em lugar de sua irmã. O prisioneiro, já conformado com sua sina, encerra o conto com a insólita pergunta que consolida o clima absurdo da narrativa: *Podia eu saborear outro ar a não ser o do cárcere? Esta é a grande pergunta, ou melhor dito, seria, se eu tivesse perspectiva de ser libertado* (1968:42).

Neste conto, a irrealidade emerge de uma situação estranha e incomum, que, apesar de ter seu referente no real e de ser viável de acordo com as leis da natureza,



denuncia um forte desajuste com o estabelecido pela convenção social como normal e aceitável. Um acontecimento banal, normalmente sem a menor conseqüência, é alçado à dimensão de algo passível de punição. Não há razão suficiente que legitime a ação descabida dos proprietários da granja em acusar e pedir a prisão dos irmãos por uma simples batida à porta. A causalidade se revela insuficiente, pois o motivo que leva à prisão do narrador é gratuito. Por outro lado, apesar de ficarem assustadas, as pessoas não estranham tal conduta. A incredulidade parte apenas do irmão, que logo percebe a seriedade do caso e perde a esperança de ser libertado. Desta forma, o irreal assume foro de realidade na narrativa e é naturalizado pela falta de estranhamento e reação à conduta anormal. Encontramos aqui a mesma marca irrealista das narrativas de Veiga, a centralização no sobressocial. Tanto em *Sombras de reis barbudos* quanto no conto kafkiano, a ausência de coerência dos acontecimentos relatados em relação ao sistema referencial do senso comum instaura o insólito no texto.

Pela breve comparação entre *A metamorfose* e o conto "Um golpe na porta da granja" pudemos estabelecer algumas semelhanças temáticas entre Kafka e Veiga. Com base nos desvios do escritor brasileiro em relação à tradição fantástica e nas características kafkianas observáveis em seus textos, parece-nos que a fantasticidade presente nas narrativas de Veiga assemelha-se à de Kafka: o absurdo praticado por Veiga evoca o absurdo kafkiano, visto que as duas características mais importantes das obras de Kafka, a irrealidade instaurada pelo sobressocial e a naturalização do irreal, estão presentes na obra do escritor brasileiro como uma constante.



O recurso kafkiano de naturalização do irreal parece ser também o procedimento fundamental que confere irrealidade às obras de Veiga, portanto, é um elemento estruturador de suas narrativas. Isto nos remete a mais uma semelhança entre os textos de ambos: a ausência de reação ou a reação avariada comum aos dois escritores nos transporta para um universo anormal, onde o real deixa de ser o natural ao receber o anormal em sua esfera. O mundo das narrativas de Veiga, assim como em Kafka, é tão estranho como os próprios acontecimentos os quais serve de cenário. O real acaba fundindo-se ao irreal numa lógica de pesadelo, fugindo ao que reconhecemos como normal. O espanto, a perplexidade é captada pela consciência do leitor, que dá ao acontecimento ou à situação extraordinária, o caráter não natural ou irreal. Assim, aquela identificação existente entre leitor e personagens na literatura fantástica tradicional é anulada, pois não pode ser sustentada com a ausência da dúvida e da hesitação, a qual persiste apenas no leitor e jamais nas personagens de Kafka e de Veiga.

Como no autor tcheco, a aceitação do anormal como normal gera o clima de angustiante passividade na narrativa de Veiga: *Retidos em casa, ignorando o que se passava lá fora, vivíamos praticamente como prisioneiros. Chegar à janela não adiantava muito porque só víamos muros, e ainda corríamos o risco de cometer alguma infração nova* (1985:66).

As personagens de *Sombras de reis barbudos* conformam-se com a vida precária que levam, com a falta de liberdade, com a destruição das relações de amizade devido a exigências externas inviabilizadoras de qualquer forma de manifestação de humanidade: as pessoas perdem o interesse pelo seu semelhante, tornam-se solitárias dentro de suas próprias misérias e sofrimentos. Entretanto, não



serão por acaso todos seres humanos, com as mesmas capacidades e qualidades, e com o mesmo interesse de serem felizes? Contudo, agem como se não tivessem nada em comum uns com os outros, a não ser o entendimento de cada um de preservar a si mesmo. A indiferença, o fechamento insensível de cada pessoa nos seus próprios interesses manifesta-se mais marcadamente nas situações de crise, quando então deveriam aproximar-se. Perdem a capacidade de compartilhar e transformam-se em seres inumanos como o homem-inseto de Kafka. Assim como a personagem kafkiana, as personagens de Veiga também sofrem uma transformação devido aos condicionamentos impostos pela nova realidade. Nos dois autores, a imagem construída é de homens-bonecos, manipulados por um poder maior e superior a eles o qual, no entanto, encorajaram e permitiram que fosse instalado. Como frisa Carlo Frabetti, *si el mundo es como es y va hacia donde va, se deve a nuestra complicidad más o menos directa con esas "siniestras entidades" que nos rigen e manipulan* (na introdução a Lovecraft, 1977:6).

A ausência de reação presente das personagens de Veiga e Kafka reflete uma concepção da natureza humana e é equivalente a certa aceitação de sua debilidade. Para estes dois autores, o homem está condenado a uma vida malogrante, da qual não pode sair: de certa forma está na prisão. Podemos observar esta idéia tanto no conto "Um golpe na porta da granja" e no romance *A metamorfose*, de Kafka, quanto em *Sombras de reis barbudos* de Veiga. O narrador do conto kafkiano é preso e não tem esperanças de ser libertado; Gregor Samsa está fadado ao encarceramento exterior e interior, na figura da casca hedionda que reveste seu corpo humano e reduz sua existência ao espaço de seu próprio quarto e de seus pensamentos. As personagens de Veiga estão prisioneiras de suas próprias

unesp

casas e cidade: não podem sair sob ameaça de sofrerem severos castigos por parte do poder instalado.

As instâncias controladoras do destino dos homens e da sociedade correspondem às entidades misteriosas e imponderáveis que regem o movimento da vida nas obras de Veiga: a Companhia Melhoramentos de Taitara e os homens inacessíveis da tapera em *A hora dos ruminantes*, outra obra de temática e estrutura semelhante à *Sombras de reis barbudos*. Os protagonistas destas narrativas procuram em vão saber o motivo pelo qual são tão duramente punidos e submetidos a tão arbitrário regime de poder. Os cidadãos dependem de uma ordem desconhecida que realiza uma tarefa imensa e ignorada, cuja finalidade inexiste, pois a finalidade alegada, "grandes obras", "progresso", "melhoramentos", é simples pretexto. O processo instalado não tem objetivo: os homens da tapera e a Companhia querem o poder pelo poder. Mas é preciso obedecer cegamente às suas diretrizes, ou perderão o que lhes resta – a própria vida – pois o sentido dela há muito tempo já se perdeu.

As personagens do escritor tornam-se cegas aos valores de liberdade, estão impregnadas de passividade e raramente vislumbram alguma voz de contestação, ficam apenas no esperar e confiar. Sobra aos habitantes das cidades ficcionais de Veiga a consciência de si mesmos, mas apenas como reflexo das normas traçadas pelo poder opressor, que pesa sobre eles. A vida não tem outra perspectiva além da existência diária, limitada ao pequeno âmbito das comunidades veiguianas. Acima destas reina a irresponsabilidade total, denunciada na incomunicabilidade, na invasão de urubus, nas proibições e castigos descabidos, nas fiscalizações abusivas, nas prisões, nos muros que cercam, abafam e separam, enfim, na falta de sentido do

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

exercício do poder que revela uma civilização absurda. Como observou Malcolm Silverman, estas manifestações de totalitarismo brutal evocam de forma satirizada os *excessos da Cortina de Ferro: onipresença da polícia, desaparecimento maciço da oposição, fronteiras fechadas, censura postal* (1978:163). No lado de lá dos mundos veiguianos, os homens esperam pelo impossível, pois *os males ainda inéditos, o trabalho de passar a vida a limpo, as revisões, os entulhos... – saberiam eles aproveitar certo as lições?* (s.d.:97).

Assim como Kafka, Veiga instaura o mundo às avessas pelo sobressocial, ou seja, por situações que, embora pareçam possíveis perante as leis naturais, revelam-se absurdas e despropositais. O mundo irreal das narrativas de Kafka e Veiga não tem origem numa outra ordem que não a real. Mesmo em *A metamorfose*, onde poder-se-ia pensar numa ordem divina ou sobrenatural para a transformação de Gregor, estamos diante de algo passível de acontecer: O processo da metamorfose é explicável pelas leis naturais, portanto, não está ligado a uma fenomenologia meta-empírica. O sentimento de estranheza surge pelo fenômeno acontecer numa pessoa e a transformação ser inesperada e não possuir motivação ou causas aparentes que a expliquem ou justifiquem.

Em *Sombras de reis barbudos*, a irrupção do fantástico também se dá por meio de acontecimentos objetivos, ou seja, nada acontece além das leis naturais: tudo no universo de Veiga é possível em relação à lógica cotidiana. Contudo, as situações e comportamentos inesperados apresentados nas narrativas fazem com que suas cidades e personagens sejam vistos como anormais. Como observa Nevinha Pinheiro, parece que estamos num outro mundo, num mundo de lógica invertida, cuja ordem do dia é o "medo do desconhecido". Segundo a ensaísta, este

unesp

é um recurso literário de Veiga para fazer com que *o leitor aceite suas certezas de estar no real dentro do irreal* (1985:1). Mas como saber o que é e o que não é real? Talvez Lucas, o narrador da história, expresse a tese do autor sobre a relatividade do real: *Não seria perigoso mostrar que o mundo que conhecemos desde pequenos não passa de ilusão, ou não é o único? Sendo assim, qual é o mundo real? Será um mundo onde pedras e sapos voam, areia molha, fogo pode ser cortado e guardado no bolso? E será que para um mundo assim este nosso é que é absurdo? Então o que não é absurdo?* (1985:60).

Também no episódio do mágico de Usk, Veiga transmite pela hesitação de Lucas, a hesitação entre aceitar ou rejeitar fatos da realidade, que, no entanto, apontam sua existência objetiva: *Claro que era truque, ilusão, mentira. Ninguém pode voar como borboleta, atravessar parede compacta, transformar sapo em pássaro, areia em água, fogo em cristal. Só podia ser mentira. Mas o grande Usk fez isso, nós vimos. Mas só podia ser mentira. Mas ele fez, nós vimos* (1985:60).

Os habitantes de Taitara se posicionam de duas formas diante da visita do mágico à cidade: umas pretextam que nada aconteceu, pois o mágico nunca esteve em Taitara; outras, como o próprio narrador, tentam racionalizar o acontecimento, qualquer explicação bastava, mesmo as mais inacreditáveis do que os próprios truques feitos pelo mágico: *Um companheiro meu chegou a insinuar que talvez não tivesse acontecido nada daquilo: o mágico podia ter espalhado um pó invisível ou um gás no teatro, nós cheiramos, dormimos e sonhamos. Podia ser. Tudo era possível. Qualquer explicação servia* (1985:60).

Veiga consolida seu princípio de que toda visão de mundo é sempre relativa e, por outro lado, o homem é sempre o agente criador de sua realidade. Além de

sofrer também os acontecimentos que narra, Lucas é um indivíduo à procura do sentido real da vida, simbolizada pelo ato de relatar a história de sua cidade, como um modo de entendimento e compreensão. Nós, leitores, nos tornamos cooperantes desta mesma busca quando, juntamente com Lu, face aos acontecimentos extraordinários e absurdos da narrativa, também nos perguntamos: "qual é o mundo real?"

3.3. A técnica do "desloucamento" como forma de transfiguração do real nas narrativas de Veiga e Kafka

Pela confrontação das obras de J. J. Veiga e Franz Kafka realizadas até o presente momento, pudemos observar que a grande semelhança entre os dois escritores é a opção pela narrativa absurda como forma de transfigurar a realidade empírica no universo ficcional. A preferência por este tipo de discurso revela sua recusa em aceitar o realismo tradicional, verdadeiramente arbitrário, que, de acordo com Bella Josef , *está tão longe da realidade quanto qualquer narração fantástica* (1986:184).

Kafka, e mais tarde Veiga, são legítimos representantes de uma literatura que prefere abandonar a visão realista do mundo e a descrição direta da realidade imediata. Suas narrativas poderiam ser descritas como "laboratórios da ficção": pela técnica do "desloucamento"[8] – deslocamento e enlouquecimento da aparência

[8] Os neologismos "desloucado", "desloucamento", "desloucar" (do alemão *verrücken*, que significa deslocar e *ver-rücket*, particípio do verbo que, como adjetivo, significa louco), usados na

aparentemente normal do mundo – são transcendidos os limites do cognoscível, do pré-estabelecido, da apreensão unilateral das coisas, para recriar o invisível do mundo visível, instaurando novas significações. O impossível e o não comprovado são vividos, ainda que no revés do absurdo, como meio de mostrar que as situações inusitadas são contraditoriamente as mais comuns. O estilo simples, lúcido, "real", no sentido de jamais deixar quaisquer dúvidas sobre a realidade - em contraste com características artificiais ou inventadas – da matéria narrada, descrita ou meditada, no entanto narra, descreve e pensa o chocantemente inacreditável. É estabelecida assim uma nova ordem discursiva de contestar a desordem do mundo e o absurdo do real, articulando-se na nova organização textual. O ato de "desloucar" oferece então um olhar inédito e original sobre o lado obscuro e indefinível do universo humano.

O absurdo da obra tem como função confirmar o caráter alucinante do mundo – o universo de Kafka e Veiga é, ao mesmo tempo, fantástico e rigorosamente verdadeiro. O "desloucamento" afirma a realidade, despindo das aparências o contexto das coisas, sem, contudo, induzir à abstração total. Pelo contrário, a cada momento que nos deparamos com uma realidade despojada do invólucro da aparência, sentimos mais e mais sua reafirmação. É por este jogo de sombras, pela projeção de realidades fluídicas e tênues, sem conteúdo com os quais, entretanto, até pouco tempo estávamos acostumados a lidar como se fossem coisas plenas de vitalidade ou como um princípio consagrado pelo tempo, que Kafka e Veiga fixam a percepção absurda do lado absurdo da vida e das relações humanas, extraindo assim os efeitos surpreendentes de suas ficções.

---

análise de Kafka e Veiga nesta tese foram empregados por Günter Anders (1993) em sua descrição do mundo kafkiano.

Tomemos como exemplo a questão da **lei** em *O processo*: pela perspectiva do "desloucamento", Kafka transfigura seu uso habitual desconstruindo seus significados normais. Em termos simplistas, a lei seria um conjunto de normas e regras, parâmetros de conduta do indivíduo inserido em sociedade. Se estas normas e regras são violadas, então a lei, pelo instrumento da justiça, estabelece uma punição para a infração cometida, como forma de penitenciar e reabilitar o culpado. Nesta narrativa kafkiana, ocorre justamente o contrário: a lei pune o inocente, e não para eximi-lo de seu delito, mas para infundir-lhe o sentimento de culpa por uma transgressão inexistente. O protagonista de *O processo* é punido sem ser culpado e condenado sem ser criminoso.

Em Veiga, a temática da lei desprovida de seu sentido habitual pela técnica do "desloucamento" tem sua expressão nos romances *Sombras de Reis Barbudos* (1972), *Os pecados da tribo* (1976) e *Aquele mundo de Vasabarros* (1982), em que o mundo de suas personagens se torna uma "cidade punitiva". No primeiro, a Companhia de Melhoramentos de Taitara instala uma fábrica, convoca fiscais entre a população (*que trabalhavam com carta branca e não podiam ser contestados* [1985:28]), espalhando-os por todos os cantos da cidade, a fim de vigiarem as pessoas, que serão punidas caso transgridam alguma das proibições absurdas da Companhia.

Em *Os pecados da tribo*, a intrusão na vida cotidiana vem de um poder-instituição: o chefe da aldeia, o Umahla, estende sua tirania por toda a população, através de "turunxas" e "caincaras", homens-instrumentos do exercício da vigilância e da punição. Punição absurda a leis também absurdas, como a *Lei de*

unesp

Fomento da Pirotécnica, que *obriga todo indivíduo residente no território a soltar certo número de foguetes por noite* (s.d.:119).

Já em *Aquele mundo de Vasabarros*, a vida da população é governada pelo Simpatia, herdeiro das 400 leis feitas pelo seu antecessor Costadura, o Comedor de Jaca, e preso aos regulamentos. Para reinar e dominar, conta com os senescas, merdecas e mijocas, todos elementos instituídos para vigiar e punir.

Tanto os fiscais quanto os turunxas e os merdecas são servidores de uma lei desprovida de significado, que, no discurso ficcional, tem a função de intensificar o clima fantástico da narrativa. Citamos um trecho de *Aquele mundo de Vasabarros*, como exemplo da perspectiva absurda da lei nas narrativas veiguianas: – *Esses meninos, gente igual a mim e Andreu, viverem vigiados, castigados por qualquer brincadeira que fazem, não poderem ter um cachorrinho, um gato, um passarinho para distraí-los. Só trabalho e obediência o tempo todo. Acha direito, seu Zinibaldo? – É a lei – disse o senesca evasivamente. – O senhor não acha que essa lei devia cair? – perguntou Mognólia. –Cair? Lei não cai. Está aí para ser aplicada. – Está vendo, Mogui? Está tudo errado, mas não pode ser discutido. É a lei. A nossa lei – disse Andreu. – Meninos, vamos com calma. A lei é a lei. Não pode ser discutida. Lei é lei e acabou-se* (Veiga, 1985:31).

Outro exemplo dos "desloucamentos" veiguianos está presente nas narrativas que abordam o tema da máquina, como o conto "A máquina extraviada" (Veiga, 1968) e "Uma jóia de canhão".[9] Neles, as máquinas sofrem um deslocamento de seu uso habitual e mexem com o desvio de seus significados. Vistas como invasão e inversão da ordem cotidiana, são imagens para uma visão

[9] Este conto foi publicado em *Vinte contos latino-americanos*, Revista Status, São Paulo, s/d.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

crítica. Ironizando a compreensão de seu funcionamento, Veiga retira a finalidade exata destes objetos. Extraviadas, estas máquinas contém uma significação indagativa, dúbia oscilando entre o encantamento e a catástrofe que provocam.

No plano do absurdo, os elementos "desloucados" encontram-se submetidos a poderes desconhecidos geradores de angústias e incertezas. O mundo organizado e familiar entra em crise e se reveste de um elemento que escapa à consciência do indivíduo. A contradição causadora da sensação de absurdo em Kafka e Veiga poderia ser colocada nos seguintes termos: o homem participa de um mundo no qual não penetra, é estranho e precisa se identificar. No caso do escritor tcheco, estranho por ter sua visão contaminada pela sensação de não pertencer nem ao mundo judeu, nem ao tcheco ou ao alemão, ou ao mundo burocratizado, o mundo que conta e não conta com ele, ou seja, o mundo do poder. A redenção almejada não é, pois, a do mundo, mas a do *não estar no mundo*. Veiga, à semelhança de Kafka, também institui uma voz narrativa para a qual o homem não pertence ao mundo, porém num sentido inverso, pois se as personagens kafkianas pretendem a redenção pelo ingresso no mundo, o herói de Veiga insiste na sua resistência ao mundo do poder, pela consciência de que a liberdade é a razão maior do viver humano.

Entre as personagens veiguianas, são exemplos desta leitura: o mascate do conto "Acidente em Sumaúma" (1968), excluído de suas atividades rotineiras devido a ameaças gratuitas que beiram à morte; o índio Aritakê, de "Domingo de Festa" (1968), estrangeiro num universo cotidiano da civilização estranha que o explora até a morte; o protagonista da narrativa "De jogos e festas" (1980), embaraçado numa busca de identidade através da procura de "re-conhecimento" do

unesp

irmão; a personagem-narrador de *Os pecados da Tribo* (1976), insistente em não pactuar com a escalada de Rudêncio, o irmão que pertence ao mundo do poder.

As personagens de Kafka e Veiga vivem o tempo do absurdo, que, segundo Sartre, *é a ausência total de fim* (1968:14). Não há motivo, razão ou causa que legitime o processo imposto a Joseph K.. Na ficção de Veiga, o processo de poder instalado não tem um fim: a Tapera, a Companhia, o Umahla e o Simpatia querem a força do poder pelo poder.

A análise de Sartre, na comparação dentre Kafka e Blanchot, coincidentemente também ajuda a explicar o universo absurdo de Veiga: *O homem, por sua vez, não é mais do que um meio. Daí esses funcionários, esses soldados, esses juízes que povoam os livros de Kafka, e esses criados, chamados também "empregados", que povoam Aminadab. O universo fantástico terá, por conseguinte, o aspecto de uma burocracia: são, com efeito, as grandes administrações que se parecem como uma sociedade às avessas: velhas leis estendem-se sobre as secretárias e os empregados adaptam-se a elas, sem que se possa saber se estas leis emanam de uma personalidade qualificada, se são o produto de uma rotina anônima e secular, ou se não são inventadas pelos funcionários* (1968:117).

O fantástico de Veiga e Kafka é o fantástico das estranhezas. O efeito de estranhamento torna-se, então, produto de sistemas burocratizados mais amplos do que aqueles de escritórios e empresas. A burocracia invade todas as formas de poder e entra em conflito com todas as personagens que ousam contestá-la.

unesp

No que diz respeito a Veiga, sua temática poderia ser resumida como a constante inquietação em torno da perda de liberdade do homem provocada por sistemas de poder tiranos e burocráticos. Esta temática orienta quase toda a sua obra, desde seu segundo livro, *A hora dos ruminantes*, e tem como protótipo o conto "A usina atrás do morro" de *Os cavalinhos de Platiplanto* (1959), que constitui a base de seus romances subseqüentes. Neste conto, são dois estrangeiros os responsáveis pelo sentimento de estranheza: vestem-se de forma diferente, não respondem quando são cumprimentados, não se envolvem em conversas, não riem, falam uma língua estranha à população local e trabalham misteriosamente, a portas fechadas. Estas "esquisitices" geram a tensão estranha: *Não conhecendo os planos daquela gente, e não podendo estabelecer relações com eles, era natural que desconfiássemos de suas intenções e víssemos em sua simples presença uma ameaça a nossa tranqüilidade* (s.d.:13).

É semelhante a esta a situação das personagens de *A hora dos ruminantes.* Nesta narrativa, Veiga nos conta a história de Mananairema, uma cidadezinha invadida repentinamente por seres estranhos, depois por uma multidão de cães e em seguida por um sem fim de bois, mudando completamente o rumo da vida de seus tranqüilos habitantes. Ao cair da tarde de um dia como todos os outros, Mananairema nota com interesse a aparição na estrada de alguma coisa parecida com cargueiros. Entretanto, desaparecem tão de repente como surgiram e aqueles que os viram tentam encontrar uma explicação para o acontecido, sem, contudo chegarem a uma conclusão razoável sobre ele. Porém, no dia seguinte, a cidade acorda e tem uma surpresa: do outro lado do rio, acampados e muito à vontade, homens desconhecidos movimentam-se de um lado para o outro, em plena

atividade, bem diante dos atônitos habitantes de Manarairema. A curiosidade toma conta do lugarejo, que se põe a esperar ansiosamente a apresentação dos estranhos e a explicação de quem eram e a que vieram. Mas, para espanto geral, tal não acontece, os homens da tapera, como foram denominados, permanecem indiferentes e alheios à população mananairense. Quem seriam aqueles vizinhos *soberbos* e *empanturrados*? (s.d.: 4,6).

O caráter dos homens da tapera revela-se um enigma para a pequena população mananairense, bem como seus objetivos e finalidades. A razão de sua estada ali é desconhecida; não há senão conjeturas acerca de sua permanência no local: *Da confusão de muitas perguntas e poucas respostas deduzia-se que os homens estavam fazendo restaurações, puxados, melhoramentos diversos, mas o que era precisamente ninguém ficava sabendo* (s.d.:15).

Os enigmáticos invasores impõem-se ao povoado sem dar-lhe a menor satisfação – simplesmente chegam e instalam-se. Erguem uma cortina a sua volta, impedindo qualquer possível tentativa de aproximação: *Mesmo não prestando atenção aos curiosos parece que os homens se aborreceram com aquele ajuntamento sistemático e deram para estender roupa numa corda esticada diante da cerca, justamente no ponto mais devassado. Não vendo vantagem em ficar plantado diante de um tapume de panos (parece que os homens nunca recolhiam aquelas roupas) o povo conformou-se em continuar olhando o acampamento de longe.* (s.d.:13).

A primeira reação dos habitantes de Mananairema é a curiosidade: quanto mais silenciam sobre a razão de sua presença ali, mais intrigado fica o povo. A indiferença dos homens da tapera é o meio de manipulá-los: quanto mais

negligenciam os mananairenses, mais aguçam seu interesse. A curiosidade insatisfeita leva alguns dos personagens a cruzar a linha divisória que os separa da tapera na tentativa de fazer contato e descobrir alguma coisa: o resultado é a adesão aos estranhos e a transformação em seus embaixadores junto à comunidade. E mesmo depois do contato, nada é esclarecido, pelo contrário, adensa-se o mistério em relação a seus propósitos e desígnios.

A primeira tentativa de comunicação é feita pelo padre Prudente, o qual por acaso encontra dois dos estranhos na estrada. O padre, querendo ser amigável, cumprimenta-os e, para sua surpresa, recebe de volta apenas silêncio e desprezo. Observamos neste episódio a primeira tentativa de comunicação fracassada ou a recusa de comunicação pela indiferença. Neste momento há o prenúncio de que algo muito ruim estava para acontecer: *Mananairema ainda ia ter muita dor de cabeça com eles* (s.d.:6). E mesmo tentando ignorá-los e esquecê-los, inconscientemente já sabiam que significavam ameaça e perigo: *A vizinhança incômoda, os perigos que pudessem vir dela, eram eliminados por abstração. Mais tarde podia haver sonhos com os homens figurando como inimigos* (s.d.:7).

Podemos dizer que o comportamento dos homens da tapera em relação aos habitantes de Mananairema transforma-se no decorrer da narrativa: num primeiro momento os estranhos ignoram completamente o vilarejo e aqueles que tentam uma aproximação são tratados com descaso e desinteresse: *O padre então cumprimentou, não para ensinar mas para não passar por orgulhoso. Eles responderam? Fizeram como se não tivessem ouvido* (s.d.:p 5).

A seguir, a indiferença transforma-se em manipulação explícita quando os forasteiros passam a tratar os habitantes da cidadezinha com autoritarismo e

arbitrariedade, exigindo, mandando, ordenando e não oferecendo qualquer explicação ou motivo para sua conduta dominadora, arrogante e despótica. Podemos observar esse controle abusivo na forma licenciosa como solicitam os serviços do carpinteiro Manuel Florêncio e do ferreiro Apolinário: – *Cuidei que você estivesse cansado. – Eu? Que nada! Ainda tenho fôlego pra muito mais. Mas primeiro preciso da sua ajuda. Está vendo essas tábuas velhas? O senhor vai me mudar todas elas. Manuel não gostou da maneira impositiva. Hábito de lidar com os homens da tapera? Alto lá! – Ah, não posso, Gemi. Estou cheio de serviço. Não tenho tempo para pegar remendo. Geminiano olhou-o espantado. Não contava a recusa. – Mas é preciso. Os homens estão esperando. – É? Esperar é bom para a saúde. – Não brinque com assunto sério, seu Manuel. A carroça não é mais minha. É deles. Eles mandaram consertar* (s.d.:42).

Um dia, a caminho da praia para encher a carroça, Geminiano parou na oficina e deu um recado a Apolinário. Era para ele se apresentar na tapera. Apolinário parou de tocar o fole para escutar melhor, indagou: – Como é que é? – É pra você se apresentar na tapera. Estão chamando (s.d.:52-53).

Mananairema de repente encontra-se coagida, acuada e vê sem fazer nada o desconhecido invadir e dominar a cidade pelo poder irracional e inexplicável. Diante de tanto absurdo, a cidade se conforma e acaba aceitando sua presença entre eles: *Os homens entraram calados, Amâncio fechou a porta. Essas visitas foram se repetindo e caíram numa rotina que o povo acabou por aceitar. Mal eles chegavam, os fregueses iam saindo espontâneos, sem esperar que Amâncio os expulsasse. Ninguém se arrepiava, ninguém manobrava para ficar. E mais estranho ainda, ninguém procurava saber que assuntos eram tratados naquelas*

unesp

reuniões à porta fechada, entre cachos de banana e tranças de cebola. Podia ser que o povo estivesse se cansando daqueles homens e de suas obras intermináveis, obras cujo sentido – se tinham mesmo algum – ninguém alcançava nem queria mais alcançar; e quanto menos se falasse neles, mais tempo e mais cabeça sobravam para o capinar diário (s.d.:28).

Observamos, assim, ocorrer a integração do inusitado à rotina dos moradores de Mananairema e quem nos chama a atenção para este fato é o próprio narrador que, surpreendendo-se pelo comportamento inesperado das pessoas, acaba repassando a nós, leitores, o sentimento de estranheza diante da falta de reação e interesse pelas extravagâncias e ações dos homens da tapera. Quando a atitude tácita por parte dos habitantes do vilarejo é sublinhada pelo narrador, consolida-se a anormalidade da situação e revela-se a nós, mais uma vez, seu caráter disparatado e absurdo.

Desta forma, Veiga vai entranhando o fantástico na narrativa pelo absurdo dos acontecimentos, mostrado na recusa de comunicação, na dominação, na ausência de reação e na servidão dos mananairenses.

Em *Sombras de reis barbudos* o aspecto fantástico de Veiga mais se assemelha ao aspecto de uma burocracia. Com a chegada da Companhia, a população é submetida a diversas proibições, desde as mais *bobocas, só pelo prazer de proibir a outras bem irritantes, como a de pular muro para cortar caminho* (1985:46). Os muros podem ser vistos como símbolos expressivos dos procedimentos burocráticos: impedindo o ir-e-vir, *separando amigos, tapando vistas, escurecendo, abafando* (1985:27). Para a execução das leis instituem-se fiscais, que, numerosos, vivem o conflito de servir à Companhia punindo os

unesp

próprios parentes e amigos. Este universo torna-se mais pesado e angustiante pela falta de acesso ao conhecimento dos objetivos e finalidades deste sistema. Assim, a população de Taitara vive um tempo insuportável, sem possibilidade de fuga, pois *a Companhia cercou as estradas. Com isso ficamos isolados do mundo, gente de fora não ia querer entrar sabendo que não podia sair* (1985:114).

Em *Os pecados da tribo* e *Aquele mundo de Vasabarros*, Veiga abandona o tema da invasão de cidades pequenas e pacíficas para voltar-se a universos administrados por um sistema de poder tirano e autoritário. No primeiro, paira sobre a população desta estranha ficção veiguiana a figura do Umahla, nunca visto pelo cidadão comum, mas administrador ditatorial tanto da sua vida pública como da vida pessoal. O relato das arbitrariedades inicia-se pelo fechamento da Casa do Couro, uma espécie de assembléia para a discussão dos problemas do povo. Sem eleições, o poder é tomado de um Umahla e é assumido por outro, num processo de repressão e fiscalização crescentes. O terceiro Umahla da história é um bicho, o uiua, *uma mistura de vários bichos feita numa fazenda experimental a mando do Umahla só para ver o que resultava* (s.d.:63). De bicho de estimação, o uiua aprende a ler e a escrever, dá um golpe e assume o poder do território, tornado-se o mais violento dos Umahlas.

Temos um exemplo gritante da falta de sentido do exercício do poder no capítulo *Fazemos o que nos mandam* (s.d.:59). Alguns habitantes da tribo são obrigados a cavar um buraco gigantesco, sem descanso, durante um dia inteiro, para, no final das contas, o buraco ficar lá, sem finalidade alguma: *Nós ficamos ali com as mãos inchadas e cheias de bolhas, o corpo doendo, e aquele buraco enorme quase na nossa porta* (s.d:62).

unesp

Apesar do absurdo da ordem, ela é executada, pois no território, *não é costume discutir ordens* (s.d.:59). *Mandaram, cavamos* (s.d.:62).

A narrativa prossegue no relato das situações mais inusitadas e estranhas possíveis até culminar num absurdo que só pode ser expresso pela exemplificação de um quadro que em si só já é uma paródia: *Todo mundo está vivendo nessa incerteza, e o resultado chega a ser engraçado, se esquecermos por um instante os perigos. O desejo de saber o que se passa nos leva a procurar outras pessoas, e quando encontramos um conhecido, o que não está fácil hoje em dia, a conversa fica naquele chove-não-molha, naquele cerca-Lourenço negaciado, cada um com medo do outro. De repente achamos que mesmo assim estamos falando demais. Aí calamos a boca e ficamos ciscando o chão. Depois de algum tempo ocorre aos dois simultaneamente que o outro pode ser espião, e que o silêncio também interessa aos espiões – e disparamos a falar pelos cotovelos, mas só banalidades, ou rimas sem nenhum sentido, coisas assim: Perguntei ao Clodoveu quantas cabras ele tinha, Clodoveu me respondeu que só cuida de galinhas; ou Meu padrinho boiadeiro viajou pra Altamata, me mandou um perdigueiro que não ata nem desata; ou Comi pamonha, bebi canilha, que dor medonha aqui na virilha* (s.d.:79).

O humor contido nesta passagem de *Os pecados da tribo*, apesar de divertir o leitor, acentua de tal forma a atmosfera absurda da narrativa, a ponto de levá-lo a se questionar: o que não é absurdo?

O mundo de Vasabarros não é muito diferente do mundo da tribo: nele governa o Simpatia, de acordo com os regulamentos e quatrocentos princípios formulados muitos anos atrás por seu antecessor. O reino de Vasabarros tem um espião em cada canto, que fiscaliza tudo e todos: – *Aqui quem não está procurando*



está sendo procurado. E até provar que não fez nada, fica mofando nas enxovias. Se não morrer (1985:82).

A prisão burocrática atinge a todos, pois na sua função desumanizadora, atinge até aqueles que detém o poder: – *Aqui em Vasabarros ninguém é gente. Ou vocês pensam que o Simpatia é gente? Ele vive enfurnado lá em seu canto, brincando com soldadinhos de barro para disfarçar a impotência, não fala com ninguém, não tem alegria. É tão prisioneiro como qualquer de vocês* (1985:52).

E mais uma vez, a atmosfera da narrativa é de tensão e angústia: *Mas com o novo simpatia, o arrocho aumentou, as pessoas foram perdendo os restos de alegria, de cordialidade, de confiança em si mesmas; instalou-se um regime de meticulosa vigilância, o povo se fechou em seus cubículos amedrontado, desconfiado, desinteressado, quem tinha um pensamento guardava bem guardado. Todo mundo vivia para dentro, pagava o que era exigido em trabalho e não se abria com ninguém, o amigo mais íntimo de ontem podia agora ser um mijoca. Que diferença do tempo em que viajantes famosos de outras terras se entusiasmaram com o clima humano de Vasabarros e profetizaram um futuro luminoso para ele. Vasabarros agora era uma lembrança dolente e uma realidade acabrunhante* (1985:14).

Como podemos observar nesta breve exposição das principais narrativas de Veiga, são os fatos extraordinários e os acontecimentos absurdos e sem lógica aparente que desassossegam um mundo cujo centro é o homem. O fantástico originário na esfera do homem e de suas relações e ações pode ser definido como o fantástico de Veiga, assim como o de Kafka. É este desvio de focalização que Irène Bessièrre sinaliza como fator essencial à evolução do fantástico: *a renovação da*

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

narrativa depende completamente do uso de temas provenientes do antropocentrismo (1974:147). A proposta fantástica destes escritores delineia uma forma narrativa na qual todos os elementos lançam sentidos figurativos de uma consciência do absurdo da vida humana, inseridos num contexto e numa atmosfera asfixiante da existência. O antropocentrismo torna-se a grande propulsora do insólito, desde que sua lógica seja levada até as raias do absurdo.

A constatação de que os fatos insólitos nas obras de Veiga têm sua origem no mundo empírico, na esfera do humano, ao contrário da tradição fantástica, onde os eventos incompreensíveis obrigatoriamente deviam estar associados a entidades sobrenaturais negativas, conduz-nos ao espírito do fantástico moderno, presente já em Kafka e atualizado nas narrativas de autores contemporâneos como Veiga: para estes escritores, os seres fantásticos deixaram de ser lobisomens, bruxas, vampiros, fantasmas ou monstros; o universo extraordinário passa então a ser o do homem: o ser humano minimizado diante das forças e poderes regentes do mundo atual.

O fantástico tradicional, ao encenar o combate entre duas esferas antagônicas, travadas entre a razão e sua letargia, representava a antinomia entre as potencialidades humanas e as limitações que lhe são impostas por condicionamentos externos decorrentes do avanço do conhecimento em geral. A tradição do gênero questionava as faculdades da razão e provocava dúvidas especialmente quanto aos benefícios do progresso e do desenvolvimento científico, à medida que manifestava sua hostilidade e descrença perante as conquistas do intelecto humano. Já H. P. Lovecraft, um dos grandes autores da literatura do sobrenatural, expressava em seus contos a preocupação em relação à desenfreada curiosidade do homem: *A ciência, já opressiva com as suas chocantes revelações,*

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

tornar-se-á talvez o exterminador definitivo da espécie humana – se é que formamos uma espécie separada – pois a sua reserva de horrores inimagináveis nunca poderia ser suportada por cérebros mortais se fosse espalhada pelo mundo (*apud* Furtado, 1973:137).

A ideologia do fantástico do século XIX alertava para a ânsia humana de compreender, descobrir, avançar, sempre com o objetivo de dominar o indominável: a natureza. O fantástico revelava, além da superfície fabulosa de suas narrativas, que no processo de busca pelo desenvolvimento em todas as áreas do conhecimento humano, o homem paga um preço alto demais: perde sua espiritualidade, transforma-se num ser materialista, céptico, autômato sem liberdade e vontade própria.

Portanto, as indefesas personagens da literatura fantástica tradicional acuadas por entidades maléficas e destrutivas correspondiam à debilidade do homem frente a monstros não menos terríveis como as seqüelas das conquistas humanas: a violência e a repressão política, a recessão, as guerras, as agressões à natureza etc. O fantástico tradicional discute a condição do homem neste contexto, explorando questões fundamentais de sua existência, sua atitude em relação ao mundo e aos seus semelhantes, seu abismo interior e seu grande limite, a morte. O fantástico moderno não deixou de se preocupar com estes grandes temas, pelo contrário, numa época em que se multiplicam as conquistas da razão, visível nas inumeráveis descobertas científicas e tecnológicas, o discurso fantástico contemporâneo busca mais do que nunca despertar a consciência para os perigos e desvantagens do avanço das "luzes". Apesar de não evocar mais o mundo de monstros, fantasmas e bruxas, o gênero continua sendo um meio de revelar a

unesp

incapacidade do homem de reagir frente a entidades que o oprimem e o ameaçam de destruição, apenas evoluiu em seus métodos e sua formas de expressão. O fantástico, cuja origem está em situações absurdas do próprio mundo empírico, exprime melhor a realidade de um mundo que foge à compreensão e cujos princípios e valores estão em constante transição e por isso tão incoerentes e inexplicáveis.

Estas "situações dolorosas", ou seja, a experiência da condição caótica do indivíduo em face do mundo é uma preocupação de muitos autores contemporâneos, é uma constante em Kafka e faz parte da consciência artística de J. J. Veiga. Em Kafka, Gregor Samsa é transformado numa coisa repugnante e imprestável, Josef K. é condenado e executado mesmo sendo inocente por um tribunal absurdo e insólito, regido por uma lei mais insólita ainda; as personagens das obras de Veiga deixam-se massacrar por um poder extraordinário e desconhecido, tornando-se autômatos movidos por uma realidade estranha e imperscrutável. Contudo, a visão dos dois escritores é a mesma: o homem reduzido a fantoche, desumanizado e controlado pelas mãos poderosas do desenfreado e incessante fluxo da vida moderna, que, no entanto, este mesmo homem desejou e tanto contribuiu para criar. Ironicamente, como o doutor Frankenstein, o homem torna-se a vítima do monstro que tão ansiosamente gerou.

Assim como Kafka, Veiga sugere a realidade histórico-social a partir do estranho, do extraordinário, do irreal, empregando uma visão transfiguradora, organizada em torno de situações marcadas pela decadência e pelo insólito. À semelhança do escritor tcheco, o estilo de Veiga corresponde à sua visão da realidade, descrevendo a irracionalidade de nosso tempo. É justamente pelo absurdo

contido em sua ficção que o autor expressa o absurdo presente na realidade visível. O texto convence muito mais pela reestruturação criativa do contexto social em sua organização geral do que pela referência direta ao mundo exterior. Desta forma, seus textos transmitem um profundo sentimento da vida, pois, mesmo seguindo os impulsos criativos de sua imaginação, penetram fundo no real exatamente por não se comprometer em realizar um trabalho documental. O leitor tem a sensação de estar em contato com questões vitais, de estar participando, aprendendo, aceitando ou negando a realidade apresentada, como se estivesse envolvido nos problemas levantados por ela.

J. J. Veiga revela habilmente sua veia kafkiana quando compõe *Sombras de reis barbudos* e outras ficções como *A hora dos ruminantes*, *A estranha máquina extraviada*, *Os pecados da tribo*, *Aquele mundo de Vasabarros*. Em sua obra toda, encontramos o tema da arbitrariedade dos sistemas de poder ao tratar os cidadãos (e estas autoridades são sempre uma nova instituição instalada no local e que por meio da força se fazem reconhecer como tais); a luta do oprimido para se livrar das garras do opressor, que sempre leva vantagem; a burocracia que emperra tudo e fica fazendo o tal "jogo de empurra" com a personagem, que, desesperada na busca de um entendimento ou ajustamento com as coordenadas do sistema, deixa-se levar pelas circunstâncias até ser descartada ao atingir sua inutilidade. Uma muito fina ironia e uma grande alegoria do governo ditatorial brasileiro dos anos trinta aos oitenta - com um pequeno espaço para Kubitschek, Goulart e Quadros, que, por meio de seus burocratas e patrulheiros emperravam ou anulavam completamente a vida do cidadão – estão presentes também na obra do autor brasileiro como uma herança kafkiana.

unesp

A impotência diante do sistema, combinada com a inconformidade frente à ordem das coisas conduzindo a personagem para um fim trágico ou pelo menos infeliz, é a "lei de Kafka", por meio da qual se esclarecem as novas relações de hipocrisia estabelecidas entre os homens a partir do século XX: é preciso enquadrar-se, fazer parte do sistema ou ser eliminado, mesmo as exigências e normas parecendo impossíveis de cumprir ou simplesmente absurdas; é preciso fazer de conta que o sonho acabou e jamais haverá outra oportunidade de encontrá-lo, mesmo ele saltando aos olhos, seja acordando numa manhã transformado num inseto ou tendo de vender a valiosa espingarda do rei da Síria.

3.4. A linguagem da narrativa de Franz Kafka e J. J. Veiga

A comparação J. J. Veiga e Franz Kafka mostra-nos que os dois escritores assumem atitude semelhante na composição de suas narrativas: ambos elaboram sua linguagem, fogem dos lugares comuns e dos floreios, lapidam a frase até deixá-la limpa e precisa. Mas as semelhanças parecem não ir além. Enquanto a elaboração da linguagem por Veiga visa a proximidade da língua falada, cotidiana, a linguagem de Kafka não é a do cotidiano, não por ser mais solene, porém mais sóbria. Esta sobriedade é conseqüência da distância do mundo como um todo assumida por Kafka, distância esta que implica dois sentidos: primeiro, a distância do rejeitado, que fala em tom oficial; segundo, a distância do funcionário desinteressado, que não julga o requerente merecedor de sua atenção. Segundo Günter Anders, estas duas linguagens *convergem num alemão burocrático único, transfigurado*, em uma

linguagem de protocolo (1993:72). Esta linguagem protocolar muitas vezes surpreende pela precisão, própria da vida oficial; outras vezes pela justeza e minúcia das leis; outras pelo teor de relatórios médicos; outras finalmente, pelo tom modesto de petições.

Já a poética de Veiga alimenta-se do português falado no Brasil. O tom de suas narrativas é familiar, fundado na linguagem simples do dia-a-dia e imprime a seus textos uma feição coloquial, atraindo logo de início a simpatia do leitor e sustentando sua atenção aos fatos narrados. Parecem bastante pitorescos estes trechos que servem de exemplo à escrita do autor: – *Negociar a carroça, caboclo? – Negociar a carroça? Pago bem. – Nhor não – respondeu Geminiano por muito favor. – Pare um pouco. Pode parar, não? – Posso não. Se eu pudesse eu ficava parado em casa. – Um momento, rapaz – disse. – Quando um burro fala, o outro pára para escutar. – Não entendo conversa de burro – Burro é modo de falar. É um ditado da minha terra. – Daqui também* (s.d.:7).

– Olhe para isto. Veja se é possível. – O que é que tem, Horácio? – mamãe perguntou. – O que é que tem? O que é que tem? Se você não vê, então é cega. Olhe aí que porcaria. – Eu passei esta túnica com todo cuidado ontem de noite, e deixei pendurada para não amarrotar. – Então passou como o seu nariz. Olhe aí (1985:38).

Diferenças à parte, ambos os escritores são arquitetos de situações de sombra e punição. Mesmo separados pelo tempo e pelo espaço, o elemento histórico se incumbiu de possibilitar outro elo entre os escritores: ambos vivenciaram épocas em que nunca fora tão visível o sentimento de irrealidade da realidade. Veiga vivia o Brasil da ditadura, da repressão, da censura política. Kafka

unesp

sentia o dilema de ser judeu vivendo entre germânicos e tchecos numa época de ardente nacionalismo. Luiz Costa Lima oferece-nos um resumo da situação da comunidade judaica no tempo de Kafka: *Um primeiro conflito então se desenha: a emancipação dos judeus significava na prática a sua absorção por outro grupo não-tcheco, de cuja língua se apropriavam, cujas escolas serão freqüentadas por seus filhos, ao mesmo tempo que se reduzia ao mínimo convencional o vínculo com a tradição judaica, centrada no papel da sinagoga. Contudo essa absorção não assegurava aos judeus a libertação do gueto. (...) permaneciam um corpo estranho à nação. Mas nem por isso eram aceitos pela outra minoria com que buscavam se confundir. Colocavam-se pois entre duas massas, pretendiam fazer parte de uma delas, mas na verdade permaneciam estranhos e hostilizados por ambas* (1993: 165).

Tanto Veiga quanto Kafka presenciavam momentos difíceis na história de seus países, dos quais não podiam fugir. Por mais que devamos ver os aspectos imanentes à obra literária, cuja significação não pode nem deve atrelar-se apenas às relações extra-literárias, parece difícil ignorar o suporte da história nestes dois casos. Veiga faz a seguinte declaração durante uma palestra proferida no Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP: *a minha literatura, a partir do segundo livro, que é A hora dos ruminantes, sempre esteve presa à atmosfera política do país. Eu sempre queria, terminado um livro, que o livro seguinte fosse diferente. Que fosse um livro com mais claridade... Mas, se eu fizesse os livros que eu queria fazer, eu acho que estaria fraudando a realidade, forçando a mão para mostrar uma situação que não era real. Então, eu não tinha outro jeito senão continuar*

unesp

fazendo os livros que a situação política, o clima político-social não só permitiam, mas acho que também pediam que eu fizesse (1989: 27-28).

Kafka escreve em seus diários: *Acolhi vigorosamente o que há de negativo no meu tempo – ao qual, aliás, estou muito ligado e que tenho direito, não de combater, mas, até certo ponto, de representar.* (apud Günter Anders, 1993:11).

Mesmo representando a realidade dolorosa e crítica em dois momentos históricos e em pontos geográficos distintos, observamos a semelhança na forma expressiva através da qual estes momentos foram recriados pela imaginação artística. Ambos os escritores recorrem ao absurdo para transfigurar um outro absurdo – o absurdo presente na própria realidade.

Neste sentido mais uma vez as obras de Kafka e Veiga são inovadoras pois afastam-se de uma impressão de realidade mesclada a uma reprodução do existente à medida que tentam traçar uma busca pela verdade humana, pelo distanciamento da realidade objetiva e externa, enquanto a ela remete, pelo engendramento criativo e imaginário, uma realidade artística, subjetiva, ficcional. A tradição realista da verdade explícita é substituída pela investigação da verdade implícita, objetivando revelar as camadas não visíveis da realidade aparente. E, para tanto, insistem no **absurdo**: *A vida atual é feita de trevas impenetráveis que não permitem a visão circunspeta do romancista tradicional* (Rosenfeld:1969:92).

unesp

IV

O PROCESSO DA CARNAVALIZAÇÃO EM J. J. VEIGA

O realismo necessário para construir um retrato da realidade brasileira não pode se abster do fantástico.

Dias Gomes[1]

4.1. O contexto histórico e a carnavalização da literatura

A leitura atenta de J. J. Veiga revela a profunda ligação de sua ficção à fonte político-social. Veiga iniciou sua produção literária num momento de forte tensão, quando o país passava pela opressão e censura de um regime ditatorial. À exceção de ***Os cavalinhos de Platiplanto***, os seis livros seguintes de Veiga foram publicados durante a ditadura militar instaurada pelo golpe de 64 e que marca a história do Brasil por muitos anos. O peso e a angústia sofrida pela nação brasileira durante este período não pôde deixar de fazer parte da matéria destas obras: sem torná-las um mero documentário daquela época, Veiga lhes transmite o clima de um país que vive sob um poder totalitário e cerceador. Contudo a associação não ocorre como uma transposição da realidade empírica para a ficção, mas como fontes

[1] Depoimento do dramaturgo a J. M. O. RAMOS e S. H. S. BORELLI, para "A telenovela diária", do livro *Telenovela, História e Produção*, 1989.

unesp

concepção artística. Este processo foi denominado por Antonio Candido como *redução estrutural* que, segundo o crítico e ensaísta brasileiro, é a forma pela qual *a realidade do mundo e do ser se torna, na narrativa ficcional, componente de uma estrutura literária, permitindo que esta seja estudada em si mesma, como algo autônomo* (1993:9). Desta forma, a narrativa é construída a partir de um referencial não literário, manipulado para constituir aspectos de uma organização estética comandada por suas próprias normas e não as do contexto extraliterário. Assim, a partir do referente social, o autor criou seu universo ficcional, que, entretanto, se configura como um mundo novo, mas cujas leis nos remetem à realidade primeira, originária.

Segundo Antonio Candido, só podemos entender a integridade de uma obra se fundirmos texto e contexto numa interpretação dialeticamente eficiente: o elemento *externo* (no caso, o social) figura não como causa ou significado do valor estético, mas atua na constituição da estrutura da obra, tornando-se assim, *interno*. Sob esta perspectiva, nas narrativas de Veiga, o fator social não apenas serve de condutor a sua criação literária, mas também é parte atuante em sua organização estrutural, determinando seu valor estético. O elemento social deixa de ser apenas uma referência que permite identificar, na matéria do livro, a expressão de um certo período ou de determinada civilização, para tornar-se um fator da própria construção artística, considerado não no nível ilustrativo, mas explicativo e esclarecedor do estilo do autor.

Contudo, para penetrarmos neste universo, é necessário primeiro nos desfazermos dos rótulos impostos a J. J. Veiga. As classificações não nos farão perceber a riqueza e a singularidade de sua obra, pelo contrário, muitas vezes elas

limitam e restringem seu valor estético. A chave para a compreensão de seus textos está em desvendarmos a forma pela qual o autor recriou artisticamente a realidade muitas vezes assombrosa que o cercava. E a novidade formal do escritor, ao lado da expressão literária do absurdo, é a ***carnavalização*** como modo expressivo de seu tempo. Para entendermos como se manifesta esta tradição literária na narrativa de Veiga, importa que antes façamos sua abordagem teórico-explicativa, embasados nos fundamentos de seu maior estudioso, o crítico e ensaísta russo, Mikhail M. Bakhtin.

O carnaval, na sua forma sincrética de espetáculo de caráter ritual e festivo, tem se constituído, segundo Bakhtin, em um dos problemas mais complexos e interessantes da história cultural da humanidade. Sua força vital é tamanha que suas manifestações no campo da cultura vão além de sua expressão meramente festiva, ritualística, para se entranharam até mesmo no amplo espaço da linguagem humana. Devido a sua excepcional abrangência e penetração nas raízes mais profundas da sociedade e no pensamento primitivo do homem, ao seu desenvolvimento na sociedade de classes e a seu permanente fascínio, o carnaval penetrou mesmo nas mais diversificadas formas de expressão artística, inclusive na arte da literatura.

Para compreender como se deu esta transposição, é necessário recuarmos ao passado histórico do fenômeno do carnaval. Suas origens remontam ao folclore dos povos primitivos, aos ritos e espetáculos populares organizados comicamente e que se transformaram finalmente nas formas de expressão da cultura popular. Os festejos carnavalescos ocupavam um lugar muito importante na vida medieval, pois apresentavam uma diferença notável de princípios e comportamentos em relação aos padrões morais e éticos do mundo oficial. O carnaval propunha uma outra

unesp

visão de mundo, uma segunda vida, baseada no *riso*, para onde os homens fugiam, em ocasiões determinadas, das regras e normas da vida ordinária. Segundo Bakhtin: *O carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus* (1993:8).

Este aspecto da festividade carnavalesca tinha uma significação especial: a consagração da igualdade entre os homens, o contato livre e familiar entre indivíduos normalmente separados na vida cotidiana por suas condições sociais. Durante o carnaval a aristocracia divide a cena do poder com o festivo, grotesco, comerciante, navegador e ambicioso burguês. A linguagem, campo das batalhas do social, estabelece, de acordo com o teórico russo, a forma dialogal entre um e outro, em tensão; é quando o carnaval passa a desempenhar papel importante, do ponto de vista simbólico, por representar a cosmovisão alternativa, marcada pelo questionamento lúdico das normas. Em princípio, o carnaval abole as hierarquias, nivela, cria outra vida (a cena é dos "mortos" em todos os níveis: marginais, reprimidos, pobres, loucos etc.), permite a fala corpórea, na construção de uma força corrosiva positiva, celebrando a vitória sobre a morte, sobre o sagrado, sobre a opressão.

A eliminação de toda e qualquer distância entre os homens proporcionou o surgimento de um tipo particular de comunicação, inconcebível em situações normais, favorecendo um tipo de vocabulário franco e sem restrições, liberado das normas correntes da etiqueta e decoro, possibilitando a criação de uma linguagem carnavalesca típica, capaz de expressar os símbolos do carnaval e de transmitir a visão carnavalesca do mundo em todos os seus matizes. Esta nova percepção

unesp

caracteriza-se pela lógica original das coisas ao contrário, ao revés: as permutações do alto e do baixo, da face e do traseiro, as diversas formas de paródia, degradações, profanações, coroamento e destronamento bufões. Esta segunda vida da cultura popular é, de certa forma, uma paródia da vida ordinária, um mundo "às avessas", ou seja, a vida deslocada de seu curso habitual.

As manifestações carnavalescas em sua transposição para a linguagem da literatura – a denominada *carnavalização da literatura* – deu-se primeiramente nos gêneros do campo cômico-sério. De acordo com Bakhtin, estes gêneros estão unidos por uma profunda relação com o folclore carnavalesco e todos eles estão impregnados de uma cosmovisão carnavalesca específica. Partindo destes gêneros, principalmente do *diálogo socrático* e da *sátira menipéia*, Bakhtin propõe as principais peculiaridades da literatura carnavalizada:

1. Um novo tratamento dado à realidade: a atualidade, inclusive o dia-a-dia, passa a ser o objeto de representação artística. O ponto de partida para a interpretação, apreciação e formalização da realidade deixa de ser o passado histórico para tornar-se a zona de contato imediata e familiar;
2. Os gêneros carnavalizados baseiam-se na experiência e na fantasia livre: o tratamento da lenda é, na maioria das vezes, profundamente crítico e até cínico-desmascarador;
3. Pluralidade de estilos e variedade de vozes: os gêneros carnavalizados renunciam à unidade estilística, caracterizando-se pela politonalidade da narração, pela fusão do sublime e do vulgar;
4. Liberdade de invenção temática e filosófica;

unesp

5. A fantasia é interiormente motivada, justificada e focalizada com um objetivo filosófico-ideológico: criam-se situações extraordinárias para provocar e experimentar uma idéia. A fantasia serve à busca, à provocação e principalmente à experimentação de uma verdade;

6. Combinação do fantástico livre e do simbolismo com o naturalismo de submundo extremamente grosseiro: a expressão da idéia está lado a lado com a expressão do mal universal, da perversão, baixeza e vulgaridade, pois não teme o ambiente do submundo nem a lama da vida;

7. O fantástico e a fantasia livre combinam-se com o universalismo filosófico e uma excepcional capacidade de ver o mundo: é o gênero das "últimas questões", dos acontecimentos e fatos derradeiros, onde apresenta a totalidade do homem e da vida humana;

8. Surge nos gêneros carnavalizados o *fantástico experimental*: a realidade é observada de um ângulo de visão inusitado;

9. Experimentação moral e psicológica: representam-se estados psicológicos-morais inusitados e anormais do homem. A fantasia revela a possibilidade de um outro homem e de outra vida, ele perde sua perfeição e univalência, deixando de se coincidir consigo mesmo;

10. Violação do universalmente aceito pelo senso comum como normal e rotineiro: é característico dos gêneros carnavalizados cenas e comportamentos excêntricos e inoportunos, ou seja, diversas violações das regras e normas, que desestabilizam a ordem inabalável, normal do cotidiano;

unesp

11. Contrastes agudos e jogos de oxímoro: são constantes no gênero as passagens e mudanças bruscas, o alto e o baixo, ascensões e decadências, aproximações inesperadas do distante e separado, com toda sorte de casamentos desiguais;

12. Recorrência à utopia: os textos carnavalizados incorporam freqüentemente elemento utópicos em forma de sonhos, visitas ou viagens a países misteriosos, podendo, em alguns casos transformar-se diretamente em romance utópico. (Bakhtin, 1981: 92-102).

A linguagem simbólica do carnaval exerceu grande influência na literatura não só em termos de forma e formação de gêneros literários, mas também em grande e poderosa influência transformadora sobre seu próprio estilo verbal. A espontaneidade, a comicidade, a natureza ambivalente das imagens carnavalescas, principalmente durante o Renascimento, invadiram muitas áreas da vida oficial e da visão de mundo e a literatura não podia ser uma exceção. A cosmovisão carnavalesca penetrou em quase todos os gêneros da ficção, dominando-os e transformando-os significativamente. Em conseqüência, pode-se observar a assimilação da tradição carnavalesca em grandes autores da literatura universal, de épocas e estilos diferentes, como Petrônio, Apuleio, Bion, Menipo, Voltaire, Swift, Dostoievski, Rabelais, Cervantes, Poe, Hoffmann, Gogol e outros. Cada geração de escritores a interpretou e renovou de modo único e original, contribuindo para manter e transmitir sua identidade através das gerações literárias e tornar-se um fator literário que tem sua importância e deve ser estudado, pois ainda se mantém vivo e atuante nas obras da atualidade.

unesp

4.2. A carnavalização nas narrativas de J. J. Veiga

A criação ficcional de J. J. Veiga joga principalmente com dois elementos essenciais: o fantástico não tradicional e uma linguagem de expressões bem brasileiras. Estas duas características colocam a imagem e a palavra em uma relação particular com a realidade: a simbologia do fantástico recria a própria constituição do real e neste sentido se torna uma chave para seu (re)conhecimento.

Nas narrativas veiguianas, a linguagem tem o papel de realizar uma inversão da ordem estabelecida, de libertar-se das imagens acabadas e convencionais, de opor-se aos valores perfeitos e imutáveis, pretensamente eternos e inquebrantáveis. É ela que questiona, inova, instaura a crise no discurso realista tradicional. É no nível do significante que a arte de Veiga expande-se no imaginário fabuloso e contestador, por meio de uma linguagem bem específica: a *linguagem carnavalizada*.

Como salientamos no capítulo anterior, o fantástico de Veiga é evocado pelo sentimento de estranheza e perplexidade diante das situações absurdas da narrativa, podendo até ser definido como *fantástico-absurdo*. E estas situações absurdas emergem da *construção carnavalizante* do texto ficcional. Ao valer-se da ordem do mundo sensível carnavalesco para construir seu discurso centrado no absurdo, Veiga desmascara um universo pretensamente oculto pela ideologia vigente. Assim, todos as excentricidades lhe são lícitas, porque seu código lingüístico e imagético redefine o absurdo colocando-o apenas como mais um elemento do todo visível e aparente. Além do forte elemento retórico presente nos discursos carnavalizados,



está impressa na narrativa a alegre relatividade da cosmovisão carnavalesca, enfraquecendo a seriedade retórica unilateral, a racionalidade, a univocidade e o dogmatismo.

Nas extraordinárias narrativas criadas pelo escritor, percebemos a procura, a descoberta e a exploração de uma linguagem capaz de exprimir, na esfera ficcional, a realidade do homem, de forma reelaborada e original. Assim, o alimento de sua poética é a linguagem comum do Brasil, muito próxima do linguajar popular brasileiro, transformada em um sintagma narrativo bem particular, cuja substância de conteúdo é o tempo histórico brasileiro da segunda metade do século XX.

A primeira peculiaridade das narrativas carnavalizadas configura-se nas obras de Veiga: *a atualidade viva, inclusive o dia a dia, é o objeto ou, o que é mais importante, o ponto de partida da interpretação, apreciação e formalização da realidade* (Bakhtin, 1981:93). Em Veiga há um profundo sentimento de contemporaneidade pelo fato de seus relatos se passarem numa zona de contato imediato, familiar, atualizado. Em *Sombras de reis barbudos*, o narrador Lucas conta os fatos acontecidos em um passado bem próximo ao momento da narração: é a atualidade ainda inacabada e sem desfecho que se põe a contar: *Pensei que ia ser fácil escrever a nossa história, estando os acontecimentos ainda vivos na minha lembrança* (Veiga,1985:2).

Em seus demais livros, o leitor é posto no cotidiano de uma coletividade e vive junto com ela os acontecimentos presentes. Em *A hora dos ruminantes* (1966), por exemplo, vimos embasbacados a vida dos habitantes de Mananairema ser posta do avesso pela chegada dos estranhos homens da tapera. Acompanhamos de perto a dominação imposta pouco a pouco a esta pequena comunidade fictícia e com ela

unesp

sofremos e nos angustiamos. Em todas as narrativas de Veiga, este tipo de aproximação é possível porque identificamos as personagens como nossos semelhantes, vivendo os mesmos dramas e problemas vividos por nós, e isso só é possível pela sensação de atualidade da narrativa.

Também se realiza em Veiga a segunda característica dos gêneros carnavalizados: a experiência e a fantasia livre como forma de tratamento da lenda, sendo, na maioria das vezes, profundamente crítica e até cínico-desmascaradora: *surge pela primeira vez uma imagem quase liberta da lenda, uma imagem baseada na experiência e na fantasia livre* (Bakhtin, 1981:93).

Se pensarmos na obra literária como *começo, meio e fim da especulação em torno da mundividência de um escritor* e *este interessa na medida em que o seu pensamento, os seus valores, os seus sentimentos, em resumo, a sua cosmovisão está impressa no texto: neste, procuramos situar uma visão de mundo exclusiva de certo autor, embora reflita, nalguns de seus componentes, as tendências de uma época, ou de uma cultura, vale dizer, a visão do mundo que informa um segmento do fluxo histórico* (Massaud Moisés, 1992:110), então podemos descobrir na leitura dos livros de Veiga, no espelho do texto, a maneira pessoal de perceberem o mundo, na forma renovadora com que traz para os limites da ficção os aspectos de natureza social que substanciaram seus atos criadores. Numa época em que o terror universal de nosso século advém de circunstâncias de crise em todos os setores da vida humana, a literatura do estranho, do absurdo, do fantástico se torna o amplificador natural para encenar as principais questões da atualidade.

Uma das maiores qualidades da obra de Veiga reside em seu caráter alegórico: o inóspito mundo descrito em suas narrativas não é outro senão este

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

vivido por nós. Seu discurso fantástico nos insere em um mundo imaginário que, entretanto, nos apresenta, pouco a pouco, o mundo o qual, pela criação artística, se objetivou representar. O autor não consegue ignorar o contexto de opressão, censura e autoritarismo presente na história do Brasil por quase toda a segunda metade do século XX, mesmo que isso pareça acontecer devido à fantasticidade de suas narrativas. Muito pelo contrário, seus textos nos oferecem uma nova perspectiva face aos acontecimentos do mundo moderno. Pela visão carnavalizadora, o autor expressa o mundo surpreendente e absurdo a sua volta por meio da sistemática transmutação dos valores dados pela irrupção do insólito e do fantástico. É o próprio escritor que declara: *Cada um escolhe as armas e os seus instrumentos, aqueles que servem aos seus objetivos, à sua maneira de ver e de interpretar o mundo* (em entrevista a Carlos Rangel, 1975:7). Sua forma carnavalizante e fantasiosa de expressão é seu critério de interpretação da realidade. Pelo absurdo de seus livros, Veiga traduz o próprio absurdo existente a nossa volta: a realidade inacreditável oculta na realidade aparente, responsável pelo clima fantástico, tenso e angustiante de suas narrativas. O autor denuncia os comportamentos fantásticos e inacreditáveis ignorados ou pretensamente ignorados na realidade, mas que na ficção tornam-se enfáticos e contundentes, justamente pela forma absurda com que estão revestidos.

Daí a razão de sua fantasia livre, solta, ilimitada, permitindo-lhe inventar imagens e situações buscadas no sonho, no devaneio, no imaginário. Veiga exercita sua inventividade em diversos níveis da narrativa, como no léxico (leite de "uauá" ou de "taioba", "canilha", cuia de "ibaia", "caira", "caincara", "ubicha", "turunxa", "Umahla", "uxala"); na mistifição das determinações espaciais, como o nome das

cidades "Mananairema" e "Taitara"; na criação de novas imagens ao conceber objetos e seres estranhos, como a máquina extraviada ("A máquina extraviada"), os cascamorros ("Os cascamorros"), os cavalinhos de Platiplanto e os "bichos-feras" ("Os cavalinhos de Platiplanto), os "didangos" ("Onde andam os didangos"); nas deformações absurdas da vida cotidiana, como nas comunidades de *A hora dos ruminantes* e *Sombras de reis barbudos*, na metamorfose do sentido habitual e costumeiro de seres como cachorros, bois e urubus, na idealização de sociedades esdrúxulas e extravagantes como *Aquele mundo de Vasabarros* e *Os pecados da tribo*, apenas para citar alguns dos inúmeros exemplos da incursão do autor pelo universo da fantasia e do livre poder criativo.

De acordo com Bakhtin, o terceiro traço da narrativa carnavalizada é a politonalidade da narração pela fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico. Em Veiga, observamos vários exemplos desta síntese: em Vasabarros, o rei – posição importante, "sublime" do sistema monárquico – tem o apelido popular de "Mijão", seus assistentes diretos, são denominados de "merdecas" e "mijocas". Em *Os pecados da tribo*, para justificar o fechamento da Casa do Couro, as autoridades utilizam um discurso ridículo:*as atuais circunstâncias eram as dificuldades momentâneas da indústria química. Com o aumento atípico da taxa de natalidade dos ratos, baratas, percevejos, cupins, os estoques de fumígenos dos Armazéns do Estado se esgotaram e as fábricas ainda não haviam acertado passo com a demanda. Um problema de logística que já tinha sido equacionado e logo seria resolvido. Enquanto isso as autoridades haviam instituído um sistema de prioridades para os casos mais urgentes* (s.d.:14)

O valor de sentido desta explicação do funcionário da Casa do Couro é revestido de artificialismo e ilogismo, retirando a retórica e a competência que visava demonstrar, numa carnavalização do discurso sério e autoritário. Não muito diferente é o rebaixamento do sublime no conto "A espingarda do rei da Síria": ao perder a espingarda numa caçada, Juventino ganha de presente uma espingarda do rei da Síria, tornando-se importante por isso. Visitado pelo Dr. Góis, pessoa distinta da cidade, distraem-se a jogar cascas de banana no teto da casa. A brincadeira torna-se crítico-desmascaradora da leviandade política quando, apenas para continuar jogando cascas de banana no teto, o Dr. Góis renuncia a sua candidatura a intendente da cidade em favor de Juventino. Infantilizando as atitudes e decisões do adulto, dissipam-se as aparências de seriedade de suas ações e cai-se no cômico-sério.

Em *A hora dos ruminantes*, em certas passagens a fusão do cômico-sério se dá pela contextualização cheia de malícia que, paradoxalmente, acentua o tom sério da fala, pela ambigüidade cômica de expressões comuns do linguajar do povo, como nesta fala de Apolinário: – *Amâncio, eu não quero lhe criticar porque não sei onde é que sua botina aperta. Mas eu cá não preciso sabucar ninguém e não tenho nada a explicar. Eles podem esperar até o Chico vir de baixo que eu lá não vou. Se vierem aqui e falarem direito, posso atender: mas se vierem com rompantes, viram nos cascos na mesma hora* (s.d.:62).

É comum a presença de ditados e expressões populares nas narrativas de Veiga, reforçando a "brasilidade" do texto tanto pela linguagem em si como pelo fato de representar o "jeitinho brasileiro" de enfrentar os percalços da vida – uma maneira cômico-séria, uma forma de amenizar a o lado trágico das situações.

Em *Sombras de reis barbudos*, algumas expressões idiomáticas da língua portuguesa, deslocadas para serem proibições, combinam a destruição da expressão original com o destronamento da natureza impositiva da lei: *ninguém mais podia cuspir para cima, nem carregar água em jacá, nem tapar o sol com peneira, como se todo mundo tivesse abusando dessas esquisitices* (1985:46).

Os castigos para quem desobedecia as ordens da Companhia são um misto de tortura e ridículo: alguns recebem aparelhos de ferro nas pernas para impedi-las de se dobrarem, outros tem *a mão metida numa espécie de sacola de couro presa no punho com um peso de muitos quilos dentro* (1985:47). A pior das punições acontece com um garoto que se vê com os dedos da mão direita costurados uns nos outros.

Segundo Bakhtin, *as leis, proibições e restrições, que determinavam o sistema e a ordem da vida comum, isto é, extracarnavalesca, revogam-se durante o carnaval* (1981:105). Em Veiga, podemos afirmar que existe uma anulação, mas em sentido inversamente oposto: anula-se a vida normal, corriqueira, para dar lugar a outra, *não natural*, invertida, constantemente dominada por um sistema de leis e proibições descabidas, arbitrárias e sem sentido. As personagens veiguianas estão numa situação de emparedados: vivem sob o peso das normas, dos regulamentos, dos protocolos, das punições, dos castigos, da vigilância constante – instaurados pela lógica absurda do mundo carnavalizado, às avessas. E o comum, o aceitável, de acordo com o referencial do mundo nosso, é focalizado como estranho, atrasado, como, por exemplo, o sistema democrático de votação, descrito em *Os pecados da tribo* paradoxalmente como um costume pertencente a um povo primitivo e selvagem: *Eles [os Aruguas] têm também o seu Umahla, que lá se chama Kanka*

unesp

("galo" na língua deles). O Kanka é escolhido para um período certo por um sistema curioso, que muitos aqui acham próprio de gente atrasada. Os Aruguas que podem ser Kanka dão o nome ao Juiz-Mor, o Ibira, e cada um recebe um colar de uma semente que é usado até o dia da festa da escolha. Nesse dia os Aruguas adultos, homens e mulheres, se reúnem numa grande praça, desfilam perante o juiz e deixam cair em um pote uma semente correspondente às do colar do candidato preferido de cada um. Depois o juiz separa as sementes, conta, e o pretendente que tiver mais sementes é proclamado Kanka pelo juiz. (s.d.:78).

Outra característica dos gêneros carnavalizados observada em Veiga é a utopia social, que pode estar presente na narrativa em forma de sonho ou viagens a países misteriosos ou desconhecidos. O autor brasileiro, nas obras *Os pecados da Tribo* e *Aquele mundo de Vasabarros*, cria universos utópicos, ao formular sociedades completamente fictícias, tanto no sentido de que constitui estruturas sociais e políticas próprias como de que as localizam espacial e temporalmente desvinculadas do mundo nosso. O leitor, ao iniciar a leitura destes textos, descobre-se diante de um universo do qual não participa.

Sobre *Os pecados da tribo*, Veiga declara: *Imaginei aí uma sociedade em que tinha havido uma regressão*. Nesta sociedade, *há resquícios de uma era tecnológica e o povo está ali de novo, para recomeçar tudo outra vez, como se tivesse emergido de uma grande catástrofe* (depoimento a Fuad Atala, 1987:9). A tribo pode ser vista como outra civilização, a da "Era do Couro". O nosso tempo aparece como a "Era dos Inventos", longinquamente localizada no tempo e na memória dos habitantes da tribo. Nos "Armazéns Proibidos" são guardados todos os objetos achados pertencentes ao "tempo antigo", com funções ignoradas e

desprezadas no tempo atual: "cabacinhas de vidro" (lâmpadas), "tijolinhos achatados que tocavam música e falavam" (rádio), "cata-ventos de ferro" (ventiladores), "chapinhas pretas com um buraco no meio" (discos) (s.d.:9). E podemos reconhecer na descrição do "tabuleiro" onde as "naus celestes" pousavam antigamente, um aeroporto em ruínas.

No território da tribo há uma "Casa do Couro", espécie de casa legislativa presidida por Couracas, onde se debatem os problemas e questões da tribo; o chefe maior intitula-se Umahla; o acontecimento principal é o "Dia da Carimbagem dos Potes"; morrer ou desaparecer é "evaporar-se", ou melhor, é "ser evaporado", uma vez que a evaporação é uma instituição oficial, pública, e tem às vezes caráter punitivo ou opressivo. Os vizinhos da tribo são os "Orobongos" e os "Aruguas" e há ainda o "estranho povo da várzea", que se alimenta e nasce do estrume de cavalos.

Esta "exacerbação inventiva" levou Wladyr Nader a afirmar que Veiga é um escritor *aparentemente ainda desligado da realidade brasileira* (1976). Contudo, ao escrever a orelha do livro, Ênio Silveira compreende a solução estilística do autor: *Os leitores pragmáticos, a quem a metáfora irrita e os apólogos entendiam, logo se perguntarão: que pecados?, que tribo?, certos de que deveria haver conexão imediata entre o que acabaram de ler e a realidade que vivem, sem entendê-la. José J. Veiga é perfeitamente capaz, como antes dele o foram Swift e Lewis Carol, de escrever sobre uma realidade intemporal e incartografável que, no entanto, é eterna e se apresenta em permanente renovação, porque a tribo somos todos nós, logo existimos* (1976).



Aquele mundo de Vasabarros – como sugere o próprio título pelo "aquele" – nos faz penetrar num mundo fechado, autônomo, como se alguma forma de ruptura estivesse imposta a ele, separando-o temporal e espacialmente do resto do universo. O narrador se coloca ao lado do leitor e dali focaliza Vasabarros como um objeto a ser contemplado à distância: *Se houve algum dia quem desejasse conhecer Vasabarros por dentro, esse desejo se desvanecera há muito tempo. Vasabarros agora era um lugar situado fora dos caminhos e das cogitações do mundo* (1985:1)

A história de Vasabarros, um mundo a ser evitado, e de sua comunidade, constitui a matéria narrativa. Sua estrutura sócio-política, que distribui rigorosamente os indivíduos em posições e classes sociais praticamente sem qualquer oportunidade de ascensão, é reproduzida na construção de seu castelo: uma edificação bizarra cheia de andares, corredores, cubículos, calabouços. Nesta relação alegórica, cada divisão espacial expressa, pelas características físicas, as condições de vida de cada segmento social. Temos então claramente expressa a onipresença e a onipotência de códigos controladores da vida de seus habitantes, do escalão mais inferior até o superior, em todos os níveis da existência, pois até a humanidade das pessoas era determinada pelos regulamentos: *a única exceção nesse universo de carrascos era o senesca Zinibaldo, humano até onde os regulamentos permitiam* (grifo nosso, 1985:6).

Muito de *Os pecados da tribo* aparece em *Aquele mundo de Vasabarros*. Além da temática fabular básica – opressão política, conspiração e sucessão no poder – é notável a semelhança institucional. Ao "Dia da Carimbagem dos Potes", por exemplo, corresponde a "Cerimônia do Enxoto das Aranhas" de Vasabarros; o equivalente à evaporação da tribo é o "embarricamento com araponga", também

unesp

uma forma oficial de execução. O governo era detido pelo Umahla na Tribo, agora Simpatia em Vasabarros.

Apesar do "despaisamento" aparentemente contido nestas duas narrativas veiguianas devido a sua caracterização utópica, podemos ainda ver em Veiga um fabulador de nosso tempo e de nossa história, pois ao inserir-nos em um mundo deslocado e completamente às avessas, ele nos devolve de forma sutil, porém enfática, à realidade que tão bem conhecemos e estamos acostumados. A recorrência à utopia deve ser entendida como mais uma forma utilizada pelo autor de "desloucar" a aparência habitual de nosso mundo com o objetivo de revelar suas nuances mais ocultas e chocantes, fixando-as indelevelmente até no espírito dos mais incautos e distraídos de seus leitores.

De um modo geral, quase todas as narrativas de Veiga encerram a principal particularidade da vida carnavalesca, ou seja, a vida desviada de sua ordem habitual, a vida "às avessas", o mundo invertido. O tom narrativo familiar das narrativas veiguianas, fundados numa linguagem simples e cotidiana, conduz o leitor para além do mundo circundante até universos paralelos, transtornando seus limites habituais e chamando-o para um lugar social criticamente posicionado. A realidade sofre o efeito poético dos limites oscilantes e os conceitos de seriedade dos sistemas de poder social são abalados por um olhar carnavalizante do mundo administrativo. *Os pecados da tribo* é o melhor exemplo desta ocorrência, no episódio do golpe dado pelo bicho "uiua", numa inferência ao que Bakhtin denomina de "rito de destronamento-coroação".

O Umahla, chefe maior da tribo, possui um bicho de estimação, o "uiua", que vive no palácio, com as maiores regalias. O uiua aprende a ler e escrever e tem



suas vontades próprias e, num belo dia, dá um golpe de estado e assume o poder, tornando-se então um Umahla: *Não foi difícil ao uiua armar e executar seu plano porque ultimamente ele vinha falando e agindo em nome do Umahla* (s.d.:99).

Ao destronamento do Umahla se sobrepõe a *profanação* do poder: o chefe da tribo é um bicho. Este momento carnavalesco se dá durante um espetáculo na praça, como os rituais carnavalescos da Antigüidade: a tribo estava reunida para receber um peixe-mostro que seria distribuído entre eles. Depois de grande demora, em vez do peixe, chega a cavalaria, pisoteando e chicoteando tudo e todos. Este episódio parece evocar mais uma categoria carnavalesca: a profanação. O sacrilégio que representa o fato de um monstro de rabo dar ordens para os homens e controlar sua existência exemplifica a descida, a aterrissagem à decadência carnavalesca. A inversão irônica dos papéis chega ao ápice quando o narrador nos relata que o uiua comandava tudo *vestido com o imponente uniforme que o Umahla lhe dera de brincadeira, para ver como ele ficava vestido de comandante* (1976:99).

Ao destronamento se segue a coroação do uiua como chefe supremo. Configura-se então a *coroação bufa*: coroa-se o antípoda do verdadeiro rei, neste caso, o uiua, um bicho, no lugar do Umahla, um ser humano. Este ritual, de acordo com o teórico russo, expressa a inevitabilidade da mudança-renovação, a relatividade de qualquer regime ou ordem social, de qualquer poder ou posição hierárquica.

Aquele mundo de Vasabarros talvez seja a obra que mais revela a propensão de Veiga à carnavalização. A primeira cena do relato já é carnavalizante: o narrador propõe o início do relato da história de Vasabarros pela cerimônia do Enxoto das aranhas, ocorrida em todo dia primeiro de abril, em todas as dependências do



campongue, como era chamado o território principal de Vasabarros. Nesta cerimônia, todos os funcionários e empregados, em uniformes cerimoniais, aguardavam a ordem do Simpatia (a autoridade máxima do lugar) para dar início à limpeza, ao "enxoto das aranhas". No meio da cerimônia, um garoto escorrega e na queda, bate sua vassoura na cara de um rapaz das cavalariças, que ameaça tocar fogo ao garoto. A algazarra é geral e a correria espalha-se em todos os lugares. Finalmente o rapaz é pego e condenado ao "embarricamento". Acabada a algazarra, todos continuam seu trabalho *mecanicamente como movidos por engrenagens de corda* (1985:4).

Segue-se um banquete presidido pelo Simpatia, numa mesa enorme. De repente, o Simpatia joga o prato para trás e solta "o longo zurro regulamentar" (1985:5) e se retira. Em seguida, um bando de cachorros invade o recinto e disputam os alimentos com os funcionários. Então, todos vão para o Salão de Premiação, para que aqueles que se distinguiram no Enxoto recebam diplomas. Então Mognólia, a filha do Simpatia, rompe em choro incontido por ter perdido seu cachorrinho. A cerimônia é encerrada antes do previsto, devendo Mognólia ser punida pela infração cometida. Contudo, o Cerimônia do palácio acha uma solução para o caso: "deixar o assunto em suspenso" e colocar o processo entre "os casos em estudo".

O resumo dos acontecimentos iniciais da narrativa lança luz sob algumas inferências possíveis de se fazer a partir desta primeira seqüência de cenas. Certamente, a data de primeiro de abril não é gratuita, nem a Cerimônia de Limpeza. Podemos ler aí uma visão carnavalizadora do Golpe de 64: a idéia de "limpeza" facilita a associação.

unesp

As personagens centrais desta narrativa apresentam a combinação de opostos proposta pela visão carnavalizadora: *Entram nos contatos e combinações carnavalescas todos os elementos antes fechados, separados e antes distanciados uns dos outros pela cosmovisão hierárquica extracarnavalesca. O carnaval aproxima, reúne, celebra os esponsais e combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo, etc* (Bakhtin, 1981:106).

Como exemplo desta aproximação de opostos, temos a clássica atração da princesa pelo plebeu: Mognólia, filha do Simpatia, envolve-se com Genísio, um humilde ajudante de despensa.

Entre os senescas do palácio há tanto o sábio quanto o tolo, na figura do sério, controlado e perspicaz Zinibaldo e do "bufão" Gregóvio. As características deste são grotescas: *era baixo, atarracado, pescoço nenhum, a cabeça saindo diretamente do tronco, uma cabeça mais quadrada do que redonda, e completamente livre de pelos* (1985:48). Apesar da voz mansa, é metido a demonstrações de força, com rompantes de esquisitices de chefes. Gregóvio é apelidado de "Porco Pelado" por seus subalternos. Numa situação de confronto, ele diz a si mesmo: – *Eles vão levar o maior susto. É para aprenderem a não fazer pouco do Porco Pelado. Logo vamos ver quem é que vai ficar pelado.* Um dos subalternos, achando que devia colaborar, lhe diz: – *Isso mesmo chefe, ensina eles quem é Porco Pelado* (1985:107). Gregóvio fica furioso com a ousadia do homem e ordena sua prisão. O desfecho da cena é cômico: o homem fica desesperado e implora pelo perdão do senesca, dizendo-lhe que faria qualquer coisa que ele

mandasse. Então Gregóvio resolve mudar o castigo: – *Plante uma bananeira aí na sala* (1985:107).

Sua personalidade compreende também aspectos excêntricos e ridículos, como o "hobby" de cepilhar e lixar tabuinhas: *Essas tabuinhas supertrabalhadas eram distribuídas por vários pontos da casa, onde Gregóvio estivesse havia sempre pelo menos uma ao alcance para ser acariciada. Gregóvio tratava suas tabuinhas como entes muito queridos, e chegava a conversar com elas quando estava sozinho, ou supunha estar. Até na cama ele tinha uma para alisar enquanto esperava o sono, pelo menos se dizia em Vasabarros* (1985:70).

Outra mania excêntrica de Gregóvio era o costume de tomar chá de *fitas de madeira* com delgadas fatias de queijo, *que Da. Odelzíria tinha de cortar do mesmo tamanho e da mesma espessura, e ai dela se passasse esse trabalho à gruma ou se não cumprisse rigorosamente as especificações* (1985:70).

Estes comportamentos extravagantes das personagens veiguianas denunciam mais um traço carnavalizante das narrativas de Veiga: a *excentricidade* como forma de revelar, por meio de imagens concreto-sensoriais, aspectos ocultos da natureza humana.

Outra forma carnavalizante adotada por Veiga é dotar suas personagens de comportamentos e atitudes não condizentes com a importância e posição que ocupam. Um dos melhores exemplos também é a figura de Gregóvio, que tinha o costume extravagante de exibir sua força nas estrebarias, segurando um cavalo pelo rabo na frente de todos os cavalariços, *um vexame para a classe dos senescas* (1985:65).

unesp

Outra personagem de caracterização extremamente carnavalizante é o Simpatia. Veiga descreve a autoridade suprema de Vasabarros como um coitado, um *dois de paus, que vive enfurnado pelos cantos brincando com soldadinhos de barro para disfarçar a impotência.* Muito doente, pois sofre *do fígado, do estômago, da bexiga, do coração*, o maioral do campongue é apresentado como um fantoche grotesco e degradante: *Todas as manhãs, quando Salvanor o tirava da cama e o punha em pé, o Simpatia ficava parado no lugar, um brinquedo a que faltasse corda. Se o valete não o levasse logo para o banheiro, era quase certo ele se aliviar no velho tapete já cheio de manchas inqualificáveis: começava por uma longa mijada escorrendo roupa abaixo empapando a meia e o chinelo esquerdo e fazendo poça no tapete, o Simpatia com o olhar parado, esquecido. Nessas ocasiões Salvanor não podia fazer nada, o Simpatia não saía do lugar enquanto a urina não parasse de correr. Lavado, barbeado e vestido, o Simpatia era conduzido à mesa do café, onde ficava sentado brincando com um talher, olhando a comida com olhar desinteressado, talvez sem ver. O valete o servia, ele começava a mastigar mas logo esquecia e parava de boca cheia, empacado* (1985:56).

O destronamento das figuras sociais do alto escalão pelo rebaixamento, por meio da caracterização grotesca, de atitudes infantis e comportamentos vulgares e excêntricos, são características carnavalescas que Veiga adota à exaustão, não só em *Aquele mundo de Vasabarros*, mas em muitas outras narrativas.

A percepção excêntrica das formas reais de governo e poder fez com que Veiga, talvez como modo de reação ou crítica a elas, representasse-nas na imagem do esquisito uiua ou do degradante Simpatia "Mijão", o que não deixa de ser um modo de apresentar as questões filosóficas fundamentais ao ser humano. Uma

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

forma carnavalesca, pois *a carnavalização permitiu, através da cosmovisão carnavalesca, transferir as últimas questões do plano filosófico abstrato para o plano concreto-sensorial das imagens e acontecimentos, carnavalescamente dinâmicos, diversos e vivos* (Bakhtin, 1981:115).

É característico da visão carnavalesca instaurar uma lógica própria, que desarticula o código oficial. Nas narrativas de Veiga, isso ocorre principalmente de três formas. A primeira delas é a elaboração de personagens grotescas e excêntricas, já mencionadas anteriormente na caracterização das figuras pertencentes à esfera do poder. A segunda se refere à encenação de acontecimentos e situações extremamente carnavalizadas, como, por exemplo, todo o capítulo que narra o Enxoto das Aranhas e o episódio onde o Simpatia e o Cerimônia devem enquadrar a quebra de protocolo causada por Mognólia na cerimônia de premiação do Enxoto. Não sabendo como resolver o problema, decidem *deixar o assunto em suspenso*, assim *não se cria novos problemas e também não se afronta o regulamento.* Resolvido o impasse, alerta o Simpatia: *Mas convém não sair já. Vão dizer que resolvemos muito depressa. O problema é arranjar alguma coisa para preencher o tempo. Dê uma idéia. – Jogar palitos? – Palitos? Que jogo é esse?O Cerimônia explicou, o Simpatia reconheceu logo. – Ah, o velho jogo de porrinha. – É. Parece que tem esse nome também. – Serve. Arranje os palitos* (1985:17).

O final cômico da situação inicialmente grave e preocupante desarticula a seriedade das decisões e atitudes do governante. A ironia e humor do tom narrativo, criando novos sentidos para o texto sinalizam aqui o transporte de sentido.



A invenção de um léxico pessoal, facilmente captado no contexto das narrativas veiguianas, é a terceira forma de rompimento do código oficial. Os exemplos são abundantes:

- nomes de cargos e funções: caincara, turunxa, ubicha, Umahla;
- componentes militares: quadra, quadrante, oitão, trinxante, com respectivos soldados: uxala, quaxala, torquatro, trinxala;
- algumas onomatopéias: frifros, esplacho, pacapap, fulprup;
- palavras particulares: uiua, zuumbas, Aruguas, cairas, supaia, uauá, taioba, canilha, ibaia, Mananairema, Taitara, Vasabarros, Platiplanto, cascamorros, didangos etc.

Os nomes parecem ter sofrido a junção do aspecto lúdico e crítico: o primeiro pelo prazer da imaginação criativa; o segundo pelo tom irônico da prosódia, como facilmente se percebe na aproximação, por exemplo, entre "turunxa" (soldado) e "trouxa" – a paranomásia, neste caso, junta à aproximação sonora a vizinhança semântica.

A criação de neologismos fundamentados na língua comum do Brasil assume a plena carnavalização verbal. Em *Aquele mundo de Vasabarros*, por exemplo, com uma ironia semântica apimentada, temos os nomes dados aos encarregados de fiscalizar, vigiar, prender, punir: os "merdecas" (de farda) e os "mijocas" (à paisana).

A incorporação de gírias na fala das personagens é outro recurso veiguiano para dissolver o código comum, oficial. Contextualizada de forma carnavalesca, a gíria se torna plurivalente, como em *Aquele mundo de Vasabarros*, quando usadas

unesp

pela Simpateca, contrastam com sua figura real, opondo-se à seriedade oficial. Em diálogo com o marido, de repente, explode: – *Pombas!* Conversando com o senesca Zinibaldo, reclama: *Eu sabia que mais cedo ou mais tarde iam cortar a minha onda* (1985:67). No velório do Simpatia, ao surgir um aglomerado que reclamava, dizia palavrões e insultos, a Simpateca berra: – *Como é, pó! Vamos respeitar!* (1985:117).

Em Veiga, o uso de gírias tanto pode produzir o efeito de fusão entre realeza e vulgaridade (fusão sublime/grotesco, alto/baixo) quanto configurar como recurso de aproximação do linguajar coloquial. Em determinadas obras, como *Aquele mundo de vasabarros*, as gírias sofrem uma elaboração tal que se aproximam de uma carnavalização incrustada no discurso cotidiano: – *Porra pro Conselho, disse o rapaz* (1985:86). – *Estamos ferrados* (1985:90). – *Cedoido* (1985:95).

A aproximação da fala comum também é expressa em signos não verbais, como neste comentário da personagem Doca sobre curas de benzedeiras: – *Mas quando você quer saber o nome dessa pessoa, e onde mora, ninguém diz com certeza. Isso é mais é, ó – e bateu na garganta para indicar o que ele pensava do assunto* (1985:103).

Este uso particular da linguagem permite uma aproximação da fictícia Vasabarros à linguagem e costumes populares do Brasil, numa inserção carnavalizada, dupla. É o cômico e o sério, a fantasia e a realidade.

De forma simples e atual, Veiga insere o falar cotidiano e da gíria no discurso da narrativa, rompendo com os velhos e tradicionais moldes da linguagem

unesp

ficcional, cujo resultado é a carnavalização do discurso literário e uma aproximação pungente da fala viva brasileira.

Depois de analisar os caminhos carnavalizantes da ficção de J. J. Veiga, concluímos que além do nível literal de suas narrativas, encontramos um plano filosófico que interioriza dados históricos e sociais, tornados fatores essenciais a sua construção estética.

Por trás de suas fabulações, reconhecemos a matéria não literária que serviu de contexto a sua elaboração artística: o Brasil da ditadura, da censura, de governos políticos repressores e totalitários. Contudo, apesar da associação entre o momento histórico brasileiro e seus textos, seus livros não são documentais nem tampouco históricos, mas, aproveitando-se do pretexto da história, falam não só do Brasil de hoje, mas também do mundo de hoje.

Se a literatura de ficção é, em maior ou menor grau, uma transfiguração da realidade e a imaginação o elemento principal deste processo de transfiguração da realidade pelo artista, o escritor, pela articulação da imaginação, recria sua imagem da realidade imediata objetualizando-a na ficção. Em outras palavras, nosso tempo histórico-político serve de conteúdo referencial a sua transfiguração criadora, daí a razão de nossa identificação entre o mundo ficcional veiguiano e a realidade político-social brasileira das décadas de 60 e 70. Entretanto, reconhecemos em suas narrativas uma crítica não só àquele momento especial de nosso país, mas a todas as situações, sejam elas da vida brasileira ou de qualquer parte do universo, que oprimam, massacrem e desumanizem o ser humano.

unesp

Pela simbologia do absurdo e das imagens e recursos carnavalizantes, o autor suscita questões essenciais da existência do homem. Segundo Antonio Candido, *uma das condições de perfeição de um livro é o fato de encenar em si alguns dos aspectos fundamentais de sua época* (1993:27). Veiga nos transmite a *angústia da transição* que oprime os indivíduos do mundo atual, seja ela pela passagem de um sistema político a outro, das comunidades interioranas às grandes metrópoles, da era primitiva à era dos grandes avanços industriais, científicos e tecnológicos. O escritor vê na degradação do homem uma conseqüência da espoliação político-econômica, que motiva a urbanização acelerada e desumana, transformando populações rurais em massas urbanas miseráveis e marginalizadas. Há em Veiga o processo literário de romper os nexos lógicos para exprimir fatores essenciais de uma época em que os valores se encontram em crise e transmutação e a segurança cede lugar à instabilidade e à confusão.

J. J. Veiga é um autor que reconstruiu as imagens do cotidiano brasileiro por angulações imprevistas e inquietantes. Sem abrir mão de tocar nas feridas nacionais e ao mesmo tempo, desvelando as visões de mundo e as experiências coletivas de modo afirmativo, Veiga fabricou janelas para uma contemplação do Brasil, muitas vezes utilizando-se dos recursos estéticos do fantástico e da carnavalização. Num mundo às avessas, num regime político fechado, a saída parecia ser estimular a imaginação pelo exagero.

unesp

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Escrevemos a partir de uma necessidade de comunicação e de comunhão com os demais, para denunciar o que dói e compartilhar o que dá alegria. Escrevemos contra a nossa própria solidão e a solidão dos outros. Supomos que a literatura transmite conhecimento e atua sobre a linguagem e conduta de quem a recebe; que nos ajuda a conhecer-nos melhor para salvar-nos juntos.

Galeano, 1990:07

A fascinação por narrativas herméticas e extraordinárias nos despertou a atenção para J. J. Veiga, um autor cuja ficção faz seus leitores se admirarem a cada página virada, ao serem envolvidos por acontecimentos surpreendentemente enigmáticos e inquietantes. A curiosidade e o desejo de compreender o escritor brasileiro incitou-nos a investigá-lo no presente trabalho, com o intuito de contribuir, se possível, para a elucidação do "enigma veiguiano": seu estilo fantástico, muitas vezes ambíguo e velado, responsável pelas mais variadas opiniões sobre ele.

Entretanto, para iniciar a interpretação da obra de Veiga, foi preciso, antes de qualquer coisa, ter coragem para nos reunir ao grupo daqueles que ousaram esquadrinhar as aparentemente indecifráveis linhas da escrita de Franz Kafka. Contudo, atrever-se nesta aventura um tanto quanto arriscada, para não dizer suicida, de mergulhar nas assombrosas e inquietantes narrativas kafkianas, tornou-

unesp

se imprescindível e quase irresistível: ler Veiga sem reconhecer nele as ressonâncias daquele universo absurdo descrito por Kafka em romances como *O processo* ou *A metamorfose* parece ser ignorar uma das características da obra veiguiana: a expressão literária do absurdo como modo de percepção e compreensão da realidade. Assim como Kafka, o autor brasileiro propõe um olhar "desloucado" do mundo – transfigurador, inesperado, deformador – para desvelar seu lado alucinante e desordenado.

A associação entre Veiga e Kafka é reforçada pela forte percepção de quão evidente e palpável parece o fantástico e de quão próximo se mostra o absurdo nos textos destes dois escritores. Ambos os autores conseguem fazer o absurdo surgir perante nós como real e verdadeiro, pois contam minuciosamente o inverossímil como se fosse real, mediante uma minúcia árida e detalhada que produz a impressão do real no irreal. Esta visão distorcida e deslocada dos fatos, das situações e personagens é capaz de fixar com extrema precisão o homem e a sociedade moderna, sob diversas dimensões e facetas.

A partir destas constatações iniciais, focalizamos a história da literatura fantástica no Brasil, seus precursores e consolidadores, com o intuito de resgatar a sua tradição e observarmos como o gênero surgiu e evoluiu no panorama da literatura brasileira. Neste contexto, observamos J. J. Veiga e Murilo Rubião, configurarem-se como os escritores que mais contribuíram para a consolidação do fantástico no país, não apenas por elegerem o fantasioso como elemento predominante de suas narrativas, mas principalmente devido à visível renovação presente em seus textos, abrindo ao gênero novas perspectivas e novos percursos no

sentido de uma remodelação e evolução determinadas pelas novas exigências da modernidade.

Ao analisar alguns aspectos da ficção de Franz Kafka em relação ao fantástico denominado "moderno", percebemos que sua escritura assombrosamente absurda é uma das principais responsáveis pelo resgate do gênero no século XX. Em suas obras, o fantástico não surge pelo confronto do homem com entidades de uma ordem desconhecida, mas pela deformação da ordem do próprio universo humano, pela constatação do absurdo e do "inominável" como algo pertencente/subjacente à realidade visível. Esta mudança de enfoque apresentada pelo fantástico contemporâneo – o extraordinário originado pela sensação de absurdo presente no cotidiano *humano* – pode ser considerada como uma das linguagens da modernidade. Pode ser vista também como produto e condição da modernidade. É uma linguagem por meio da qual desenvolve-se o "desencantamento do mundo", tão presente em Kafka e também em Veiga. É também a principal "novidade" do fantástico, que encontra seu modo de expressão na lógica "desloucada" de um mundo caótico cujo objeto fantástico tornou-se o homem.

A arte de Kafka e Veiga reside em fazer-nos aceitar um pesadelo lúcido e simbólico, ao conferir credibilidade ao mundo absurdo no qual se debatem suas personagens, movidas pela busca de sentido e da lógica da existência para descobrir, entretanto, que o mundo carece deles. Seus heróis não sabem ao certo se vivem o sonho ou a realidade. Josef K. não acredita verdadeiramente na existência de um tribunal para julgá-lo, embora acabe alimentando um sentimento de auto-acusação. Gregor crê tratar-se de um sonho ruim sua horrorosa mutação em inseto,

unesp

um pesadelo passageiro que logo o trará de volta à realidade cotidiana. Lucas também pensa fazer parte de um sonho estranho e incomum os acontecimentos ocorridos em sua cidade. Pela técnica do "desloucamento" – ou seja, o deslocamento e enlouquecimento da fisionomia aparentemente normal do mundo – ambos os autores sugerem as verdadeiras circunstâncias subjacentes à realidade do indivíduo, adereçadas pela ironia sutil e pela ambigüidade que trespassam toda a obra dos escritores tcheco e brasileiro.

No decorrer de nosso trabalho, observamos que a grande novidade formal das narrativas veiguianas é a linguagem carnavalizada como forma de recriar pela imaginação a realidade circundante. Pelo caráter alegórico presente na própria essência da cosmovisão carnavalesca, Veiga teve a oportunidade e a liberdade de desmascarar, de forma alegre, porém marcante e contestadora, a atualidade viva de seu tempo. Explorando a linguagem do cotidiano e reinventando imagens e situações pela perspectiva do "mundo às avessas" da lógica carnavalesca, Veiga recria o real ao mesmo tempo que oferece pistas e sinais para o seu (re)conhecimento.

Antes de morrer, talvez assaltado por uma onda de insegurança, Kafka encomenda a seu amigo Max Brod a destruição dos romances e textos os quais mais tarde assegurariam sua fama, tal qual Virgílio, poeta tão distante no tempo, mas que ao sentir a proximidade da morte também encarrega seus amigos de reduzir a cinzas o manuscrito inconcluso da *Eneida*. A afinidade entre estes dois episódios é marcada por outra coincidência: o delicado Virgílio não ignorava a piedosa desobediência de seus amigos, o obsessivo Kafka, a de Brod. Além disso, se um escritor realmente deseja o desaparecimento de sua obra não encomenda a tarefa a

unesp

outro. Sem dúvida Virgílio e Kafka não desejavam profundamente a destruição de seus escritos: só queriam desligar-se da responsabilidade que uma obra sempre impõe a seu autor.

Desta forma, devido à dedicação e ao bom senso de Brod, felizmente os trabalhos de Kafka não foram destruídos, pelo contrário, foram organizados, publicados e reconhecidos mundialmente. O conjunto de sua obra constitui um dos pontos altos da prosa da contemporaneidade, tendo despertado admiradores e seguidores no mundo todo, que vislumbraram em suas páginas a inspiração para suas próprias criações. Assim, Kafka torna-se adjetivo, ao impor indelevelmente sua visão e atitude perante o mundo. Antes de Kafka, só Dante Alighieri e Shakespeare haviam chegado a tanto, ter seus nomes incorporados, como adjetivos, ao falar cotidiano das pessoas em todo o mundo. Após as conhecidas "cenas dantescas" ou "tiradas shakespearianas", deparamo-nos com o absurdo kafkiano, já classificado como sendo "tão do nosso tempo". O estilo de Kafka tornou-se emblemático porque suas criações artísticas retratam situações e personagens notáveis e marcantes, simbolizando idéias e inquietações próprias das situações ou épocas em que foram criadas, mas ressoam além, em outras situações e épocas, galvanizando pensamentos e reflexões de multidões, em diferentes lugares, países, culturas, civilizações.

Veiga, a partir da "fórmula" criada por Kafka, pôde "reinventar" o seu mundo, renovando o modelo inicial. A inovação traz significados e conotações surpreendentes, revigorando-se de época em época, ou de geração em geração, segundo as configurações histórico-culturais em que se encontram os leitores e as leituras, as figuras e as figurações que povoam o imaginário dos que ouvem, olham,

unesp

lêem, observam: *Em outros termos, a obra de arte em si nunca pode ser responsabilizada por aquelas idéias que dela possam resultar... A dificuldade não está em mostrar que o usufruto das obras de arte em cada época é de caráter especial, que* A Divina Comédia *em nossa época tem função inteiramente diversa daquela que tinha na época de Dante; a dificuldade está em mostrar que o leitor, que mesmo hoje sente o efeito das mesmas emoções formais que sentia o contemporâneo de Dante, vale-se de modo diferente dos mesmos mecanismos psicológicos e vivencia* A Divina Comédia *de maneira diferente. Para usarmos outras palavras, a meta consiste em mostrar que não só interpretamos de modo diferente as obras de arte como as vivenciamos de maneira também diferente* (Vigotski,1998:46).

A arte de Veiga e Kafka, sem compromisso com a explicação, o conceito, a previsão, muitas vezes elucida, desvenda ou desencanta o que parece incógnito, invisível, informe, inaudível, sem cores, opaco, infinito: *a poesia ou a arte são um modo específico de pensamento, que acaba acarretando o mesmo que o conhecimento científico acarreta (a explicação do ciúme em Shakespeare), só que o faz por outras vias. A arte difere da ciência apenas pelo seu método, ou seja, pelo modo de vivenciar, vale dizer, psicologicamente... O que não estamos em condição de compreender diretamente podemos compreender por via indireta, através da alegoria...* (Vigotski, 1998: 34-35).

Talvez o destino de Kafka e Veiga tenha sido transformar os acontecimentos e as agonias em fábulas. Ambos os escritores narram pesadelos sórdidos em um estilo límpido, quase eventual, revolucionando definitivamente a narrativa de caráter realista. O realismo de Kafka e Veiga, mesclado ao absurdo, aponta para a



temática da impotência do homem moderno frente à organização social a qual é submetido. O homem, em suas narrativas, é apenas um náufrago do mundo moderno, agindo cega e mecanicamente à superfície dos fatos que o cercam.

Em autores como Veiga e Kafka, *começou a literatura como enigma. Ou como metáfora ainda, mas não se sabe mais de quê. A literatura deixou de ser parte do esclarecimento e passou a ser parte da perplexidade* (Veríssimo,1989:6).

BIBLIOGRAFIA

I - Obras de J. J. Veiga

VEIGA, José Jacinto. "Onde andam os didangos?" In: ---. ***A estranha máquina extraviada***. 5. ed. São Paulo: Difel, 1986.

_____. "Os cascamorros". In: ---. ***A estranha máquina extraviada***. 5. ed. São Paulo: Difel, 1986.

_____. "Os cavalinhos de Platiplanto". In: ---. ***Os cavalinhos de Platiplanto***. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, s.d.

_____. "A espingarda do rei da Síria". In: ---. ***Os cavalinhos de Platiplanto***. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, s.d.

_____. ***A Hora dos Ruminantes***. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, s.d.

_____. ***Sombras de reis barbudos***. 11. ed. São Paulo: Difel, 1985.

_____. ***Os pecados da tribo***. São Paulo: Círculo do livro, s.d.

_____. ***Aquele mundo de Vasabarros***. 3. ed. São Paulo: Difel, 1985.

II- Obras sobre J. J. Veiga

ATALA, Fuad. "José J. Veiga. Para quem escreve o autor brasileiro?" ***O Estado de S. Paulo***, São Paulo, 17 out. 1987. p.8-9.

BERNARDI, Rosse Marye. "José J. Veiga: fabuloso fabulista do real". ***Nicolau***, Curitiba, v.1, n. 5, 18 nov. 1987.

CAMPEDELLI, Samira Y. ***José J. Veiga. São Paulo***: Abril Cultural, 1982.

CASTELLO, José. "José J. Veiga prepara livro de contos". ***O Estado de S. Paulo***, São Paulo, 17 ago. 1996. Caderno 2, p. 14.

_____. "José J. Veiga trabalha nos limites da fantasia". ***O Estado de S. Paulo***, São Paulo, 4 out. 1997. Caderno 2, p. 1.

____. "José J. Veiga defende estilo despojado". ***O Estado de S. Paulo***, São Paulo, 4 out. 1997. Caderno 2, p. 3.

DUARTE, Lélia P. "A piscadela irônica do autor implícito (a respeito de Sombras de reis barbudos)". ***Minas Gerais***, Belo Horizonte, 2 fev. 1991. Suplemento Literário, p.2-3.

FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna. "A instauração do fantástico em Os cavalinhos de Platiplanto, de J. J. Veiga". In:---. ***O eixo e a roda***, Belo horizonte, jun. 1984.

FISHER, Almeida. "A criação ficcional". ***O Estado de S. Paulo***, São Paulo, 22 dez. 1974. Suplemento Literário, p. 5.

MACIEL, Laury G. "O irracionalismo em J. J. Veiga". In:---. ***Letras de Hoje***, Porto Alegre, dez. 1974.

MARTINS, Wilson. "Um realista mágico". ***O Estado de S. Paulo***, São Paulo, 7 set. 1968. Suplemento Literário, p. 4.

_____. "Romances e contos I". ***O Estado de S. Paulo***, São Paulo, 7 set. 1968.

MIYAZAKI, Tieko. ***De Platiplanto a Torvelinho***. São Paulo: Atual, 1988.

PINHEIRO, Nevinha. "José J. Veiga: realidade ou fantasia? (Uma homenagem aos seus 70 anos: 1985). " ***Minas Gerais***, Belo Horizonte, 1de jun. 1985. Suplemento literário, p. 1.

PRADO Antonio Arnoni (org.) ***Atrás do mágico relance. Uma conversa com J. J. Veiga***. Campinas: Editora da Unicamp, 1989.

RANGEL, Carlos. **"José J. Veiga, escritor brasileiro"**. ***Escrita***, São Paulo, v. 1, p. 4 -7, 1975.

SANTOS, Wendel. "As categorias do diálogo". In:---. ***Os três reis da ficção***. Petrópolis: Vozes, 1978.

SILVERMAN, Malcolm. "O papel da realidade na ficção de J. J. Veiga". In:---. ***Moderna ficção brasileira***. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 163.

TEZZA, Cristóvão. "Uma surpresa desconcertante. José J. Veiga mostra o terror da vida simples nas histórias de 'Objetos turbulentos'". ***Folha de S. Paulo***, São Paulo, 7 set. 1997. Mais!, p. 5.

VARGAS, Francisco. ***Veja***, 29 set. 1982, p. 3-4.

VASSALO, Lígia. "Teoria da comunicação literária em *A hora dos ruminantes*". ***Vozes***, Petrópolis, nov. 1971.

III. Obras de Franz Kafka

KAFKA, Franz. ***A metamorfose***. Trad. de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. ***O processo***. Trad. de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. "Um golpe na porta da granja". In: ---. ***A muralha da China***. Trad. de Torrieri Guimarães. São Paulo: Clube do Livro, 1968.

IV. Obras sobre Franz Kafka

ANDERS, Günter. ***Kafka: pró e contra***. Trad. de Modesto Carone. São Paulo: Perspectiva, 1993.

BENJAMIN, Walter. "Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte". Trad. de S. P. Rouanet.In:----. ***Obras escolhidas***. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ECO, Umberto. ***A definição da arte***. Lisboa: Edições 70, 1981.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. Kafka. ***Por uma literatura menor***. Trad. de J. Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

ISER, W. "Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional". Trad. de H. K. Olinto e Luiz Costa Lima. In:---. ***Teoria da Literatura em suas fontes***. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

LIMA, Luiz Costa. ***Limites da voz: Kafka***. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

LINS, Álvaro. ***Os mortos de sobrecasaca***. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

ROSENFELD, Anatol. "Kafka e o romance moderno". In: ---. ***Letras e leituras***. São Paulo: Perspectiva, 1994.

_____. "Kafka e kafkianos". In: ---. ***Texto e contexto***. São Paulo: Perspectiva, 1969.

SARTRE, Jean-Paul. "Aminadab ou o fantástico considerado como linguagem". In: ---. ***Situações I***. Trad. de Rui Mário Gonçalves. Lisboa: Europa: América, 1968.

V. Bibliografia Geral

ALAZRAKI, Jaime. ***En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar***. Madrid: Gredos, 1983.

AZEVEDO, Sânzio de. ***Aspectos da Literatura Cearense***. Fortaleza: Edições UFC,1982.

BAKHTIN, M. ***Problemas da poética de Dostoiéviski***. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1981.

_____. ***A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais***. Trad. de Yara Frateschi. 2.ed. São Paulo-Brasília: Edunb/Hucitec,1993.

BLANCHOT, Maurice. ***O espaço literário***. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco,1987.

BESSIÈRE, Irène. ***Le récit fantastique: La poétique de l'incertain***. Paris: Larousse, 1974. (Collection Thèmes et Textes).

BOSI, Alfredo. ***História Concisa da Literatura Brasileira***. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1988.

BOZZETTO, Roger. "Le fantastique dans la littérature des États-Unis". In:---. ***Europe, revue littéraire mensuelle.*** nº. 707. Paris: Europe et Messidor, 1988.

BRASIL, Assis. ***A Nova Literatura. I - O Romance***. Rio de Janeiro: Americana, 1973.

_____. ***A Nova Literatura. III - O Conto***. Rio de Janeiro: Americana, 1975.

_____. ***Dicionário Prático de Literatura Brasileira***. Rio de Janeiro: Tecnoprint,1979.

BROCA, Brito. ***Românticos, pré-românticos, ultra-românticos; Vida literária e romantismo brasileiro***. Prefácio de Alexandre Eulálio. São Paulo: Pólis/Brasília: INL, 1979.

CAMUS, Albert. ***O Mito de Sísifo***. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989.

CANDIDO, Antonio. ***Brigada ligeira e outros escritos***. São Paulo: Editora Unesp, 1992.

_____. ***O discurso e a cidade***. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

_____. ***A educação pela noite e outros ensaios***. São Paulo: Ática, 1987.

_____. "Literatura e subdesenvolvimento". In:---. ***Argumento*** - Revista mensal de cultura, Rio de Janeiro, Paz e Terra, n.1, 1973.

CARVALHO, Francisco. ***Textos & Contextos***. Fortaleza, UFC: Casa de José de Alencar, 1995.

CHIAMPI, Irlemar. ***O realismo maravilhoso***. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CORTÁZAR, Julio. "Cefaléia". Trad. de Remy Corga Filho. In: ---. ***Bestiário***. São Paulo: Edibolso, 1977.

COUTINHO, Afrânio (org.). ***A Literatura no Brasil***. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

_____. ***Enciclopédia de Literatura Brasileira***. Rio de Janeiro: Fundação de Assistência ao Estudante, 1985.

DACANAL, José Hildebrando. ***Realismo Mágico***. Porto Alegre: Editora Movimento,1970.

FURTADO, Felipe. ***A construção do fantástico na narrativa***. Lisboa: Horizonte Universitário, 1980.

GALEANO, Eduardo. ***A descoberta da América (que ainda não houve).*** Porto Alegre: EDUFRGS, 1990.

unesp

GAUTIER, Théophile. "O pé da múmia". In: ---. ***Os Buracos da máscara***. (Org. José Paulo Paes). São Paulo: Brasiliense, 1985.

GENETTE, Gérard. ***Discurso da narrativa***. Trad. de Fernando Martins. Lisboa: Vega, s.d.

GRASS, Günter. ***Ensayos sobre literatura***. México: Fondo de Cultura econômica, 1990.

HOLHFELT, Antônio. ***Conto brasileiro contemporâneo.*** Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.

JOZEF, Bella. ***A Máscara e o Enigma***. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

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

LINHARES, Temístocles. ***22 Diálogos sobre o Conto Brasileiro Atual***. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1973.

LUCAS, Fábio. "Mistério e magia". Introdução. *Antes do baile verde* de Lygia Fagundes Telles. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971. xii-xv.

KING, Stephen. ***Insônia.*** Trad. de Lia Wyller. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

LOVECRAFT, Howard Philip. ***La sombra sobre Innsmouth.*** Trad. de Maria Teresa Segur. Barcelona: Editorial Bruguera, 1977.

LUBBOCK, Percy. ***A técnica de ficção***. Trad. de O. M. Cajado. São Paulo: Cultrix, 1976.

MACEDO, Dimas. ***Leitura e Conjuntura***. Fortaleza: Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, 1984.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

MASSAUD MOISÉS. ***História da literatura brasileira.*** v. 2: "O romantismo". São Paulo: Cultrix, 1984.

_____. ***Dicionário de termos literários***. São Paulo: Cultrix, 1992.

MONTEIRO, José Lemos. ***O Universo Mí(s)tico de José Alcides Pinto***. Fortaleza: Imprensa Universitária, UFC, 1979.

MUIR, Edwin. ***A estrutura do romance***. 2.ed. Porto Alegre: Globo, 1975.

NASCIMENTO, F. S. ***Três Momentos da Ficção Menor***. Fortaleza: Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, 1981.

PINTO, José Alcides. ***Política da Arte***. Fortaleza: Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, 1981.

_____. ***Política da Arte II***. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 1986.

PRINCE, Gerald. "Introdução ao estudo do narratário". In: ---. ***Glotta***, Unesp, São José do Rio Preto, n. 16, p. 1- 45, 1994-5.

POE, Edgar Allan. "O gato preto". In:---. ***Histórias Extraordinárias***. Trad. de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1958.

RAMOS, J. M.O. & BORELLI, S. H. S. "A telenovela diária". In:---. ***Telenovela, História e Produção***. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. ***Dicionário de teoria narrativa***. São Paulo: Ática, 1988.

RIBEIRO, Cleone A C. L. de Abreu. "A ambigüidade do fantástico em literatura". In:---. ***Revista de Letras***, Unesp, Assis, v. 23, 1983.

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

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

ROMERO, Sílvio. ***História da Literatura Brasileira***. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1980.

ROSENFELD, Anatol. ***Texto e contexto:*** ensaios. São Paulo: Perspectiva, 1969.

SARTRE, Jean-Paul. ***Situações I***. Trad. Rui Mário Gonçalves. Lisboa: Europa-América, 1968.

SPINDLER, Willian. "Magic Realism: a typology". In: ---. ***Forum for modern language studies***. vol. XXXIX, no. 01. Essex: University of Essex, 1993.

TODOROV, Tzvetan. ***Introdução à literatura fantástica***. Trad. Maria Clara Correa Castello. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

VAX, Louis. ***A Arte e a Literatura Fantásticas.*** trad. de João Costa. Lisboa: Editora Arcádia, 1974.

VERÍSSIMO, José. ***História da Literatura Brasileira***. 4. ed. Brasília: Universidade de Brasília, 1981.

VIGOTSKI, L. S. ***Psicologia da Arte***. Trad. de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

