

Luto e jogo em J.J.Veiga

Edilene Gasparini Fernandes (UNORP)ⁱ

RESUMO: *O conto, como expressão máxima da modernidade narrativa, traz certa correspondência entre os antagonismos sociais e os antagonismos formais de que fala Adorno (1970), denunciados pela idéia de fragmentação, tanto da forma quanto do sujeito. Como narrativa alegórica ou fantástica de fundo repressivo ou como narrativa estranha no sentido freudiano, esses textos são, a nosso ver, expressões de um discurso que transcende o mundo individual do artista e tem suas bases sobre a confrontação adorniana entre a tensão interna e externa à obra. Concordante com a noção de fragmentação adorniana, a dualidade luto e jogo apresentada por Benjamin também fará parte de nossa análise teórica dos quatro contos de J.J.Veiga (“A máquina extraviada”; “O galo impertinente”; “Os cascamorros”; “Onde andam os didangos?”).*

Palavras-chave: alegoria; fragmentação; dualidade luto e jogo

Introdução

Lukács se empenha em determinar o caráter religioso da alegoria demonstrando que, ao retomá-la, a arte de vanguarda procura, na verdade, um fundamento religioso, fundamento esse que não mais existe, o que implicaria na apresentação de um conteúdo vazio (DAMIÃO, 2005).

Benjamin, ao contrário, abordará a alegoria, ainda que arbitrariamente da impossibilidade de um “sentido eterno e consciente de sua não-identidade essencial” (*allo-agorein* = dizer outra coisa), como forma privilegiada do saber humano, no sentido de nos voltar o espelho a fim de enxergarmos o “movimento de fragmentação e desestruturação enganosa da totalidade histórica” (GAGNEBIN, 1994, p.51).

Luto e jogo, a alegoria abarca a tristeza:

...do luto provocado pela ausência de um referente último e a liberdade lúdica do jogo que tal ausência acarreta para quem ousa inventar novas leis transitórias e novos sentidos efêmeros, provando-nos a dura verdade da coexistência entre significação e morte dentro da modernidade (1994, p.43).

Segundo Benjamin, a linguagem alegórica se constrói, portanto, por fusão de duas fontes bastante díspares, mas não adversas: o luto e o jogo. O luto se faz perceber na desvalorização do mundo aparente que essa linguagem denuncia a todo tempo. Fragmentação e morte, marcas contundentes da modernidade anunciadas por ele, têm na linguagem alegórica sua representação. À medida que a significação da realidade se esvai pela figurativização alegórica, as certezas que firmavam o alicerce clássico se trincam, deixando transparecer a perda, a morte dos referentes.

O luto torna a alegoria muda. Muda pela tristeza, não pela incapacidade de comunicação (1963, p.248). Benjamin alerta, no entanto, que o outro lado do luto é, justamente, o cômico, a pilhéria. O cômico, nesse caso, é um recurso que se mostra, vez por outra, num pequeno detalhe, num descuido do olhar.

O jogo, segunda vertente da qual nasce a alegoria, é o resultado da fuga do homem à transcendência, à religiosidade, um desvio que desemboca no lúdico. A vida

perde a sua *seriedade* em face de sua *preocupação intensa com o absoluto* (1963, p. 105), que agora, após a morte do homem clássico, não se satisfaz mais com a transcendência, com a divindade. A alegoria só se faz real pelo olhar do melancólico. É nele que ela se cristaliza, se materializa.

Dentro dessa linha de pensamento, a alegoria seria uma das expressões do homem melancólico abordado por Scliar e baseado em Benjamin, em **Saturno nos trópicos** (2004), obra que realiza uma incursão pela história a fim de determinar o que seja a melancolia e como ela veio atrair em nosso país. O grande momento melancólico brasileiro, explica Scliar, é a virada do século XIX para o século XX. Período de grande desenvolvimento, início da modernidade, dentro do qual três raças tristes, movidas pela cobiça e pelos excessos, exatamente como no Renascimento, configurar-se-ão mais melancolicamente, apesar de todos os antídotos de que lançam mão, como o futebol, o carnaval, etc. Na literatura, a melancolia é representada por dois personagens-chave: Jeca Tatu e Macunaíma. Por meio desses anti-heróis avista-se uma tristeza sócio-histórica movida por fatos marcantes como “o genocídio indígena, a escravidão negra, as pestilências, a pobreza”, como afora em toda a América Latina (p. 244).

De Machado de Assis, o precursor do conto brasileiro no século XIX herdamos o fino humor e a análise psicológica em profundidade, além de uma inédita tematização da humanidade e seus meios intemporais, bem como da classe média urbana surpreendida na construção de sua imagem (HOHLFELDT, 1987, p.38).

Em Monteiro Lobato, maior expoente pré-modernista, o tom caricatural se faz mais forte no estilo que na composição narrativa, porém sua novidade será a maleabilidade da linguagem, o trato absolutamente descontraído e avesso aos ditames da época de seu lançamento.

A mesma ruptura com a tradição narrativa observa-se, entre os pré-modernistas, em Lima Barreto, por meio de sua sutileza ao descrever as paisagens obscuras e sinuosas do mundo interior, o que se seguirá no estilo de Josué Montello, criando o que Houaiss chama de um *estilo brasileiro* próprio (HOHLFELDT, 1987, p.57).

1 Tendências desestruturantes

Dentre os modernistas, o expoente primeiro e imponente com relação à ruptura com a tradicional forma de narrar, no Brasil, é Mario de Andrade que, pelo trabalho pantomímico com a palavra, abrirá o caminho para a expressão alquimista de João Guimarães Rosa. Com ele, a expressão de regionalismo transmuta-se em narrativa maravilhosa dentro da literatura brasileira contemporânea.

É desse veio de tendências desestruturantes em relação ao real que brotarão autores como J.J.Veiga e Murilo Rubião, entre outros, cuja principal característica é a conexão com a consciência literária contemporânea na sua ânsia de renovação.

Quando analisamos contos fantásticos ou alegóricos como os de J.J.Veiga como é o caso de “A máquina extraviada”, “O galo impertinente”, “Os cascarnorros”, “Onde andam os didangos?”, acreditamos que a sua menção, ainda que indireta, aos sofrimentos e à angústia despertados pelo período do governo militar brasileiro, absolutamente se atém somente a esse período da história brasileira. Julga-os assim seria o mesmo que olhar para um bebê e esquecer da sua origem, dos seus pais¹.

¹ Esse trecho faz alusão à idéia defendida por Arrigucci (1979) sobre o descompasso de romances de cunho realista, mas ao mesmo tempo, utilitários da alegoria, como é o caso de *Zero* (1975), *A festa* (1976) e *Reflexos do Baile* (1977), por exemplo. Essa idéia é, mais tarde, desenvolvida por Edu T. Otsuka em

Em **Forças armadas e política no Brasil**, José Murilo de Carvalho defende que o Golpe de 64 não surgiu de uma necessidade histórica e, muito menos, de desatenção civil, mas de ações, omissões e erros de cálculo de agentes políticos de todos os matizes ideológicos. Ademais, defende que o projeto de intervenção do exército começou a ser gestado na década de 1930, pelo general Góes Monteiro (2005). O golpe como desatenção, como erro de cálculo civil se faz ainda mais contundente na imagem de “O galo impertinente” ou de “A máquina extraviada”.

José Murilo mostra uma coerência entre as suas obras ao afirmar em **Os bestializados** que, desde os primórdios, não havia caminhos de participação popular na República, pois o povo sabia que o formal não era sério. Toda a ideologia não margeava o povo. O bestializado era quem levasse a política a sério. Portanto, o caldo formado entre o fato de a política estar nas mãos apenas dos políticos e militares, sem qualquer participação popular, e os sucessivos erros de estratégia política por razão de descompasso entre poderes, facilitou a chegada à situação histórico-política envolvendo o Golpe das Forças Armadas, em 1964.

Portanto, há que se entender a alegoria, em J.J.Veiga, como amadurecimento de uma forma de escrever, como uma sintonia cadenciada com a trajetória da história e a modernidade brasileiras. Não fosse isso, seria difícil entender e situar “Os cavaleiros de Platilante” dentro da literatura brasileira. Esse conto fala de opressão, remete ao silenciamento das pessoas e ao sonho de uma vida de mais liberdade, dificuldades e anseios bem anteriores ao período de 1964 a 1985.

Quando Benjamin afirma que a alegoria só se realiza por meio do olhar melancólico do outro, ele fala da correspondência que essa linguagem encontra na memória celular, na história de uma nação.

Mais do que construir uma analogia entre os episódios históricos por meio da literatura, “A máquina extraviada”, por exemplo, promove uma reflexão sobre a história da tradição do *outro*, no Brasil. “O homem é levado a atitudes quase religiosas perante o desconhecido” (SOUZA, 1990, p.81). E o desconhecido é, nesse conto, qualquer coisa que não seja nossa, de nossa terra. Uma máquina, uma pessoa, um costume. Tudo ganha mais valia aqui e ajuda a deteriorar o que em nosso solo se origina. As causas para o desenvolvimento dessa mentalidade provavelmente se encontram na colonização do Brasil.

Sérgio Buarque de Holanda dirá: “A imagem de nosso país que vive como projeto e aspiração na consciência coletiva dos brasileiros não pôde, até hoje, desligar-se muito do espírito do Brasil imperial” (2003, p.177). E, em outro trecho:

A tentativa de implantação da cultura européia em extenso território, dotado de condições naturais, se não adversas, largamente estranhas à sua tradição milenar, é, nas origens da sociedade brasileira, o fato dominante e mais rico em consequências. Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas idéias, e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra (HOLANDA, 2003, p. 31).

2 Tensão interna e externa

Em “A máquina extraviada”, a presença de algo estranho à cidade, sem serventia alguma, mas imponente e brilhante, como é a máquina que chega por engano à

Marcas da Catástrofe (2001).

cidadezinha, aos poucos toma a dimensão de figura de reverência. Em “O galo impertinente”, há comicidade na presença de um galo de tamanho excomunal impedindo o trajeto das pessoas por determinada rodovia. Da mesma forma, a *regularidade mecânica* (FURUZATO, 2002, p.141) que marca a frequência dos personagens a certo restaurante em “Os comensais”, de Murilo Rubião, denota uma atmosfera de comicidade, que também pode ser observada no fato da construção interminável de “O edifício”.

Nesta mesma acepção segue o conto “A máquina extraviada”. No conto, a alusão ao período do militarismo brasileiro é percebida na noção da dependência que os cidadãos desenvolvem a algo que lhes é estranho e até inútil. O misto de medo e respeito que as classes sociais (vigário, prefeito, cidadãos) cultivam em relação à máquina remete ao temor suscitado pelo regime militar após o golpe de 64. Veja-se, por exemplo, o trecho em que o caixeiro da loja prende uma das pernas na engrenagem da máquina. Ao retirá-lo de lá a preocupação não se dava sobre o ferimento do rapaz, mas sobre o possível dano à máquina. Mutilado por ela, o caixeiro perde o emprego e passa a servir à máquina, cuidando das partes mais baixas dela, numa evidente alusão à reverência ao poder militar em detrimento do bem-estar do povo.

O título do conto reverbera o descompasso entre o governo e a forma de gerir a máquina do Estado, ao mesmo tempo em que remete à supervalorização que os governos militares atribuíram ao crescimento do país durante aqueles anos.

Os contos denotam, portanto, a coexistência entre uma tensão interna e externa, da qual fala Adorno em Teoria Estética (1970). Nós entendemos que tal tensão se reflete sobre os dualismos que pontuamos como vigas mestras da elaboração desses contos.

Esse processo, segundo o que observamos, alerta para a existência, como marca textual dos contos fantásticos e estranhos de atmosfera política, de uma dissonância entre o modo de dizer e o dito. Embora tematicamente homogêneos, esses textos se configuram de forma diferente. Luto e jogo, cômico e sério: a bipolaridade anuncia uma dupla perspectiva enunciativa, porém intercomunicante entre si.

Os procedimentos do discurso alegórico trabalham um fazer significar, ao lado de um querer saber; a figura alegórica é retórica: faz inferências, busca persuadir e também quer interpretar. A alegoria trabalha com campos análogos; quer a analogia, momento em que configura para a narrativa as metáforas alegóricas.

Ao atentar para os posicionamentos tragicômicos neles presentes, conduzimo-nos pela esteira da dualidade benjaminiana entre luto e jogo e juntamos dois pólos que parecem opostos, mas que devem representar mais uma das características de horror presentes nessa literatura supra-realista pós-64 que, ao lado da fragmentação e da alegoria, representa a fratura maior de nosso tempo.

O conto “Os cascamorros” remete-nos a uma distinção entre o que significa o perigo para alguns, diferentemente de outros. Problemas podem atingir a qualquer um fatalmente, exceto àqueles que “têm couraça natural invisível”, os cascamorros. A imunidade que esses seres possuem em relação aos problemas, considerando-se a época de lançamento do conto, satiriza a visão planisférica do real histórico. Se há seres imunes aos problemas e se esses problemas podem ser comprados e trocados, a totalidade histórica se parte, pois os problemas não atingem a todos. Problemas como mercadorias de troca, bens de consumo. Aqui, o fazer significar satiriza a realidade da sociedade de consumo, ao mesmo tempo que, por meio da idéia absurda de existirem seres imunes à contaminação por problemas, lança um querer saber indagando sobre

essas diferenças. A situação é cômica pelo absurdo da justaposição entre mensurável e imensurável (problemas e cereais?), mas é trágica sob a luz dos acontecimentos históricos correndo ao redor de seu lançamento, na mensagem metaforizada pela casca que protege alguns, mas a maioria não.

A marca maior do conto “Onde andam os didangos?”, está na presença do medo, do desconhecido. Barulhos na mata, o estrangeiro chegando de repente, a insegurança da solidão. Esses são os materiais com que o menino tece um ser monstruoso, por meio de sua imaginação. Certo dia, todo o medo se personifica na figura de um homem que vem tirar da família o ser que os uniu, os dignificou: Venâncio, o único personagem nomeado no conto. Venâncio chega ao sítio como muitos que por ali passam, mas acaba ficando e ensinando à família um pouco de humanidade. Anteriormente eles viviam como animais, acuados pelo medo, privados do sorriso e da fantasia (ele inventa brinquedos). O totalitarismo desumaniza os habitantes do sítio quando a parte de humanidade presente lá (Venâncio) lhes é tirada. A dualidade aqui se dá na presença do medo que desencadeia a fantasia. A realidade transformada por esse medo se torna ainda pior que a idéia inicial. Os didangos de que o menino tinha tanto medo seriam, na verdade, muito bem vindos contra o forasteiro que levou Venâncio. O luto está na desumanização das pessoas, a personificação do seu medo é o jogo que sua mente realiza.

Em “O galo impertinente”, a presença do insólito (Dantas, 2002) está no próprio galo que se apossa de uma estrada recém-construída. O absurdo da presença do animal não estimula nossa reflexão, mas há pequenos pontos nos quais o conto tece idéias que nos remetem à presença de melancolia, como estas:

..As pontes eram um espetáculo, e tantas que se podia pensar que tinham sido feitas mais para mostrar competência do que para resolver problemas de comunicação; em todo caso lá estavam bonitas e sólidas, pelo menos de longe (VEIGA, 2002, p. 81).

Diante da impotência da estrada, com suas pontes, túneis e trevos, o povo esqueceu a longa espera, herança de pais a filhos, esqueceu os parentes e amigos que haviam morrido sem ver aquele dia, esqueceu as voltas que teve de dar e agora só cuidava de elogiar o trabalho dos engenheiros, o escrúpulo de não entregarem uma obra feita a três pancadas (VEIGA, 2002, p.81).

A presença dos engenheiros simboliza a chegada do “poder como um elemento de *non-sense*” (Dantas, 2002, p.100). Eles constroem algo de que as pessoas não têm necessidade, bem à forma do que acontece em “O edifício”, de Murilo Rubião. A obra, no entanto, como acontecia durante o militarismo no Brasil, não era para servir a ninguém, nem facilitar as relações, mas para ser imponente. A presença do luto se dá nesse desvio que o autoritarismo provoca. Um jogo de luzes sobre a narrativa faz com que certos elementos troquem de lugar: o que estarrece os passageiros da estrada não é a presença violenta do galo, mas a ausência de seu lugar (dos passageiros) no sistema.

A dualidade em “O galo impertinente” se faz notar no aspecto tragicômico do conto, o que já se avista logo em seu título. Um galo impertinente poderia ser entendido como um animal que não tem pertinência, não tem serventia. Ao lado da imagem cômica de um ser avícola atrapalhando o trânsito de uma rodovia, há uma atribuição (impertinente) que nos remete a um aspecto trágico, exatamente pela ligação com a realidade brasileira da época de lançamento da obra. Em outras palavras, o conto reverbera a indagação sobre a serventia de tantas obras monumentais construídas durante aquele período.

Conclusão

A intenção desse pequeno estudo é refletir sobre a presença de alguns pontos concordantes sobre as teorias de Adorno e Benjamin no aspecto relativo aos antagonismos presentes nas narrativas alegóricas, das quais o conto é uma expressão.

O principal ponto que aqui destacamos é a idéia sobre as dualidades que Benjamin aborda ao discorrer sobre a presença do luto e do jogo nessas narrativas. Em Adorno, há correspondência de conceitos quando da abordagem da arte como enigma que diz alguma coisa e, ao mesmo tempo, oculta essa mesma coisa pelo aspecto enigmático de sua linguagem, como parte do movimento real da história (1970), não importando a sua forma. “O meio pelo qual o comportamento das obras de arte reflete a violência e a dominação da realidade empírica é mais do que uma analogia” (1970, p.160)

Ainda que para Adorno não haja conexão de semelhança entre arte e sociedade, existe uma correspondência entre os antagonismos sociais e os antagonismos formais presentes nas obras de arte, pertencentes à modernidade. Analisar e interpretar uma obra de arte hoje, segundo Adorno, é perpassar a idéia de fragmentação, tanto da forma quanto do sujeito (1970).

Narrativa fragmentada e enigmática, os conto fantásticos e alegóricos que abordamos aqui, aludem ao sujeito estilhaçado pela violência social, cuja linguagem é um protesto contra a logicidade.

Dentro desse protesto, as correntes duais presentes nessas narrativas remetem ao próprio estilhaçamento do sujeito, mas também à melancolia da distância entre o dizer e o dito.

Referências Bibliográficas:

ADORNO, T. W. **Notas de literatura**. São Paulo: Duas cidades, 2003.

_____. **Teoria estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1970.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. 7.ed. Trad. S.P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. e pref. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CARVALHO, J. M. de. **A formação das almas**: o imaginário da República no Brasil. 16.ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

_____. **Os bestializados**. 3.ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

FREUD, S. **Luto e melancolia**. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

FURUZATO, F.D. **A transgressão do fantástico em Murilo Rubião**. Tese (doutoramento). Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, Campinas, 2002, 184p.

GAGNEBIN, J. M. **História e narração em W. Benjamin**. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 1994.

GINZBURG, J. Literatura brasileira: autoritarismo, violência e melancolia. *Revista de Letras*, São Paulo, 43 (1): 47-70, 2003.

HOLANDA, S. B. de. **Raízes do Brasil**. 26.ed. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

HOHLFELDT, A. **Conto brasileiro contemporâneo**. 2.ed. São Paulo: Mercado aberto, 1988.

LUKÁCS, G. **Sociologia**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1992.

MARCHEZAN, L.G. O hipotexto de Noll. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**. Rio de Janeiro, (9), julho de 2006.

SCLIAR, M. **Saturno nos trópicos**. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

SOUZA, A. P. de. **Um olhar crítico sobre o nosso tempo**: uma leitura da obra de J.J. Veiga. Campinas: Ed. da Unicamp, 1990.

VEIGA, J.J. **A estranha máquina extraviada**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

ⁱ **Edilene Gasparini FERNANDES, Doutora em Letras.**
UNORP – Centro Universitário do Norte Paulista.
edilenegf@terra.com.br