

VASABARROS, NOSSO MUNDO

VASABARROS, OUR WORLD

SOUZA, Agostinho Potenciano de

Que a liberdade é essencial ao ser humano é uma premissa tão óbvia que chega a estar implícita no comportamento dos meus personagens.

Considerar a liberdade um bem implícito na composição do ser humano é o primeiro passo para chocar os que a denegam.
(José J. Veiga)

Resumo: Este artigo apresenta um estudo estilístico do livro *Aquele Mundo de Vasabarro*, de José J. Veiga. Tem como objetivo contribuir para a leitura literária como um ato cocriador de sentidos. A partir do conceito de excedente de visão, proposto por Bakhtin (2017), busca-se o auxílio do instrumental da Psicanálise de Freud (1972, 1976, 2004), ampliado por Marcuse (1972), ao levar as relações entre o Princípio do Prazer, Eros, e o Princípio da Realidade, Thánatos, às organizações sociais e políticas, nelas constatando as estratégias de opressão. São observadas também algumas relações entre os processos da fantasia como ação estética ativa e as forças do inconsciente do escritor, bem como do leitor. Como resultado, verifica-se uma ampliação do modo de ler as metáforas que constroem essa obra, um indicador produtivo na formação de leitores literários. A conclusão aponta para um recurso enriquecedor do processo de valorizar o excedente de visão do autor e dos leitores.

Palavras-chave: *Aquele Mundo de Vasabarro*. Leitura literária. Formação de leitores. Crítica literária.

Abstract: This article presents a stylistic study of the book *Aquele Mundo de Vasabarro*, by José J. Veiga. Its objective is to contribute to the literary reading as an act of sensorial co - operation. From the concept of surplus-vision, proposed by Bakhtin (2017), the aid of the instrumental of Psychoanalysis of Freud (1972, 1976, 2004), expanded by Marcuse (1972), by bringing the relations between the Principle of the Pleasure, Eros, and the Principle of Reality, Thánatos, to social and political organizations, in which they establish strategies of oppression. Some relations between the processes of fantasy as active aesthetic action and the forces of the unconscious of the writer as well as of the reader are also observed. As a result, there is an increase in the way of reading the metaphors that construct this work, a productive indicator in the literary readers' formation. The conclusion points a resource enriching the process of valuing the author's and readers's surplus of vision.

Keywords: *Aquele Mundo de Vasabarro*. Literary reading. Training of readers. Literary criticism.

INTRODUÇÃO – o excedente de visão

Bakhtin, colocando-se a questão sobre a relação entre o autor e a criação do herói, propõe que a atividade estética do criador vem do seu *excedente de visão*:

O autor não só enxerga e conhece tudo o que cada personagem em particular e todas as personagens juntas enxergam e conhecem, como enxerga e conhece mais que elas, e ademais enxerga e conhece algo que por princípio é inacessível a elas, e nesse *excedente* de visão e conhecimento do autor, sempre determinado e estável em relação a cada personagem, é que se encontram todos os elementos do acabamento do todo, quer das personagens, quer do acontecimento conjunto de suas vidas, isto é, do todo da obra (BAKHTIN, 2011, p. 11).

Não só o criador, também o espectador covivencia a maneira ativa de uma obra em sua busca de vivenciamento na totalidade da vida e do mundo (IDEM, p. 61). É nessa contemplação do horizonte do *outro-para-mim* que os dados se ordenam para a ação estética. Colocar-se no lugar do outro e depois retornar ao seu lugar permite completar o lugar dele com o *excedente de visão*, somando valores advindos da consciência do autor sobre o herói. Esse é o desafio da visão estética ativa, uma visão absolutamente nova do mundo, um acontecimento cheio de tensão ético-cognitiva, à procura de um novo existir, um novo pensamento sobre o mundo humanizado: transgrediente, emocional, intenso, com plasticidade de ação (IDEM, p. 177).

Com essa proposta de Bakhtin, este artigo irá trazer, do instrumental teórico da psicanálise, alguns elementos que contribuam para melhor explorarmos o *excedente de visão* oferecido pela obra em análise, *Aquele Mundo de Vasabarro* (AMV). É um caminho de leitura, uma forma de adentrar o mundo do autor e da obra, buscando sentir seus movimentos, correndo o risco de novas percepções e sentimentos.

Este livro é o sétimo do escritor, que editou dezesseis. Agrupa-se a outras obras que constituem o denominado “ciclo sombrio”, pois tratam de espaços sociais cuja atmosfera de opressão e angústia é dominante: *A Hora dos Ruminantes* (1966); *Sombras de Reis Barbudos* (1972); *Os Pecados da Tribo* (1976); *Aquele Mundo de Vasabarro* (1982). A respeito dessas obras, diz J. Veiga:

É claro que *Sombras*, *Os pecados*, *Vasabarro* foram contaminados pelo clima político contemporâneo deles, e a coincidência entre o clima interno desses livros e o clima externo facilitou a leitura política. Mas o meu projeto ao escrevê-los não era ficar na mera denúncia de um regime de opressão: se fosse, os livros ficariam datados quando o regime se exaurisse, como se exauriu (aliás, durou mais do que eu calculava). O meu projeto era mostrar situações mais profundas do que aquelas impostas por um governinho de uns generaisinhos cujos nomes a nação depressa esquecerá. (Esses livros foram escritos para desassossegar – entrevista. In SOUZA, 1990, p. 154)

Não são poucos os leitores pelo mundo afora que fazem uma leitura alegórica, buscando batimentos, item por item, de obras *distópicas*, com a vida política da época. Esses

REVELLI v.10 n.2. Junho/2018. p. 279-288. ISSN 1984 – 6576.

Dossiê Estudos de Linguagem e Interculturalidade.

livros se ambientam em reinos de maldade dos governantes e sofrimento da população. Certamente foram livros que surgiram nessa junção de clima externo e interno. *AMV* junta-se à distopia de algumas obras já bastante conhecidas: *Admirável Mundo Novo* (1932), de Aldous Huxley; *A Revolução dos Bichos* (1945) e *1984* (1948), de George Orwell; *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury. A *distopia* é um campo de ficção que se contrapõe à *Utopia* (1516), de Thomas Morus, uma narrativa situada numa ilha em que se vive uma sociedade ideal, bem governada para todos os seus habitantes.

Os leitores dessas obras têm mostrado que elas não ficaram na “mera denúncia de um regime” de época, tanto assim que estão sendo lidas, provavelmente pela sua visão estética ativa, cujo *excedente de visão* propicia novos sentidos, há várias décadas. Uma ocorrência, por exemplo, em *AMV*, é o poder herdado familiarmente. Essa fatalidade, um fato histórico durante séculos, não deixa de permanecer nos tempos atuais pelo mundo, com novas configurações e suas iníquas consequências: ditaduras militares substituem um ditador general por outro general, outras colocam um irmão como substituto e, numa forma sofisticada do mesmo, vários países favorecem a reeleição. Em Vasabarro, o filho do Simpatia será o próximo governante, mesmo que o senesca Gregório promova um levante. Uma vez no poder, o filho se faz mais cruel que seus antepassados – essa é a “situação mais profunda” que a visão estética ativa desses livros propicia, a percepção desse fatalismo desumano de governos tiranos.

1. Terapia da arte

Quando o entrevistador diz a José J. Veiga que este livro também reflete o clima opressivo das obras anteriores, o escritor responde: “até hoje não foi possível mudar. Este novo é a mesma coisa porque tenho que reproduzir aquilo que me preocupa. Eu uso isto como uma espécie de terapia, para botar para fora e me preservar” (VEJA, 1982, p. 6). No plano individual, Veiga conflui para o que Jones, seguindo Freud, crê da literatura: “a necessidade de alívio através da criação poética” (JONES, 1970, p. 103). De fato, colocando-se em outro lugar, a ficção, o autor-criador se transporta para um vivenciamento das atribulações de *lá* e, nessa empatia, sente a liberdade de dizer livremente, desabafar seus sufocos de existir *aqui*.

“Para botar para fora” sua história, o autor utiliza expedientes muito seus, uma voz narrativa posicionada, com um ponto-de-vista marcadamente carnavalizado (SOUZA, 1990, p. 117-136), o que resulta em um olhar crítico sobre o nosso tempo. Esse procedimento

deixa o autor livre para transitar do mundo da fantasia, da lenda, para o mundo dele mesmo, e vice-versa. Uma aproximação entre o *Eu-prazer* e o *Eu-real*:

A arte promove uma reconciliação dos dois princípios por uma via peculiar. Originalmente o artista é uma pessoa que, por não conseguir se haver com a exigência de renúncia à satisfação pulsional de início requerida pela realidade, afastou-se da realidade e, no mundo da fantasia, deu livre curso a seus desejos eróticos e ambiciosos. No entanto, é capaz de encontrar o caminho de volta desse mundo da fantasia à realidade, graças a um talento especial para moldar suas fantasias em realidade de um novo tipo, aceitas pelas pessoas como imagens valiosas da realidade (FREUD, p. 69).

Essa movimentação provoca uma espiral em relação aos leitores, pois eles também irão transitar entre os dois princípios, uma relação de espelho entre autor e leitor, ambos cocriadores da fantasia, afastam-se da realidade e encontram o caminho de volta com imagens mais valiosas da realidade. O artista “Todavia, só pode consegui-lo porque outras pessoas, como ele, se sentem insatisfeitas com a renúncia real a que estão obrigadas, ou seja, porque essa insatisfação – resultante da substituição do princípio do prazer pelo princípio da realidade – é ela própria uma parte da realidade” (IDEM, p. 69). Talvez seja por isso, a insatisfação com o real, que a leitura é feita como um jogo. Vasabarro é um nome que “evoca conceitos aceitáveis com um mínimo de imaginação” (AMV, p. 1). Um modo de convidar o leitor a usar sua fantasia também, vislumbrar o que escorre desse feudo.

Já na primeira página ocorre uma didática da história: “As pessoas olhavam a massa enorme, espalhada, sempre escura, se lembravam das lendas ouvidas em criança, e desviavam o olhar, às vezes com arrepios. [...] Mas como não há segredo que resista inteiro ao tempo, parte da história do lugar, e alguns fatos que aconteceram lá em determinado período acabaram se filtrando para fora, e até com certa riqueza de detalhes.” (AMV, p. 1) De fora, causa espanto a construção enorme, tanto quanto provocam estranhamentos os fatos que a história dessa lenda promete.

Os dois trechos, um da entrevista e outro da ficção, fazem o movimento “para fora”, um de explicitar o que o preocupa e o outro o de justificar o nome do lugar. Isso dá à história um ar de mistério, de lenda de infância, sem deixá-la totalmente no mundo do “faz de conta”, já que “A cronologia pode não estar muito certa, mas os acontecimentos, encontrados em relatos de viajantes que lá estiveram em épocas diferentes, parecem verdadeiros.” (AMV, p. 2). J. Veiga cria, assim, um clima de alegoria: uma história da infância e uma história da gente de um lugar que não é *aqui*, é *lá*.

2. Thánatos e Eros

Vasabarro é um lugar “feito a qualquer hora”, “castelo aberrante, ou fazenda fechada”, um “vulcão” que pode derramar sua “peçonha”, um lugar que ali estava “desde o começo do mundo”. Sua arquitetura sugere uma analogia às estruturas sociais e psíquicas: “labirinto de corredores, passadiços, galerias”, um conjunto de “lugares sombrios, úmidos, abafados” habitados por “gente soturna, assustada, desconfiada, farejante, de pele cor de estanho principalmente no rosto, por estar muito exposto à atmosfera estranha do lugar.” (AMV, p. 47) Na parte superior moravam os mandantes e, num porão, “calabouço insuspeitado e esquecido pelos atuais poderes de Vasabarro vivia um povo estranho”, refugio do sistema, “um quilombo de rejeitados” que organiza uma revolução nas horas da noite – um quadro alegórico dos trabalhos do inconsciente pessoal e dos movimentos das camadas inferiores da sociedade.

Assim Vasabarro se aproxima do inconsciente – essa base da psique que possui uma força diretiva de nossas ações um tanto ignorada, subterrânea. No plano social, Vasabarro é uma civilização em que o Princípio da Realidade, Thánatos, domina e sufoca o Princípio do Prazer, Eros, tornando o indivíduo uma “manifestação congelada da repressão geral da humanidade” (MARCUSE, 1972, p. 67) e igualando todos os seus habitantes pela dominação, de tal modo que “lá” se confirma que “a história do homem é a história da sua repressão” (Ibid., p. 33).

Tal é a metáfora, essa abertura da palavra aos sentidos vivenciais subjetivos, que se podem ler no primeiro acontecimento narrado: “O enxoto das Aranhas” – uma cerimônia de ir vassourando “os cantos, gretas, fendas, desvãos” (facilmente alusível ao mergulho no inconsciente ou nas estruturas sociais da dominação) que detona, através de um acidente corriqueiro (um rapaz raspou sem querer a vassoura na cara do outro), casualidades que alteram o destino das personagens envolvidas. O acidente é uma amostra do sistema repressivo de Vasabarro: O Vedor-Mor envia o perseguidor para a barreira, enquanto os outros continuam “trabalhando como movidos por engrenagens de corda.” (AMV, p. 4)

Os habitantes de Vasabarro vivem sob um sentimento de culpa contínuo, resultado de um regime de repressão e medo: “Quem podia dizer que estava vivo em Vasabarro?” (p. 9) – ali “ninguém é gente” (p. 52), todos vivem prisioneiros, submissos pelo “sim senhor” (p. 16), com “uma função geral comum a todos – a de se espionarem mutuamente.” (p. 48). Em caso de alguma falha, a condenação a torturas violentas (51). Ninguém escapa, o rei e sua família são

espionados (p. 54) e reprimidos: “o Simpatia não passa de um coitado também” (p. 52) – dos quilombolas ao Simpatia, os fios de uma cadeia, que impede fugir, pois “não seria possível” (p. 125) nem para Andreu, o novo Simpatia. Ignoram-se as causas de todos viverem sob este sistema. Alegam-se os regulamentos (p. 6), o protocolo, as leis (p. 17), rotinas, rituais impostos por Costadura, o Comedor de Jaca, ou vindos da “nebulosa primordial” (p. 23), proibições de música (p. 57), de animais domésticos (p. 33), de festas (p.58)...

O Princípio do Prazer parece ‘destronado’ totalmente em Vasabarro, para que o Princípio de Realidade, com seus processos externos e internos de restrição, coerção e supressão, fosse a única forma de organização desse mundo cinzento, seja através da *mais-repressão*, “esses controles adicionais, gerados pelas instituições específicas de dominação” (MARCUSE, 1972, p. 53), seja por um especial Princípio de Desempenho, o de cumprir regulamentos, indefinidamente, sem alternativa. (IBIDEM, p. 23)

Assemelha-se a uma civilização primordial em que “A repressão da gratificação das necessidades instintivas, imposta pelo pai, a supressão do prazer não foi (...) um resultado apenas da dominação, mas criou também as precondições mentais que eram propícias ao contínuo funcionamento da dominação” (IBIDEM, p. 70) de tal modo que toda a população de Vasabarro não sabe explicar por que vivem sob um clima social e político de angústia e repressão.

Entretanto, Eros dá sinal de sua força em duas mulheres: a Simpateca e sua filha Magnólia rebelam-se contra o sistema: a mãe vive cantando árias, prepara uma festa, vive de bom-humor; a filha tem um cachorrinho, namora um plebeu e dele espera um filho. São essas duas mulheres que esperam decifrar a maldição de Vasabarro, pois crêem que “haverá sempre um chão, uma esperança.” (AMV, p. 144) Essa última frase da narrativa torna-se uma alegoria da possível salvação, um raio do Princípio do Prazer que possa transformar esse Princípio de Realidade, saindo da dominação e buscando a liberdade.

As duas mulheres, nesse reino da repressão, são consideradas levianas, irresponsáveis, loucas – uma imagem do ponto de vista daqueles que vivem um sistema com integridade: para eles todas as manifestações de vida do Princípio do Prazer são *anormalidades*, logo classificadas e condenadas – enquanto a Simpateca considera que essa “forma de loucura” lhe serve para “aguentar conviver com sua enorme frustração”, ou seja, fazer “o papel de maluca foi” a sua “salvação.” (AMV, p. 143)

Outro movimento de Eros ocorreu em Vasabarro: o encontro amoroso de Mógui e Genísio, que “estavam vivendo um mundo à parte, um mundo bonito”. A descoberta do prazer

lhes deixou uma “sensação que os levava a uma quase percepção total da vida e do mundo.” (AMV, p. 139). O encontro desse par é a sexualidade transformando-se em Eros, na esperança de que o Princípio do Prazer retome a salvaguarda de Vasabarro – um *futuro* que vai restar na última frase da história. Esse amor resulta de uma auto-sublimação da sexualidade, como se vê em Marcuse (1972, p. 179) e no romance (AMV, p. 138). No entanto, “os poderes vigentes”, através do extremo “instrumento de repressão”, fazem Thánatos anular Eros: Genísio e o cachorrinho (este que abriu a possibilidade de relação do par amoroso) são pegos, ninguém sabe por quem, e “emparedados” – alegoria da impossibilidade do prazer em Vasabarro.

Aquele mundo é a filogênese de uma civilização repressiva em que o trabalho é atividade alienada, penosa. Ali é o reino do Logos, da lei, das ordens absorvendo Eros, o princípio que faz o *ser*. (MARCUSE, 1972, p. 116-118) Nos domínios do Id, reina um Superego zeloso daquilo “a que as pessoas chamam as coisas *superiores* na vida humana” (IBIDEM, p. 49), deixando o Ego prisioneiro do Princípio de Realidade, efetuando repressões contínuas, que alimentam o sentimento de culpa.

3. Errâncias das personagens

O mundo narrado, plano manifesto na história de Vasabarro, possivelmente esconde um mundo comentado no plano latente. Talvez os processos de “interpretação dos sonhos”, de Freud, nos auxiliem, numa leitura não-sintagmática da narrativa, a trazer algumas ampliações de compreensão da obra.

O título do livro contém uma condensação e um deslocamento: Vasabarro metaforiza um lugar que deixa vazar de si o seu barro, a sua peçonha, o mal da dominação, e põe num eixo de significação um “lugar situado fora dos caminhos e das cogitações do mundo” (AMV, p. 1). Deslocada para *lá* essa condensação é determinada por um dêitico, *aquele*, que mais pode ser lido *este*, quando se percebe o expediente de preterição do contador da história.

São várias as personagens que vivem simbólicos deslocamentos afetivos: o Simpatia gosta de brincar com soldadinhos de barro – metáfora dos dirigentes do poder, além de ironizar a falta de autodeterminação dos soldados; Gregório, o senesca da Segurança, além de ter habilidades com tabuinhas, toma chá de cavaco – metáfora de sua rusticidade e *dureza*.

O deslocamento afetivo de Mógui é para Bingo, o cãozinho. Sua fuga deixa-a triste, deprimida, porém, como um ioiô, ele desprendera-se de suas mãos para voltar trazendo Genísio, o seu grande amor. Tanto este como aquele são emparedados, pois eram adversos ao sistema

de Vasabarro. No entanto, Mogui tem dentro de si uma “esperança”, o filho dela e de um plebeu – uma condensação das relações sociais que poderiam, talvez, salvar o escuro e feio feudo de Vasabarro.

Outro deslocamento é um sonho do Simpatia Eugênio IV. Está o rei em seu leito de morte e, em sonho, regressa à infância: ele tinha quatro anos, era rejeitado pelos pais, pois tinha um chifre, que lhe brotara na cabeça. Viaja em companhia de dois cavaleiros até a casa de uma benzedeira que extirpa-lhe o chifre. A cura dá-lhe a sensação total de felicidade. Acaba-se o sonho e o rei morre, porém com o corpo cheio de novos chifres. Talvez seja essa marca uma frustração fálica, uma impotência comprovada no apelido que todos conhecem, o Mijão, (AMV, p. 52).

A linguagem do sonho não é diferente do resto da história, mas os acontecimentos são bem diferentes, é uma viagem para *fora* de Vasabarro, em contato com a paisagem, com animais, e se fazem brincadeiras divertidas. A força simbólica do sonho encontra apoio em outros trechos da obra que mostram a vontade doida de alguns habitantes de sair daquele feudo, viajar, buscar a liberdade.

Um fato chama a atenção sobre as surpresas do poder da palavra. Uma brincadeira de rimas leva a um resultado mágico, para espanto de quem as pronunciou. Andreu, o novo Simpatia, não queria executar Gregório, o golpista condenado à barrica com araponga. Desde criança convivera com ele e havia um laço afetivo. Animado pela irmã, o novo Simpatia, no momento solene da execução, inverteu o ritual, ao proclamar: “Em nome de Java e da clava, da tranca e da panca, do cacho e do penacho, perdoo este homem. É no toco, é no choco, é no oco, é no broco, é no pau da goiaba.” (AMV, p. 128) – as palavras tiveram força e a brincadeira concedeu o perdão a Gregório, deixando todos boquiabertos com o resultado da fórmula. J. Veiga cria uma situação nesta narrativa que converge para uma das afirmações de FREUD (1976, p. 101): “Acaso não poderíamos dizer que ao brincar toda criança se comporta como um escritor criativo, pois cria um mundo próprio, ou melhor, reajusta os elementos de seu mundo em uma nova forma que lhe agrada?” Assim a brincadeira das personagens reajustou os elementos do seu mundo e produziu um efeito mágico que, marotamente, uma obra criativa pode conseguir.

Considerações finais

O escritor confessa que “algum elemento de mistério (...) entra em qualquer enredo que se monta com a preocupação de interessar o leitor”, e mostra a origem do clima de suas histórias: “a angústia existente nos meus livros também é resultado do clima político e social que sempre enfrentei depois de adulto.” (VEIGA, *in* VEJA, 1982). Essa alusão nos leva a uma vista sobre a ditadura de Vargas e o período da Ditadura Militar que o Brasil viveu. Suas histórias do “ciclo sombrio” torna-se um recurso para pôr para fora suas angústias, uma forma de desvendar o mistério desses poderes tiranos, num esforço de insistir que a condição humana sem a liberdade é desumana, cruel.

E sobre o nascimento de suas histórias: “eu não saberia dizer. Ocorre inesperadamente, no meio da noite, no trabalho, andando na rua. Então começo a brincar com a ideia, ver suas possibilidades, o que pode sair dali.” Logo a seguir, lembra que o escritor vê do outro lado de sua mesa de escrita o outro jogador: “o leitor gosta de armar suas coisas na névoa, completar a história como se fosse um jogo.” (IBIDEM). Essas confissões lembram Freud, que também tinha a “suposição de que a obra literária, como o devaneio, é uma continuação ou um substituto do que foi o brincar infantil.” (FREUD, 1976, p. 109) Daí a obra torna-se um “prêmio de estímulo (...) que nos é oferecido para possibilitar a liberação de um prazer ainda maior, proveniente das fontes psíquicas mais profundas.” (IBIDEM, p. 110) Esta é a leitura que nos desafia, sair do Eu-real e buscar nas ficções o Eu-prazer, numa caminhada de ir e vir.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. *Estética da Criação Verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 6.^aed. SP, Editora 34, 2011.
- FREUD, S. *A interpretação dos sonhos*. Vol IV das obras Psicológicas Completas, RJ, Imago, 1972.
- _____. *Escritores criativos e devaneio*. Livro 30 da Pequena coleção das Obras de Freud, RJ, Imago, 1976.
- _____. *Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente*. Vol. 1. RJ, Imago, 2004.
- JONES, E. *Hamlet e o complexo de Édipo*. RJ: Zahar, 1970.
- MARCUSE, H. *Eros e Civilização – uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*, 5^a Ed., RJ, Zahar, 1972 – trad. de Álvaro Cabral.

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

VEIGA, J. *Aquele mundo de Vasabarro*. SP: Difel, 1982.

_____. Esses livros foram escritos para desassossegar – entrevista concedida a Agostinho P. Souza. In SOUZA, 1990, p. 151-159.

_____. Um construtor de fábulas – entrevista concedida a Francisco Vargas. Revista *Veja*, 29/09/1982.