

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE
LITERATURA

VALERIA CRISTINA DA SILVA



Dança Macabra, 1493, Michael Wolgemut

**O Carnaval de Antares: fantástico e a carnavalização literária
em Incidente em Antares**

São Carlos

2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE
LITERATURA

**O Carnaval de Antares: fantástico e carnavalização literária
em Incidente em Antares**

FAPESP: 2012/09471-3

Valeria Cristina da Silva

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Estudos de Literatura (PPGLit) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), na linha de pesquisa Literatura, História e Sociedade. Orientadora: Profa. Dra. Tânia Pellegrini

São Carlos, janeiro de 2014

**Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da
Biblioteca Comunitária da UFSCar**

S586ca

Silva, Valeria Cristina da.

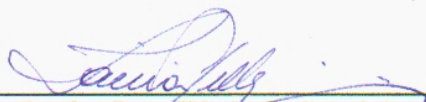
O carnaval de Antares: fantástico e carnavalização literária em Incidente em Antares / Valeria Cristina da Silva. - São Carlos : UFSCar, 2014. 151 f.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de São Carlos, 2014.

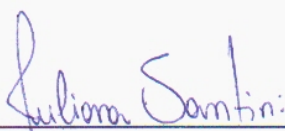
1. Literatura brasileira. 2. Carnavalização. 3. Literatura - história e crítica - teoria, etc. 4. Ditadura militar. I. Título.

CDD: 869.9 (20ª)

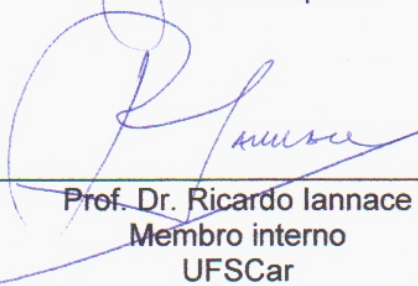
**BANCA EXAMINADORA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE
Valéria Cristina da Silva**



Profa. Dra. Tânia Pellegrini
Orientadora e Presidente
UFSCar

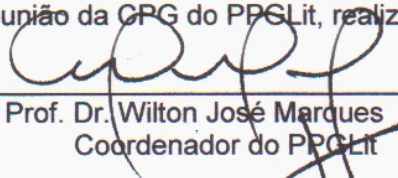


Profa. Dra. Juliana Santini
Membro externo
UNESP/Araraquara



Prof. Dr. Ricardo Iannace
Membro interno
UFSCar

Submetida à defesa pública em sessão realizada em: 26/03/2014.
Homologada na 39ª reunião da CPG do PPGLit, realizada em 03/04/2014.



Prof. Dr. Wilton José Marques
Coordenador do PPGLit

Fomento: CAPES

defesa de nº 11

Aos meus pais e ao Gustavo

Agradecimentos

À Fapesp, pelo apoio que foi fundamental para a realização desta pesquisa;

Ao Instituto Moreira Sales, no Rio de Janeiro, que cuida do acervo literário de Erico Verissimo;

À PUC-Rio que gentilmente compartilhou seu acervo particular de teses e dissertações;

Ao Núcleo Interdisciplinar Literatura e Sociedade – NILS, do Centro de Educação e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Carlos;

À Professora Dra. Tânia Pellegrini, orientadora, educadora e, acima de tudo, um modelo que sempre levarei comigo;

Aos membros da banca Professora Dra. Juliana Santini e Professor Dr. Ricardo Ianace, cuja leitura, comentários e contribuições, apresentados no exame de qualificação, foram essenciais para este trabalho;

Aos professores do PPGLit, que contribuíram para uma formação sólida e que me orgulham de fazer parte deste programa, em especial ao professor Dr. Wilton Marques que, por meio de suas orientações na disciplina “Seminários de Pesquisa”, contribuiu diretamente para a organização e execução desta dissertação;

Aos meus eternos alunos e colegas do Colégio Adventista de São Carlos, os quais eu carrego no coração.

Aos meus amigos Guilherme, Cinthia, Carol e Ingrid que, pessoalmente ou virtualmente, em menor ou maior intensidade, dividiram comigo as angústias e alegrias deste mestrado. Em especial às queridas Vanessa e Danuza, cujo companheirismo e amizade foram fundamentais, mesmo de longe.

À minha família, base de tudo.

À minha amada irmã Jessica, pelos inúmeros favores prestados e por sempre se preocupar.

Ao Gustavo, marido e amigo, por razões inumeráveis.

A verdade é que os homens quase nunca
conseguem enterrar completamente os seus
mortos.

Erico Verissimo

Resumo

No período extremamente conturbado correspondente às décadas de 1960-1970 no Brasil, a literatura percorreu caminhos curiosos. Os autores desse período, no anseio de exprimir o dilaceramento da sociedade brasileira decorrente da ditadura militar e conscientes da dificuldade de representar o mundo como um todo, encontraram na fragmentação da narrativa, na colagem, na montagem, no empréstimo de recursos de outras linguagens (cinema, propaganda etc.) as respostas estéticas necessárias para este momento tão complexo. Neste cenário, contudo, destaca-se a figura de Erico Verissimo, que vai na contramão de seus contemporâneos. Fiel à sua concepção literária, o autor constrói uma obra avessa a essas renovações estéticas. Baseado nos pilares do “realismo” crítico, *Incidente em Antares* inova com a introdução do elemento fantástico, pouco frequente na tradição literária nacional, o qual, por sua vez, influi diretamente em um efeito *carnavalizador*, responsável pelo caráter crítico da obra. Tendo como base alguns estudos referentes à literatura fantástica e o momento histórico em que *Incidente em Antares* foi produzido, nosso trabalho é construído a partir de três objetivos específicos: revelar de que forma a obra em questão articula-se formalmente em relação à construção do *fantástico*; delinear a ligação desse elemento com o desenvolvimento temático de *Incidente em Antares*; demonstrar como esse fantástico adquire características próprias, permitindo o surgimento do que Mikhail Bakhtin nomeou de *carnavalização* literária, garantindo assim o caráter crítico da obra em questão.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura brasileira, Carnavalização, Fantástico, Teoria Literária, Ditadura Militar.

Abstract

In extremely turbulent period corresponding to the decades of 1960-1970 in Brazil, literature has found curious ways. The authors of that period, trying to express the disjunction of Brazilian society, due to the military dictatorship, and aware of the inability to represent the world as a whole, found in the fragmentation of narrative and the use of other narrative resources - as cinema, advertising etc - an esthetic answer for such complex moment. In this scenario, however, stands the figure of Erico Verissimo, who chooses different ways. Respecting his own conception of literature, the author constructed a work averse to these esthetic renovations. Based on the pillars of "realism" *Incidente em Antares* innovates by introducing the supernatural element, well know by Todorov as "fantastic". Based on some studies related to fantastic literature and the historical moment, in which *Incident em Antares* was produced, our work has two specific objectives: first of all, to reveal how the fantastic element is articulated in the novel; secondly, to demonstrate how this fantastic element acquires specific characteristics, allowing the emergence of what Mikhail Bakhtin called *literary carnivalization*. Our main hypothesis is that the literary carnivalization in *Incidente em Antares* is responsible for its critical feature.

KEYWORDS : Brazilian Literature , Carnivalization , Fantastic, Brazilian Military Dictatorship .

Sumário

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1	12
UM CERTO ERICO VERISSIMO	12
1.1 MODERNISMO, REGIONALISMO E O CONTADOR DE HISTÓRIAS	13
1.2 INFLUÊNCIAS E CONFLUÊNCIAS	24
1.3 O CONTADOR DE HISTÓRIAS E A CRÍTICA.....	28
1.4 INCIDENTE EM ANTARES E SEU TEMPO.....	31
1.5 INCIDENTE EM ANTARES E SEU HORIZONTE DE EXPECTATIVAS	38
CAPÍTULO 2	48
ANTARES	48
2.1 ANTARES: HISTÓRIA E FICÇÃO	49
2.2 ANTARES E BRASIL: FICÇÃO E REALIDADE	60
2.3 ANTARES E SEUS HABITANTES: UMA CONSTRUÇÃO ALEGÓRICA.	72
CAPÍTULO 3	83
O INCIDENTE	83
3.1 REALISMO, REPRESENTAÇÃO E INCIDENTE EM ANTARES	84
3.2 O FANTÁSTICO, INCIDENTE EM ANTARES E A BUSCA DE UMA (IN) DEFINIÇÃO	86
3.3 DO RISO AO CARNAVAL	100
3.4 COM A PALAVRA OS MORTOS: O CARNAVAL E A SÁTIRA MENIPEIA, EM INCIDENTE EM ANTARES ..	105
3.5 O CARNAVAL PARA ALÉM DA PRAÇA	122
3.5.1 <i>Carnavalização e o Fantástico</i>	126
3.5.2 <i>Carnavalização e religião</i>	129
3.5.3 <i>Carnavalização e Erico Verissimo</i>	132
CONSIDERAÇÕES FINAIS	139
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	143

Introdução

Em seu clássico ensaio sobre Nikolai Leskov, intitulado "O Narrador", Walter Benjamin (2010) relaciona a narrativa literária a um trabalho manual. Para o crítico, a literatura é uma forma artesanal de comunicação, na qual o narrador “deixa sua marca”. Essa marca pode ser muitas vezes de genialidade, de renovação, de experimentação ou até, como no caso de nosso autor, Erico Verissimo, de simplicidade. Simplicidade que como bem advertiu Alfredo Bosi (2006), não deve jamais ser confundida com mediocridade. Longe disso, simplicidade que levou o próprio autor a se declarar como um simples "contador de histórias", sem saber – ou talvez sabendo muito bem – que não há nada de singelo em contar histórias.

Mestre na construção de personagens carismáticos e de histórias envolventes, Erico Verissimo, constrói em *Incidente em Antares*, de 1971, uma narrativa que, por meio do cômico-sério carnavalesco, consegue não só falar de seu tempo e contexto, mas também refletir sobre a história política de seu país e sobre sua própria literatura, sem perder jamais de vista os problemas universais do homem. É exatamente esse elemento cômico-sério que levou Bakhtin, primeiramente, em 1936, com *Problemas da poética de Dostoiévski*, e, em seguida, em 1941, com *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, a pensar a questão da cultura popular e do carnaval e sua relação com a literatura. Sua teoria sobre a carnavalização literária, que por longos anos foi aclamada pela crítica, na atualidade recebe olhares de desconfiança e, muitas vezes, de reprovação, dado a maneira unilateral com a qual o crítico russo encara a relação entre a cultura popular e a oficial na Idade Média e no Renascimento. Levando em conta o que afirma Irene Machado (1995, p. 19) sobre o fato de que a atualidade de uma teoria literária é também uma questão de leitura e que esse trabalho de leitura surge como uma possibilidade de "redimensionar temporalmente o conhecimento, para que surja com todo seu vigor num espaço adverso", é que buscamos em Bakhtin o suporte necessário para compreender os mecanismos utilizados por Verissimo na construção desse "romance de fôlego" que é *Incidente em Antares*.

É nesse sentido que demos vida a este trabalho, que nasceu, em grande medida, de um prolongamento de nosso projeto de Iniciação Científica¹, no qual procurávamos analisar a construção do fantástico e sua relação com o contexto histórico-político vigente na época em que o romance foi produzido. Naquela ocasião já havíamos percebido a necessidade de ampliar nossa análise para além do elemento fantástico, que, embora extremamente importante para a narrativa, ainda não respondia plenamente aos questionamentos ali surgidos.

Dessa forma, partindo inicialmente da análise do elemento fantástico e de sua função crítica no romance de Verissimo e, posteriormente, da leitura dos textos já mencionados de Mikhail Bakhtin, é que chegamos a uma nova hipótese: a de que o elemento fantástico, mais do que um meio para exercício da crítica a época vigente, poderia ser um meio para construção do efeito *carnavalizador* presente na obra e de que a carnavalização somada à construção paródica do texto – e não simplesmente o fantástico, como se acreditava anteriormente – é responsável pelo caráter crítico, engajado e, principalmente, inovador da obra, na série literária do autor.

Para sustentar a argumentação e comprovar nossa hipótese inicial, organizamos nossa pesquisa em três etapas que, respectivamente, culminaram na produção de três capítulos, os quais são apresentados nesta dissertação. Na primeira etapa de nossa pesquisa, intitulada "Um certo Erico Verissimo", nos dedicamos ao levantamento crítico sobre o autor, Erico Verissimo, e sobre a recepção de seu último romance *Incidente em Antares*. Para compreender o lugar de Verissimo e de sua produção no quadro literário nacional nos dedicamos a alguns aspectos importantes que, em grande medida, auxiliaram nessa demanda, a saber: o Modernismo Brasileiro, mais especificadamente a segunda geração modernista; o Modernismo no Rio Grande do Sul e sua relação com o Regionalismo; o contexto cultural de publicação da obra e a relação entre o autor e a crítica. Essa análise inicial mais do que localizá-lo no contexto literário nacional nos mostrou a forma positiva com a qual *Incidente em Antares* foi recebido pelo público e pela crítica e, nesse sentido, destacou mais uma vez sua particularidade no quadro literário de Verissimo.

Na segunda parte do trabalho, "Antares", partimos para a análise da relação entre história e ficção no romance. Por meio da discussão desses dois conceitos, somados aos

¹ O título do projeto de Iniciação Científica era "Com a palavra, os mortos: o alcance do Fantástico em *Incidente em Antares* de Erico Verissimo". Foi realizado em 2008, com apoio da FAPESP e sob a orientação da Profa. Dra. Tânia Pellegrini.

de alegoria e de paródia, iniciamos uma análise da construção do questionamento do discurso historiográfico através da narrativa. Já na terceira e última etapa, intitulada "O Incidente", partimos do debate sobre o conceito de realismo para entendermos as diversas maneiras de examinar a realidade para além do documental. Dentre essas diversas maneiras, o cômico seria um modo bastante eficaz de observação e crítica da realidade. Entendendo que *Incidente em Antares* faz uso do riso para essa construção crítica, seguimos, então, para o estudo desse conceito, não sem antes refletir sobre a construção fantástica iniciada na segunda metade do romance. Desse modo, por meio do cômico e do riso, chegamos até as formas carnavalizadas de Bakhtin e, por meio dessa teoria, vimos que não só o contexto histórico da obra, também o conceito de história e o próprio elemento fantástico estavam sujeitos ao carnaval.

Nossa análise, muito embora tenha como base a teoria de Bakhtin, percorreu um caminho bastante heterogêneo, passando por diversas teorias e posicionamentos críticos nem sempre pacíficos entre si. No entanto, buscamos, por meio desses estudos, meios de compreender a obra e não o contrário. Acreditamos, como Antonio Candido (1975, p. 7), que o crítico literário deva usar livremente os elementos que auxiliam em uma interpretação coerente e é por isso que nos aventuramos – em alguns momentos mais *coerentemente* que outros – na difícil tarefa de analisar o romance de um contador de histórias que, com seu lirismo e sua linguagem simples, revela muito mais do que podemos imaginar.

Capítulo 1

Um certo Erico Verissimo

Um certo Erico Verissimo

Quem vê a cara séria desse homem não é capaz de imaginar as sujeiras e despautérios que ele bota nos livros dele. (VERISSIMO, Erico. *Incidente em Antares*).

Quais os fatores que levam um escritor a ser reconhecido por seu trabalho? Seria a quantidade de dias que suas obras permaneceram entre as mais vendidas? Seria o reconhecimento da crítica especializada? E o que leva um escritor a, mais do que ser reconhecido, ser considerado grande? O apuro estético e linguístico presente em sua produção? A universalidade atingida por meio de seus enredos, ainda que regionais? O intuito deste capítulo não é, a partir de nossa perspectiva, responder a essas perguntas, muito embora acabemos por fazê-lo nas entrelinhas. O que pretendemos, na verdade, é traçar um perfil do escritor Erico Verissimo e de suas obras, demonstrando o caminho percorrido pelo autor até a publicação de *Incidente em Antares*, em 1971. Em grande medida, nosso intuito é demonstrar que, por trás da alcunha de "contador de histórias", esconde-se um escritor extremamente competente e grande, ainda que, mesmo na atualidade, algumas pessoas insistam em negá-lo.

1.1 Modernismo, Regionalismo e o contador de histórias

Nascido em Cruz Alta, Rio Grande do Sul, Erico Verissimo é, sem sombra de dúvidas, um dos maiores expoentes da literatura gaúcha no Brasil. Sua figura, por muito tempo, permaneceu ligada à chamada geração de 30 do Modernismo brasileiro. Para muitos, Erico Verissimo era a resposta no Sul ao que era feito no Nordeste por autores como Graciliano Ramos, Jorge Amado, José Lins do Rego e Rachel de Queiroz. No entanto, analisando o quadro mais cuidadosamente, percebemos que o escritor gaúcho possui particularidades, tanto quanto os autores citados, que vão muito além da questão geográfica.

Didaticamente costuma-se dividir o Modernismo brasileiro em duas fases distintas, porém complementares. A primeira fase, que teria início em 1922, com a Semana de Arte Moderna, seria a fase de "destruição", enquanto a segunda fase, de

1930, seria a fase de "reconstrução". Assumimos o conceito de Modernismo de acordo com a perspectiva de João Luiz Lafetá (2000) e, por isso, concordamos quando o mesmo afirma que coube aos artistas de 22 o papel "revolucionário" que, mediante a experimentação estética, propôs uma radical mudança na concepção de obra de arte que deixava de ser vista como mimese ou representação direta da natureza e passava a obter sua própria autonomia. Para além do desmascaramento da estética passadista, esse movimento "procurou abalar toda uma visão de país que subjazia a produção cultural anterior à sua atividade" (LAFETÁ, 2000, p. 21).

Discutindo as relações entre cultura e subdesenvolvimento, partindo de uma distinção feita por Mário Antonio de Mello, Antonio Candido apresenta um ponto bastante importante para essa reflexão. Nas palavras do crítico:

[...] até mais ou menos o decênio de 1930 predominava entre nós a noção de "país novo", que ainda não pudera realizar-se, mas que atribuía a si mesmo grandes possibilidades de progresso futuro. Sem ter havido modificação essencial na distância que nos separa dos países ricos, o que predomina agora é a noção de "país subdesenvolvido". Conforme a primeira perspectiva salientava-se a pujança virtual e, portanto, a grandeza ainda não realizada. Conforme a segunda destaca-se a pobreza atual, a atrofia; o que falta, não o que sobra. (CANDIDO, 2011, p. 169).

Tal distinção explica, de certa forma, toda a euforia que envolve a primeira geração do Modernismo brasileiro. Pois, embora essa geração trate de alguma maneira a condição socioeconômica do país em seu tempo, até criticando-a em certos momentos, podemos afirmar que seu discurso foi muito mais estético que ideológico e esse é um dos grandes fatores que a diferencia da fase seguinte:

[...] não há no movimento uma aspiração que transborde os quadros da burguesia. A ideologia de esquerda não encontra eco nas obras da fase heroica; se há denúncia das más condições de vida do povo, não existe todavia consciência da possibilidade ou da necessidade de uma revolução proletária (LAFETÁ, 2000, p. 28).

Todavia, a geração que sucede Mário e Oswald de Andrade é dotada de um senso crítico apurado, que influencia diretamente em sua concepção estética. A fase de *destruição* já havia sido superada, a discussão e a inovação linguística já não eram mais necessárias. Não se tratava mais de desmascaramento da arte e da linguagem, mas sim de uma reflexão sobre a função dessa arte e do papel que ela, juntamente com o escritor, exerciam ou poderiam exercer na sociedade.

Mediante as obras de autores representativos desse período, em especial do chamado "grupo nordestino", citado anteriormente, vemos a mais pura expressão do

projeto literário dessa geração: a crítica, através do texto, de nossa condição de país subdesenvolvido, desigual. Seja por um viés mais político ou mais psicológico, o que esses autores buscavam, em grande medida, era revelar a influência dessa realidade cruel na vida da sociedade, sobretudo das classes menos favorecidas. Para isso, deram muito menos importância aos experimentalismos linguísticos da primeira geração, em prol da construção de uma obra mais "realista".

Mário de Andrade, em 1943, revisitando a Semana da Arte Moderna e sua geração, acertadamente aponta a importância do primeiro momento do Modernismo brasileiro como elemento que abre caminho e que, de alguma maneira, possibilita a existência do quadro revolucionário de 30. Mas, valorizando esse viés crítico social, o autor lamenta, de maneira até amarga, não terem ele e os de sua geração contribuído para o que chamou de “ampliação política-social do homem”:

Se de alguma coisa pode valer o meu desgosto, a insatisfação que eu me causo, que os outros não sentem assim na beira do caminho espiando a multidão passar. Façam ou se recusem a fazer arte, ciências, ofícios. Mas não fiquem apenas nisto, espiões da vida, camuflados em técnicos de vida, espiando a multidão passar. Marchem com as multidões. (ANDRADE, 1974, p. 255).

Para Andrade, essa nova literatura é o “primeiro movimento de independência da Inteligência brasileira”. No entanto, ainda que não seja um consenso geral², essa independência só se fez possível graças ao impacto causado pela primeira geração modernista no cenário literário brasileiro. É deste modo que também encara a questão o crítico Antonio Candido (2011, p. 248), em seu ensaio "A Nova Narrativa", parte do livro *A Educação pela Noite*, sinaliza que as inovações da geração de 1930 foram possíveis graças à liberdade que os modernistas do decênio anterior haviam conquistado e praticado. No entanto, não deixa de ressaltar o caráter inovador dessa segunda geração. Para o crítico, as décadas de 1930 e 40 foram momentos de renovação dos temas e de "busca da naturalidade" (CANDIDO, 2011, p. 247).

De uma maneira bastante didática é que demarcamos o início da segunda geração modernista com a publicação de *A Bagaceira*, em 1928. Por meio desse

² Para alguns autores como José Lins do Rego e Graciliano Ramos, a geração de 30 nada tinha em relação com a que a antecede, muito pelo contrário: "O movimento literário que se irradia do Nordeste muito pouco teria que ver com o modernismo do Sul. Nem mesmo em relação à língua. A língua de Mário de Andrade em Macunaíma nos pareceu tão arrevesada quanto a dos sonetos de Alberto de Oliveira. A língua que Mário de Andrade quis introduzir com seu livro é uma língua de fabricação/ mais um arranjo de filólogo erudito do que um instrumento de comunicação oral ou escrito [...]" (REGO apud BUENO, 2006, p. 61-62).

"romance das secas"³ temos em destaque a figura do retirante nordestino. Personagem essa que com sua linguagem típica e participando do primeiro plano da narrativa, inaugura, de acordo com Chaves (2001, p. 14), "o moderno regionalismo nordestino, projetando na literatura a mesma pesquisa de hábitos, costumes e procedimentos que, sob outra perspectiva metodológica seria esquadrihada na obra sociológica de Gilberto Freyre". Para Chaves (2001, p. 15), o romance nordestino foi diretamente nutrido pelo regionalismo; este, por sua vez, fixou-lhe identidade, mas também lhe foi uma limitação temática. Ressalva feita pelo crítico somente a Graciliano Ramos.

O destaque feito por Chaves à questão do "retirante" e do "moderno regionalismo nordestino", ao traçar as características definidoras da 2ª geração Modernista, possibilita uma reflexão sobre um *lugar comum* dos estudos sobre esse momento da literatura brasileira: para muitos a identidade da geração de 1930 foi fixada na escritura regionalista nordestina de cunho crítico e social, ignorando deste modo qualquer outra forma de produção literária. Isto posto, podemos dizer que houve uma certa perpetuação da ideia de que a geração de 30 resumia-se tão somente no que era produzido pelo chamado "ciclo nordestino". Ora aclamado, ora rechaçado.

É fato que todo movimento literário possui obras e autores que de alguma maneira surgem como representantes exemplares de suas principais tendências ou de seu "clima espiritual". Da mesma forma que todo movimento é caracterizado por aqueles autores que, por algum motivo, não se encaixam perfeitamente na fôrma proposta pela crítica histórico-literária. Desafortunadamente, toda história literária se constrói a partir de exclusões ou preterições - além de doses, por vezes pequenas, por vezes grandes, de subjetividade. As características tidas como representativas do momento são os fatores que de alguma maneira definem obras e autores que merecem ou não atenção por parte da crítica. No que concerne à geração de 1930, embora se reconheça a força dessas tais características "definidoras" presentes na produção literária do período, é necessário também destacar e reconhecer aqueles autores e produções que *pareciam* fugir à "norma".

De certa maneira, é esse reconhecimento que faz Antonio Candido (2011, p. 247) ao apontar a importância e a pluralidade da produção do dito período. De acordo com o crítico podemos destacar pelo menos quatro linhas distintas seguidas por seus autores. A primeira – e mais proeminente – de fato foi a do romance nordestino que,

³ Nas palavras de Wilson Martins (1969).

definido de uma maneira bastante simples e resumida, foi uma transformação do regionalismo tradicional, substituindo e extirpando-lhe a visão "paternalística e exótica" por uma posição mais crítica e até mais agressiva; a segunda linha seria aquela voltada para os grandes centros urbanos, em alguns casos surgia como uma espécie de "reação" contra a produção nordestina, pois, ao contrário dessa corrente, tinha uma orientação muito mais de direita e se importava com questões de conflitos da "consciência" e de ordem religiosa e sua relação com a burguesia; a terceira linha estaria afastada das questões ideológicas tanto de direita, quanto de esquerda; já a quarta linha, que importa em grande medida, seria caracterizada por uma prosa "radical urbana": "atentos à desarmonia da sociedade mas também aos problemas pessoais; marcados pela sua província, mas sem a obsessão regional[...]"

Todavia, ainda que se reconheça as mais diversas formas de produção durante o período, é mister assinalar que tamanha era a força e a popularidade da corrente nordestina, como afirma Martins (1969), que a crítica relegou tacitamente para uma certa marginalidade romancistas de tendências diversas, como, por exemplo, Erico Verissimo. Definida essa problemática, cabe o seguinte questionamento: Como pensar a figura de Verissimo no contexto do Modernismo brasileiro? De que maneira essa reflexão importa para o presente estudo que se dedica a uma obra publicada em 1971, muito longe desse contexto?

Primeiramente, devemos destacar que pensar a figura de Erico Verissimo, no contexto do Modernismo, deve ser feito a partir de uma perspectiva que também considere o caso específico gaúcho. Em um país de dimensões continentais, como o Brasil, não é de causar espanto o fato de que o Modernismo tenha adquirido características próprias em determinadas regiões, especialmente no Rio Grande do Sul. Concordando com Ligia Chiappini (1972), devemos sempre observar o Modernismo gaúcho sob a luz do Modernismo brasileiro e não de maneira isolada. No entanto, é necessário destacar as particularidades que lhe são inerentes para que se possa compreendê-lo de maneira mais abrangente e, assim, em grande medida, também entender algumas das particularidades da obra de Erico Verissimo produzida durante dito período.

A repercussão do movimento modernista no Rio Grande do Sul, de acordo com Chiappini (1972, p. 5), sempre foi apontada como uma das mais pobres do país. Para alguns, destaca a autora, ela foi praticamente inexistente. Tudo isso se deve ao fato de

que não houve no Rio Grande a mesma postura radical que ocorreu, por exemplo, em São Paulo:

Parece que muitos confundem certas manifestações do Movimento, em S. Paulo, e certas tendências radicais para as quais derivou o Movimento (Semana da Arte Moderna, Manifesto de Antropofagia, Pau-Brasil, Verde-amarelismo), com aquilo que era sua melhor essência, ponto de partida de todos esses grupos, ou melhor, objeto comum: libertação dos cânones rígidos, para a criação de uma arte autêntica e brasileira. (CHIAPPINI, 1972, p. 350).

Uma das peculiaridades da literatura gaúcha, que em muito explica tal comportamento, está diretamente ligada ao fato de que por lá, diferentemente de São Paulo e Rio de Janeiro, o Parnasianismo foi substituído pelo Simbolismo, que no sul encontrou vários representantes. Por tal razão, a transição ocorrida foi muito mais natural, sem o caráter polêmico que existiu em outros lugares. Outro fator de destaque é a forte e longa tradição regionalista da literatura gaúcha. O Modernismo, para Chiappini, veio para renovar e fazer evoluir essa produção regional; no entanto, não se tratava de um embate, como no exemplo paulista, entre a nova estética e a anterior, mas, na verdade, de uma transformação desta.

O Modernismo gaúcho não foi propriamente uma oposição ao Simbolismo, mas uma transformação dele naquilo que tinha de apócrifo, de importado, de europeu [...] Parece que não erramos em dizer que esse Modernismo é uma espécie de síntese entre Simbolismo e Regionalismo, um completando o outro em seu ponto mais fraco. (CHIAPPINI, 1972, p. 350-351).

Nesse sentido, não fica difícil compreender porque o caminho traçado por Verissimo é extremamente singular se comparado ao que era tradicionalmente esperado de sua geração. A evolução natural do Modernismo gaúcho fez com que não houvesse a necessidade de confronto e negação da geração antecessora. Tal fato, somado a já citada tradição regionalista, também fez com que não houvesse, em um segundo momento, a necessidade de recorrer ao campo, ao pampa, do mesmo modo que, no Nordeste, recorreu-se ao sertão.

Flávio Loureiro Chaves (2001) aponta que, embora muitos classifiquem a obra de Verissimo como regionalista, essa não é uma definição cabível e aceitável para sua produção. O crítico apoia sua afirmação em uma definição de regionalismo feita por Lúcia Miguel-Pereira, no já clássico "Prosa de Ficção":

Para estudar o regionalismo, é mister delimitar-lhe o alcance: só lhe pertencem de pleno direito obras cujo fim primordial for a fixação de tipos, costumes e linguagens locais, cujo conteúdo perderia a significação sem elementos exteriores, e que se passem em ambientes onde os hábitos e estilos de vida se diferenciam dos que imprime a civilização niveladora. Assim entendido, o regionalismo se limita e se vincula ao ruralismo e ao

provincianismo, tendo por principal atributo o pitoresco, o que se convencionou chamar de "cor local". (MIGUEL-PEREIRA, 1950, p. 175).

Para Chaves, alguns aspectos importantes devem ser observados ao analisarmos tal dimensão do regionalismo em Verissimo. Um desses aspectos seria o fato de que o espaço "regional" utilizado pelo autor só importa enquanto integrado à dimensão humana do personagem. Nesse sentido,

[...] a abordagem do contexto regional aparece como o desdobramento necessário da indagação sobre a sociedade, seguindo aquela tendência que lhe era inata para ver o homem na sua condição de participante da coletividade. Se nele a crise constatada é a mesma que está em Amado e Lins do Rego, em José Américo e Rachel de Queirós, os motivos que o levaram a transfigurá-la no discurso literário são bastante diversos, como diferentes serão também os resultados que obteve. Não se deteve ao "regionalismo" porque, em primeiro lugar, interessa-lhe, acima da estrutura, indagar sobre o indivíduo e o seu destino; e, logo, distinguir na arguição da sociedade, na fotografia do episódico, o reflexo da condição humana. Mantida esta noção, importa encontrar na observação do regional a revelação social. (CHAVES, 2001, p. 45).

Embora concordemos com o fato de que Erico Verissimo opta por uma dimensão do *regionalismo* distinta da que foi feita por seus contemporâneos - como veremos - uma ressalva deve ser feita sobre as afirmações de Chaves. Isso porque, o crítico toca em uma questão extremamente delicada, sobretudo na atualidade, no que concerne à história e à teoria literária brasileira: justamente o regionalismo. A definição da qual parte, de Lúcia Miguel-Pereira, embora extremamente importante para compreender o fenômeno regionalista como um todo e aplicável a outros momentos de nossa história literária, não é tão feliz quando inserida no contexto literário de 1930.

Em "Velha praga? Regionalismo Literário brasileiro", Ligia Chiappini (1994) discute a questão da complexidade do termo. Partindo também da definição de Lúcia Miguel-Pereira, aponta a abrangência do conceito – que também se aplica a outros setores como, por exemplo, a política – mesmo considerando por vezes seu caráter restritivo. Nesse sentido, avança ao propor a seguinte reflexão:

É preciso, então, ultrapassar o critério conteudístico e levar em conta o modo de formar, observando como certas obras, para além do assunto regional buscam harmonizar tema e estilo, matéria prima e técnica, revelando, mais do que paisagens, tipos ou costumes, "estruturas cognoscitivas" e construindo uma verdadeira linhagem: da representação/ apresentação dos brasileiros pobres de culturas rurais diferenciadas, cujas vozes se busca concretizar paradoxalmente pela letra; de um grande esforço para torná-las audíveis ao leitor da cidade, de onde surge e para qual se destina a literatura. (CHIAPPINI, 1994, p. 668).

Pensando também na questão do regionalismo, por meio de um levantamento de estudos dedicados ao tema, Juliana Santini (2007) aponta os caminhos trilhados pela

crítica brasileira na reflexão sobre o regionalismo. Para Santini, dois paradigmas sustentaram esses caminhos e, em grande medida, definiram o posicionamento da crítica perante a questão.

[...] de um lado, aquele que se baseia no estudo inaugural de Tristão de Athayde e que vê uma periodização trifásica da literatura regionalista⁴, alicerçando-se em um critério que toma como fundamento uma concepção mimética, balizadora, portanto, da influência realista naturalista nessa forma de composição; de outro lado, tem-se uma interpretação determinada pelos estudos de Antonio Candido, que une regionalismo e subdesenvolvimento em uma leitura que considera essa literatura menos por sua objetividade do que pela dimensão sociológica que dela se desprende. (SANTINI, 2007, p. 70).

Santini (2007) reflete sobre a maneira problemática como se constroem, por meio desses estudos críticos, os contornos de uma possível definição de regionalismo. Desse modo, acertadamente, visualiza a necessidade de se fazer uma revisão da produção regionalista e, com isso, também dos posicionamentos críticos sobre o tema. Tal revisão, e esse é o aspecto mais importante e feliz de sua reflexão, deve ser feita não com a intenção de se opor aos estudos já feitos, mas, na verdade, propõe uma interpretação da produção regionalista que retome os estudos anteriores e "alinhave" suas principais divergências.

Pensando a questão do regionalismo a partir da perspectiva sul-rio-grandense, Ligia Chiappini (1988), ao analisar a obra de Simões Lopes Neto em seu livro *No entretanto dos tempos*, parte da discussão sobre o regionalismo gaúcho em dois diferentes âmbitos que se complementam: literatura e história. De acordo com Chiappini (1988, p. 279), há uma tendência dos críticos, tanto da historiografia quanto da literatura gaúcha, em desmistificar a idealização do passado e da figura do gaúcho como "soldado ou trabalhador leal". Isso se deve ao fato de que, para esses críticos, o mito do gaúcho-herói tem uma função ideológica, quase sempre exercida em favor das classes dominantes:

O processo de transfiguração do gaúcho-pária em gaúcho- aristocrata, cheio de virtudes civis e militares, não foi instantâneo nem uniforme: durou várias décadas, encontrou muitas formulações e teve o seu coroamento apenas no século XX, quando a oligarquia precisou aglutinar a seu projeto político as novas forças sociais existentes na província. (GONZAGA apud CHIAPPINI, 1988, p. 280).

⁴ Juliana Santini aponta que, para Tristão de Athayde, a literatura regionalista brasileira é na verdade a terceira etapa de "um movimento oscilante de atração e recusa da influência portuguesa na literatura brasileira, regido pelas determinações da ação local sobre a literatura transplantada." (SANTINI, 2007, p. 33). Neste sentido manteria relações como o *indianismo* e o *sertanismo*.

De acordo com Gonzaga, citado por Chiappini (1988), a literatura teve um papel importante ao ajudar a implantar o mito, facilitando dessa forma, a dominação dos pobres pelos latifundiários. Para o autor, de acordo com Chiappini (1988, p. 281), foram dois os momentos fundamentais na constituição do mito do gaúcho-herói e da sociedade igualitária:

Um primeiro momento em que os estancieiros formam um bloco hegemônico e obliteram a dominação que exercem na paz e na guerra sobre o peão soldado, através da celebração das virtudes comuns, tais como valentia e lealdade; um segundo momento – a partir de 1870 – em que, cindidos em liberais e republicanos, esses mesmos estancieiros continuam a invocar tais virtudes, para enobrecer e justificar – como luta de interesse comum – a disputa de poder em que se envolvem.

Essa cisão, de acordo com Gonzaga, também afeta os intelectuais. De um lado os que se identificam com a facção reacionária e se colocam contra a modernização, de outro, os que aderem às forças republicanas e reconhecem as vantagens do progresso, sem deixar de contemplar “os velhos tempos” (CHIAPPINI, 1988, p. 281). Partindo da literatura romântica gaúcha, mais especificadamente do movimento conhecido como Partenon Literário, Gonzaga tenta provar que a visão viril e lisonjeira do gaúcho, que enaltece os heróis farroupilha, não brota do povo, mas, sim, da literatura popular, que reproduz a ideologia dos estancieiros. Chiappini, sem negar Gonzaga, tenta relativizar suas afirmações, procurando no fenômeno apontado outras visões que não sejam somente a faceta generalizante apontada pelo crítico:

[...] dependendo do caso, a analisar com cuidado, o que Sergius (Gonzaga) lê como reprodução da ideologia dominante pode ser lido também como forma de resistência do que há de humano em homens reduzidos a servos, e essa pode ser a dupla face inclusive dos cantos da monarquia. (CHIAPPINI, 1988, p. 283).

Com um movimento parecido ao de Gonzaga, de acordo com Chiappini (1988, p. 284), Sandra Pesavento tenta pensar as mesmas questões no campo historiográfico. De acordo com Pesavento, a peculiar formação histórica do Rio grande do Sul, que esteve sempre envolvido em lutas de fronteira contra os castelhanos, contribuiu para a formação do mito. De acordo com a historiadora, a partir dessa questão:

Mistifica-se e naturaliza-se isso que é contingência histórica, numa condição, numa determinação do meio sobre o caráter e o destino de um povo: o destino de “vanguardeiro de nossa dignidade cívica”; de “guardião da identidade e da liberdade nacionais”. Segundo essa ótica, o platino é o vilão e o rio-grandense – que luta pela causa da coroa portuguesa, no Brasil Colônia, e pela causa do governo Central, no Brasil independente –, o herói. (CHIAPPINI, 1988, p. 284).

É claro, como aponta Chiappini, que a historiografia focada por Pesavento é “fundamentalmente aquela – dominante no Estado – representada pelos intelectuais orgânicos da Oligarquia positivista e republicana, à qual interessa apropriar-se, em benefício próprio, desse passado heróico, antes patrimônio dos estancieiros liberais” (CHIAPPINI, 1988, p. 284). Dessa forma, fazem as adaptações e transformações necessárias na história para que essa sirva a seus propósitos.

No entanto, seja no modo generalizante de Gonzaga ou nessa visão mais relativizadora de Chiappini, seja na literatura ou na história, o que é importante destacar é o fato de que o regionalismo no Rio Grande do Sul possui uma forte relação com a identidade e a cultura. Na literatura essa questão pode ser observada sobretudo na obra de Simões Lopes Neto, um dos grandes nomes da literatura gaúcha. Seus contos, que, de acordo com Chiappini (1988, p. 281), se encaixam naquela vertente nostálgica, mas que não deixa de reconhecer as vantagens do progresso, transformam o regionalismo em um “instrumento de reflexão da realidade gaúcha”, como propõe Zilberman (1992, p. 59):

Sua nostalgia converte o passado num mito, porque perfeito, unitário, globalizante; mas sua consciência do presente dimensiona sua crítica e faz com que percorra o caminho inverso, dessacralizando o mito instituído e alertando a respeito do tipo de dominação exercida em sua época.

Em sua obra *Contos Gauchescos*, de 1912, traz, por meio de seu personagem Blau Nunes, a figura do contador de histórias. Seus textos buscam, na tradição oral, “vestígios da formação híbrida do gaúcho” e “dos percalços de sua história” (CHIAPPINI, 2004, p. 1). Lopes Neto dá voz ao peão e com isso realitiza o ponto de vista do vencedor; é essa virada do foco narrativo, de acordo com Chiappini (1988, p. 289), o grande achado do autor.

Pensando a questão do regionalismo em Erico Verissimo, vemos que o mito do bom gaúcho e de sua virilidade está presente em algumas de suas obras, sobretudo em *O tempo e o vento* e *Incidente em Antares*, mas com cores diferentes. Chiappini (2004) chega a comparar os dois autores e vê que, no caso de Verissimo, mais especificadamente em *O tempo e o vento*, há uma reiteração da violência e virilidade gaúchas, assim como em Lopes Neto, mas acompanhada por um reconhecimento dessa barbárie de maneira mais decadente, muito influenciado pelo ponto de vista humanista adotado pelo narrador Floriano Cambará. Em *Incidente em Antares*, como veremos, esse mito é colocado em ridículo e, dessa forma, criticado. Chaves acerta ao definir que o indivíduo e sua *humanidade* são o fator mais precioso da obra verissiniana, mas isso de

forma alguma descaracteriza ou nega seu regionalismo. No entanto, ao pensarmos na produção do autor, durante o período de 30, vemos que, diferentemente de seus contemporâneos, Verissimo opta pelo espaço urbano em grande parte de sua produção. Tal peculiaridade fez, por exemplo, com que Martins (1969, p. 295) afirmasse que, mesmo sem o devido reconhecimento da crítica na época, o autor foi um dos escritores fundamentais do movimento modernista, "por haver feito, fora de São Paulo, o que nenhum dos revolucionários de 22 conseguiu fazer: o romance urbano moderno."

Martins, comparando Verissimo a seus antecessores da geração de 22, ainda acrescenta que o romance feito por Erico Verissimo era "mais interessado em interpretar o homem com fidelidade do que em embasbacar o leitor com experiências de estilo" (MARTINS, 1969, p. 295). Na verdade não se trata de comparar diretamente a produção do autor gaúcho e dos escritores modernistas da primeira geração, pois da mesma maneira que devemos considerar os caminhos traçados pela literatura gaúcha, ao analisar a obra de Verissimo em um sentido crítico, também devemos pensar no contexto paulista, com Mario e/ou Oswald de Andrade. Não há uma necessidade de confronto, como pensa Martins, pelo contrário. Chaves (1972) acertadamente afirma, considerando uma perspectiva histórica, que o romance de Verissimo seria na verdade herdeiro, no que se refere à crítica à burguesia, de Mário e Oswald de Andrade. Nesse sentido, o escritor gaúcho é, antes de mais nada, um adepto do romance urbano brasileiro, não seu inventor. Considerando, como apresentamos no início, o segundo momento do Modernismo brasileiro como aquele que *reconstrói*, a partir das conquistas efetuadas por seus antecessores da geração de 1920, pensamos que o que faz Verissimo ao optar, durante o Modernismo, pelo espaço urbano é, na verdade, essa reconstrução. O autor, sempre carregando consigo os anseios de seu tempo, dá novas cores à narrativa urbana.

Interessante é perceber que essa opção pela narrativa urbana, em um momento em que se destacava a narrativa regionalista nordestina, voltada muito mais para o cenário rural, pode ser relacionada, mais uma vez, com a questão da literatura gaúcha. Não é à toa que em sua "classificação" das linhas seguidas pelos autores da geração de 1930, ao destacar a quarta linha temática, que nomeou como "urbano radical", Antonio Candido (2011) aponta dois autores gaúchos como os representantes maiores dessa produção: Erico Verissimo e Dyonélio Machado. Desse modo é que podemos explicar muitos dos contornos adquiridos pela obra de Verissimo nesse período. Neste sentido, sua produção jamais poderia ser a "resposta no Sul ao que era feito no Nordeste por seus

contemporâneos" como apontamos no início. Na verdade, a obra de Verissimo, no que concerne ao período de 1930 e 1940, não deve ser contraposta à de seus contemporâneos, mas sim vista como outra forma de manifestação literária das mesmas inquietudes que carregavam consigo os de sua geração.

Entender o lugar de Verissimo no Modernismo brasileiro, muito mais que quebrar rótulos por muito tempo atribuídos ao escritor gaúcho, é compreender algumas de suas escolhas estéticas e temáticas que permaneceram e se renovaram ao longo de seus 40 anos de vida literária de produção quase que ininterrupta. Em um trabalho que estuda sua obra final – obra essa que reúne muitas das características de sua produção – e que também se preocupa na valorização desse autor por tanto tempo esquecido pela crítica, pensamos ser extremamente válida tal reflexão. Nesse sentido, tão importante quanto a relação de Verissimo com o Modernismo, para a construção de um “perfil” do autor, é a reflexão sobre suas influências literárias.

1.2 Influências e confluências

Verissimo foi um dos autores mais populares de sua época, traduzido em diversos idiomas e sucesso de vendas em um país de pouca tradição de leitura. É com *Clarissa* (1933), – antes havia publicado *Fantoches*, um livro de contos - que o autor dá início a sua produção romanesca. Em 1935 publica *Caminhos Cruzados*, um dos seus romances mais populares, seguido por *Música ao Longe* (1936), *Um lugar ao Sol* (1936), *Olhai os Lírios do Campo* (1938), *Saga* (1940) e *O resto é Silêncio* (1943). É somente em 1949, mediante a publicação de *O Continente*, primeira parte daquela que ficou conhecida como sua grande obra: *O tempo e o vento*, que dará início à saga da família Terra-Cambará, juntamente com a própria história do Rio Grande do Sul. Dessa forma, até a chegada de Pedro Missioneiro, de Ana Terra e do Capitão Rodrigo – entre tantos outros personagens que povoaram as páginas de *O tempo e o vento* – o autor dedicou-se quase que inteiramente à crítica da burguesia urbana, embora já houvesse ali também o princípio de crítica ao patriarcado rural, ao coronelismo caduco e jurássico, que tão brilhantemente teceu em *O tempo e o vento* e que foi retomada de forma irônica em *Incidente em Antares*.

Se para nós as peculiaridades do Modernismo e do Regionalismo gaúcho influenciaram, de alguma maneira, a concepção estético-literária de Verissimo,

garantindo-lhe sua particularidade dentro do quadro literário brasileiro, o mesmo peso dever ser depositado quando pensamos nas influências literárias sofridas pelo autor. Nunca é demais assinalar que é justamente no período em que concebeu seus primeiros romances que o autor entrou em contato com a obra de Aldous Huxley, de quem traduziu o livro *Point counter point*, e assim passou a trabalhar com o recurso do “contraponto”:

Em 1933, iniciara eu a tradução do *Point counter point*, cuja leitura exercera grande fascínio sobre o meu espírito - e esse trabalho me ocupou a melhor parte de um ano. Agradava-me na obra de Aldous Huxley a novidade das vidas e intrigas cruzadas, a ausência de personagens centrais e a tentativa de dar ao romance uma estrutura musical. (VERISSIMO, 1978, p. 5).

Além de ser um recurso estilístico novo na produção brasileira, este entrecruzamento de intrigas passa a ser uma característica forte da narrativa verissiana. Recurso utilizado também em *Incidente em Antares*, ainda que de maneira mais moderada, é em *Caminhos Cruzados* que encontramos o mais refinado exemplo desse mecanismo. A excelência no uso o artifício do contraponto de Huxley levou Verissimo a ser acusado de plágio. No entanto, o autor negou tal semelhança entre os romances, afirmando que essas se encontravam "apenas na superfície":

É pois explicável que a influência de *Contraponto* se tenha feito sentir de maneira considerável na técnica de *Caminhos Cruzados*. Creio, entretanto, que essa influência não foi tão profunda como deram a entender os críticos brasileiros que se ocuparam com o meu novo romance. A semelhança é apenas de superfície. Parecem-se as receitas, mas diferem em natureza e qualidade os ingredientes que entraram na feitura do bolo. Deve-se ainda levar em conta que muitos dos críticos que insistiram na parença entre os dois livros leram *Point counterpoint* através do texto português, no qual é explicável que se note um pouco da presença do tradutor (VERISSIMO, 1978, p. 5).

Pensando também nessa questão, mas por meio de comparações mais diretas, João Cordeiro, citado por Bueno (2006, p. 382), coloca Verissimo e Huxley em pé de igualdade, no que se refere à composição narrativa. Já Odorico Tavares, também citado por Bueno, chega a afirmar a superioridade de Verissimo:

Em Aldous Huxley dá-se o *corte* brusco da cena para que se venha a tomar conhecimento de alguma personagem que está sendo motivo de uma conversação ou notícia qualquer; para que o leitor tome partido dessa conversação; para que não se vá levar pelas palavras das personagens, em prejuízo da que ainda lhe é estranha. [...] Paradoxalmente, o *corte* se dá para completa perfeição da sequência. [...]

Em Erico Verissimo, a técnica moderna de *corte*, se procede para se mostrar a disparidade reinante entre habitantes de uma grande cidade brasileira. Se procede para mostrar personagens não só diferentes psicologicamente, mas também afastados por uma diferença mais profunda e maior que é a diferença

econômica. E o efeito se torna mais chocante e mais doloroso, mesmo porque é mais humano. (TAVARES apud BUENO, 2006, p. 382).

Diferentemente da grande maioria dos autores brasileiros, Verissimo não dialoga diretamente com os autores franceses; pelo contrário, suas influências, como vimos a exemplo de Huxley, estão diretamente ligadas a autores norte-americanos e ingleses. Por meio dessas influências, podemos compreender de onde vem grande parte das escolhas estéticas feitas pelo autor. Outrossim, podemos verificar que, embora não correspondesse às expectativas dos críticos de sua época, isso não lhe garantia um caráter retrógrado ou estático, como queriam alguns; na verdade, sua inovação palpitante passava muitas vezes despercebida, exatamente pelo descaso da crítica frente a essas escolhas, como podemos perceber pelo crítico Aderaldo Castello, falando sobre Verissimo, e em seguida pelas palavras do próprio escritor:

Sob influência de autores ingleses e norte-americanos contemporâneos e embebido na experiência teatral de Ibsen, como ele mesmo declarou, encontrou uma linguagem própria, ao mesmo tempo que adotou triunfalmente novas técnicas de composição e expressão: simultaneísmo, justaposição, a superposição de quadros, síntese de giros cinematográficos sobre o entrosamento de ação, ambientação, detalhes materiais ou circunstanciais plurificados, sem prejuízo da unidade que passava a ser apreendida essencialmente pela temática. (CASTELLO, 1999, p. 328).

Talvez eu seja linear... e daí? O que é 'não ser linear?' Escrever de maneira obscura? Inventar uma nova língua? Turvar as águas para dar uma ideia de profundidade? Não tenho talento nem paciência para essas coisas. [...] Há pessoas que na realidade deviam escrever ensaios psicológicos ou políticos, mas insistem em escrever romances. Prefiro a ficção americana, preocupada com os problemas do homem, no *aqui* e no *agora*, à francesa, tão formalista e fascinada por aventuras da técnica e da linguagem. O famoso *nouveau roman* me parece morto e enterrado. No entanto Georges Simenon está ainda vivo. Na minha opinião, é o melhor contador de histórias de nossa época, um verdadeiro Balzac moderno. (Perdão por ter citado Balzac). (VERISSIMO, 2003, p. 29).

Outra característica que merece destaque na narrativa verissiana está ligada às interações entre as diferentes obras por meio de seus personagens e cenários. Um exemplo bastante recorrente está na personagem Clarissa, que surge na obra homônima de 1933 e retorna em 1936, em *Música ao Longe*. Mesmo em *Incidente em Antares*, temos, através do professor Martim Francisco Terra, a retomada do sobrenome da família que conduz a narrativa de *O tempo e o vento*. É dessa forma que personagens, cenários, nomes ou situações são retomados a cada romance, sempre acrescidos de novas cores. A leitura de muitos de seus livros em conjunto, de acordo com Bueno (2006), possibilitaria a construção daquilo que o crítico chamou de "super-romance" e

que merece um estudo mais cuidadoso da crítica especializada. Não obstante, vale ressaltar que essa leitura em conjunto permite perceber a evolução dos temas e dos mecanismos utilizados pelo autor, ao longo dos quarenta anos de sua vida literária.

A burguesia e o patriarcado rural, como afirma Chaves (2001, p. 47), são os grandes polos a que se dedica a obra de Verissimo. Ambos vistos de uma perspectiva integradora em que se expõe a crise da liberdade individual. Nesse sentido, se temos em *O tempo e o vento* a revisão desse patriarcado rural e seu caráter estagnado, ele já aparecia, ainda que com menor destaque – não com menor força – em *Música ao Longe*, como também aponta Chaves. Do mesmo modo que em *Caminhos Cruzados* já encontrávamos a revelação das engrenagens sociais por meio das situações vividas pelos personagens-tipos. Essas situações, como afirma Bueno (2006, p. 383), ainda que partindo de Porto Alegre, tratavam na verdade de uma representação bastante ampla da sociedade brasileira. Temos em *Incidente em Antares* o mesmo mecanismo, pois mediante a pequenina cidade gaúcha e seus personagens, vemos o próprio Brasil refletido.

Interessante é perceber que, por trás dessa "simples" revelação das engrenagens sociais, conforme afirma Chaves (2001), obtemos na verdade a discussão e o julgamento de seus mecanismos, por uma perspectiva que pensa, sim, no contexto gaúcho e brasileiro, mas antes de mais nada pensa no humano. E essa atitude é que muitas vezes, como veremos, parece ser ignorada pela crítica.

Tanto a adoção dos “modelos” norte-americanos e essa "interação" entre obras acentuam ainda mais a particularidade de Verissimo em nossa literatura e, em grande medida, demonstram certa ousadia do autor. Segundo Maria da Glória Bordini (2003), outro exemplo desta ousadia poderia ser percebido em suas últimas obras, os chamados romances políticos – *O prisioneiro* (1965) e *Senhor Embaixador* (1967), pois Verissimo deixa de lado a "discussão da nacionalidade, da identidade brasileira, que vinha se repetindo desde o romantismo alencariano até o neo-regionalismo de Guimarães Rosa, para aventurar-se por terras estrangeiras, examinando suas opções políticas e o destinos de suas utopias" (BORDINI, 2003, p. 151). Da mesma forma como também "deixara de lado a crônica das cidades e da burguesia empresarial dos primeiros romances, e se entregara à revisão da história de seu estado natal em *O tempo e o vento*" (BORDINI, 2003, p. 151). Dessa forma, percebemos a autonomia do escritor que, sem se prender aos rótulos e modismos – nem mesmo nos próprios – definia os rumos de sua produção, respeitando, antes de mais nada, seu próprio ponto de vista literário.

1.3 O contador de histórias e a crítica

Esse “afastamento” da perspectiva brasileira não revela um autor despreocupado com sua própria realidade; pelo contrário, demonstra exatamente seu comprometimento com esta, o que se acentua com *Incidente em Antares*. Ainda assim, quanto ao seu comprometimento político, Verissimo sempre foi acusado de estar alheio a essas questões. De certa forma, o que explica este pensamento é o fato de o autor nunca ter se deixado levar por nenhum partido político, não era de esquerda nem de direita, na verdade, incomodava-se com tais rótulos e posicionamentos. Como ele mesmo se definiu, era um humanista socialista.

Por que socialista? – hão de perguntar. Porque o extremismo da esquerda e o da direita não passam de faces da mesma moeda totalitária; e porque o centro é quase sempre o conformismo, a indiferença, o imobilismo. (VERISSIMO, 2003, p. 35).

Neste sentido, parece claro o comprometimento do autor; se não escolhe um lado não é porque se aliena dos problemas. Na verdade, é porque consegue observá-los de uma perspectiva mais ampla. Seus últimos livros são sim romances engajados e, em grande medida, funcionam como uma espécie de preparação do que vem em seguida.

No entanto, essa questão do comprometimento parece ser a chave para entender a relação tumultuada entre Verissimo e a crítica literária. Um dos únicos autores a viver de literatura no Brasil - até então, segundo Bosi (2006), as obras do escritor, em sua grande maioria, foram estrondosos sucessos de venda e público - Verissimo sabia como cativar seus leitores, oferecendo uma gama de personagens em enredos sedutores e com uma linguagem de fácil entendimento. Todavia, se por um lado o autor encontrava receptividade nos braços do público, no que se refere à crítica especializada a situação era muitas vezes de rechaço. Nas palavras de Wilson Martins (1969, p. 95), Erico Verissimo seria, no que se refere à história do Modernismo brasileiro, "exemplo único do escritor subestimado, à espera de grandes ensaios críticos, das análises exaustivas e do ‘reconhecimento’ do que efetivamente representa."

Corroborando essa questão e com tom de indignação, o jornalista Santarrita (1972) aponta que alguns críticos literários chegavam a sentir-se envergonhados em andar com um livro de Verissimo debaixo do braço. Para ele, o que levava tanto Erico

Verissimo, como seu contemporâneo, Jorge Amado, a essa repulsa por parte da crítica era o fato de serem tão populares e de usarem essa escrita "simplificada":

Na verdade, a crítica abusiva em relação a esses dois autores brasileiros tornou-se moda, inteiramente anacrônica, e causada porque eles reincidem num crime intolerável para essa elite de retardados: são populares, escrevem para serem lidos (ALEV 03c0465-1972)⁵.

Clarice Lispector (1972), amiga pessoal de Erico Verissimo e de sua esposa Mafalda, também apontou, em tom bem menos ácido que o de Santarrita, essa relação incômoda entre a crítica e o autor, que o perturbava consideravelmente.

Não se considera um escritor importante, inovador ou mesmo inteligente, acha que tem alguns talentos que usa bem, mas acontece serem menos apreciados pela chamada crítica séria como, por exemplo, o de contador de histórias. (ALEV 03c0227- 1972).

O próprio Verissimo, refletindo sobre esse tema, defendia-se, colocando-se sempre nessa posição de "contador de histórias":

Sei que não sou, nunca fui, um *writer's writer*, um escritor para escritores. Não sou um inovador, não trouxe nenhuma contribuição original para a arte da ficção. Tenho dito e escrito repetidamente que me considero, antes de mais nada, um contador de histórias. (ALEV 03a0360-1966).

Erico Verissimo era visto com ressalvas tanto por intelectuais de direita como da esquerda política. Segundo Clarice Lispector, os "esquerdistas o consideravam 'acomodado', os direitistas o consideravam comunista." Esse desprezo quanto à sua posição ideológica influenciou diretamente nos modos como suas obras foram avaliadas e recebidas pelos críticos:

Esse radical burguesismo, castigado só na superfície, responde em boa margem pela amplitude do seu número de leitores, que também burgueses, se sentem em casa na sua obra. Ela está repleta de boas intenções sem dúvida, mas a maioria dos burgueses, embora com menos sinceridade, também está, e o sermão bom-menino que às vezes ela lhes ministra só termina por pô-los em paz com a má consciência social a que a realidade os obriga, tornando sua leitura para eles um fato aparentemente meritório e útil. A probabilidade, porém, é que saiam dela mais resolutamente burgueses, encantados com a imagem da própria vida num espelho – num estilo – tão acessível e cálido, pois há nesses livros, apesar das homilias ocasionais, uma básica crença nos valores e objetivos burgueses. (ALEV 03c0073-1975).

Tânia Pellegrini (1996), que em seu livro *Gavetas Vazias* também destaca esse excerto de Hecker Filho, aponta essa necessidade da crítica de procurar em Verissimo um posicionamento ideológico. Acertadamente a autora sinaliza como o escritor

⁵ As referências às entrevistas consultadas no Acervo Literário de Erico Verissimo são feitas respeitando os padrões de classificação do próprio acervo.

gaúcho, no momento em que foi necessário posicionar-se, o fez de maneira firme, sem titubear:

[...] sempre se cobrou a Verissimo uma postura mais declaradamente engajada em seus romances, desde que sua posição declaradamente liberal podia deixá-lo à vontade em qualquer situação narrativa. Mas esse seu “tônus ideológico” (se assim pode ser chamado), acompanhou-o sempre e apareceu também em *Incidente em Antares*. Aqui, porém, ele se coloca com firmeza contra os fascistas que ainda pregam Pátria, Família e Propriedade e não consegue disfarçar uma óbvia simpatia pelas classes operárias e pelos marginalizados. (PELLEGRINI, 1996, p. 69).

Ressaltando o fato de que a ficção verissiana, ao longo de um período de quarenta anos, tenha se desdobrado por diferentes etapas, Chaves (2001), que parece ser da mesma opinião de Pellegrini, demonstra como sua produção estava diretamente ligada ao contexto histórico em que se inseria. Nesse sentido, "a natureza dos fatos históricos foi modificando a atitude do romancista perante a realidade imediata e forçou-o a revisar constantemente as posições éticas mediante as quais ordenou o mundo da ficção" (CHAVES, 2001, p. 141). Talvez quem melhor traduza essa questão seja um personagem, Leonardo Gris, concebido por Verissimo em *O Senhor Embaixador* (1965) e também citado por Chaves: "[...] nesta hora e neste caso especial a imparcialidade não é apenas absurda como também criminosa." (VERISSIMO, 1975, p. 176).

A verdade é que Hecker Filho parece não perceber onde reside a verdadeira crítica feita por Verissimo; quando fala sobre a superficialidade da crítica à burguesia é porque na verdade não percebe que a crítica verissiana, antes de residir nas classes sociais, está direcionada para a condição humana. O que para alguns poderia ser falta de engajamento em relação às questões político-sociais, para o autor, na verdade, era tão somente uma prova de seu comprometimento com o ser humano, que ultrapassava questões partidárias, tendo em vista que, para Verissimo, qualquer extremismo - seja de esquerda ou direita - era inaceitável:

Já se tem dito e escrito que jamais me comprometo politicamente. Ridículo! Creio que durante estes 35 últimos anos tenho me manifestado claramente sobre problemas e acontecimentos políticos e sociais de maneira que me parece coerente e inequívoca, sempre a favor dos direitos do homem e contra todas as formas de opressão - coisa que nem sempre poderia fazer se fosse obrigado a seguir obedientemente a linha sinuosa e muitas vezes auto contraditória de um partido político.

[...]

Só quem deve decidir sobre o comportamento político do escritor é o próprio escritor. Se ele quiser permanecer alheio a todos esses problemas e inquietações em sua torre de marfim e puder conviver sem remorsos nessa ausência do mundo que o faça e que tenha bom proveito. Rechaço a ideia de que o escritor deva estar necessariamente a serviço de um partido político,

mas aceito que ele possa fazer isso, se assim entender. Fala-se muito de literatura engajada. Repito mais uma vez que o engajamento de um escritor deve ser com o homem e a vida, no sentido mais amplo e profundo destas duas palavras. (VERISSIMO, 2003, p. 35).

Voltando nosso foco para *Incidente em Antares*, é interessante perceber que, apesar dessa relação conturbada entre Verissimo e a crítica, o último livro do autor gaúcho obteve um expressivo sucesso entre a crítica especializada. No levantamento que fizemos sobre artigos de jornal, publicados na época em que *Incidente em Antares* fora lançado, foi possível resgatar o impacto causado pela publicação. Curiosamente, dos quinze artigos separados para análise, somente dois não se apresentaram completamente favoráveis à obra. Para que possamos compreender as razões que levaram *Incidente em Antares* a ser tão bem aceito pela crítica e, outrossim, para compreender os mecanismos usados na construção do texto, faz-se necessário um retorno ao contexto cultural em que a obra foi produzida.

1.4 Incidente em Antares e seu tempo

Quando *Incidente em Antares* foi publicado, em 1971, durante o período militar, o Brasil encontrava-se naquele que foi considerado o momento mais tenso do regime. Se, na época, a ideia de um governo militar já era algo intolerável para os intelectuais e partidários da esquerda, o Ato Institucional nº5, o AI-5, ápice do autoritarismo do regime, promulgado em 13 de dezembro de 1968, eliminava as esperanças dos que lutavam por um país livre e democrático. Suspendendo direitos como o de *habeas corpus* para presos políticos, de realização de reuniões de cunho político, o AI-5 dava poderes absolutos ao governo que também determinou a censura prévia, que se estendia à cultura em geral e a qualquer assunto de caráter político. Nas palavras de Pellegrini (1996), o AI-5 foi um verdadeiro golpe para a cultura.

Considerando o fato de que os primeiros anos da década de sessenta, que precediam a ditadura, foram marcados por grande eferescência cultural, esse embargo intelectual torna-se ainda mais devastador. O Brasil se encontrava *irreconhecivelmente inteligente*, nas já clássicas palavras de Roberto Schwarz (2009). De acordo com o crítico, essa "inteligência" estava orientada por uma ideologia marcadamente de esquerda que, pela primeira vez na história nacional, caminhava em direção ao triunfo. Galvão (1999) e Hollanda e Gonçalves (1995), incorporando as análises de Schwarz,

também apontam essa questão. Segundo a primeira, o país encontrava-se aberto a mudanças e começava a enxergar a necessidade urgente de levar cultura também para o povo (GALVÃO, 1999, p. 45). Para Holanda e Gonçalves (1995, p. 11), as chamadas "forças progressistas" no Brasil nunca estiveram tão próximas do poder político como naquele momento.

Dessa forma, o sentido que orientava a elite cultural daquele tempo estava ligado a um senso de democratização da arte que, por sua vez, levava ao engajamento. A criação dos Centros Populares de Cultura (CPCs), em 1961, no Rio de Janeiro, através dos diversos setores da arte, cinema, música, teatro, literatura e artes plásticas, impulsionou a busca de uma arte transformadora, que fosse capaz de "conscientizar" o povo para a revolução social:

Poucas vezes se acreditou tanto no poder da palavra como naqueles anos que precederam o golpe militar de 1964. A eficácia revolucionária do discurso artístico, suas múltiplas possibilidades diante da arena política eram brandidas entusiasticamente por boa parte dos intelectuais de esquerda do país. A eles juntaram-se os estudantes que, com a criação do CPC da UNE, formalizaram sua adesão a um projeto nacionalista, propondo antes de mais nada aquilo que entendiam como uma "arte popular revolucionária". (DALCASTAGNÉ, 1996, p. 35).

Assim, podemos compreender a afirmação de Schwarz a respeito da inteligência do país. Ainda que com um fim marcadamente ideológico, criava-se e produzia-se arte no Brasil das mais diferentes formas, em diferentes meios e com apoio de alguns políticos simpatizantes tanto do movimento, como da carga política que ele carregava. Nesse sentido, torna-se claro o impacto causado, sobretudo nesta camada intelectualizada e engajada, pelo golpe militar de 1964.

De uma hora para outra, o discurso progressista revolucionário ficava emudecido pelo alarido conservador, pela voz da Ordem, da Moralidade, da Pátria, da família, das tradições mais-caras-ao-nosso-povo. Surpresa e perplexidade tomavam conta de intelectuais e militantes. Passava-se da euforia a dúvida, da ofensiva ao recuo (HOLLANDA; GONÇALVES, 1995, p. 14).

Entretanto, ainda que coagido, o movimento cultural floresceu, mesmo sem conquistar seu objetivo original, que era o de chegar até o povo. Dessa forma, essa produção cultural passa a ser consumida pelo próprio grupo intelectual que a cria e por estudantes de classe média. O país encontrava-se em um grande dilema, pois, mesmo alinhado politicamente à direita, encontrava em sua produção cultural uma ideologia voltada para a esquerda. O AI-5 surge para dismantelar esse quadro. Diante de mais

esse cerceamento, agora definidor, o caminho encontrado por aqueles que ainda desejavam resistir era o da luta armada.

Em uma sociedade marcada pela repressão e censura, com o meio intelectual que, mesmo cerceado, caminhava na direção oposta, é quase impossível não haver uma produção literária significativa, ainda mais se considerarmos a tradição literária brasileira de denúncia, sobretudo advinda dos anos 30. A censura produz cultura, por mais inusitado que possa parecer⁶. Dessa maneira podemos afirmar que a censura, somada a outros fatores, também produziu literatura. No entanto, vale ressaltar que toda essa "euforia" cultural apresentada anteriormente não ocorreu da mesma maneira no campo literário:

a experiência literária originária desses anos imediatamente posteriores ao golpe de 64, apesar do gradativo desencanto com a rápida modernização do país e da preocupação com as urgências e contradições da vida política, não conheceu um momento comparável ao intenso radicalismo ideológico e político verificável entre as outras formas de expressão artística ou cultural da mesma época. (FRANCO, 1998, p. 42).

Tratando também dessa questão, Hollanda (1980) vai ainda mais longe, afirmando que a literatura nesse momento de "extraordinária efervescência cultural" não se fez sequer presente (HOLLANDA, 1980, p. 32). Isso porque, para a autora, a produção literária não conseguiu adequar-se a essa efervescência já que não encontrou formas que correspondessem tanto ao engajamento, quanto ao aspecto estético. Nessa ânsia de "capturar a sintaxe das massas" o escritor então abria "mão do que seria a força de seu instrumento de trabalho, a palavra poética em favor de um mimetismo que não conseguia realizar" (HOLLANDA, 1980, p. 27).

Com uma posição parecida com a de Hollanda, Flora Sussekind (1985) afirma, ironicamente, a respeito da literatura desse período:

[...] a verdadeira síndrome da prisão que tomaria conta dos escritores e da literatura brasileira em geral durante a década passada [a de 70]. E o que caracteriza essa síndrome? Como é frequente nas celas das prisões, ora gritos de rebeldia, como os da "arte de protesto"; ora sussurros medrosos, como nas alusões e parábolas. Ora a tentativa quase sempre difícil de estabelecer contato com o maior número possível de "prisoneiros" [...] o naturalismo evidente dos romances-reportagem, ou disfarçado, das parábolas narrativas fantásticas [...]. (SUSSEKIND, 1985, p. 42).

Pensamos que a afirmação de Hollanda está diretamente ligada à sua particular concepção de literatura, onde é nítida a valorização do trabalho formal e da linguagem

⁶ Opinião 21/03/75 apud PELLEGRINI (1996, p. 7).

elaborada em detrimento de uma construção estética mais "simplificada". Já no que concerne a Sussekind, vemos que a ironia da autora ao mencionar o naturalismo-evidente ou "disfarçado", como propõe – demonstra falta de sensibilidade em perceber que os contornos dessa literatura são na verdade resultado de um momento tão complexo. Tal posicionamento se confirma se considerarmos a opinião de outros críticos, como, por exemplo, Pellegrini, Regina Dalcastagné e Malcom Silverman, que também se dedicaram a esse tema. Para Silverman (1995, p. 21) foram os ficcionistas da época que melhor puderam comunicar a dura realidade em que viviam. Igualmente para Dalcastagné (1996, p. 15) é na produção romanesca desse período que o "desespero daqueles que foram massacrados por acreditarem que podiam fazer alguma coisa pela história do país pôde ser reencontrado."

Todavia, mais do que provar a importância e concretude da literatura desse período, interessa-nos saber de que maneira essa produção se organizou e quais contornos lhe são inerentes. Para isso devemos considerar as especificidades de tal produção e, como afirma Pellegrini (1996), os demais fatores em que está envolta. De acordo com a autora, contingências mais amplas, como o desenvolvimento do capitalismo como um todo, devem ser levadas em consideração para muito além da situação política brasileira aos que se propõem analisar a produção do período. Dessa forma, "o romance brasileiro da década de 70 está inserido num contexto muito maior, e, por isso, apresenta traços de transformação, de renovação, de inovação, que se referem à sua especificidade brasileira e a sua generalidade universal." (PELLEGRINI, 1996, p. 14).

Um dos aspectos importantes que deve ser considerado ao analisar essa produção está ligado ao seu alcance como ferramenta da revolução. Isso porque, como afirma Dalcastagné (1996, p. 36), devemos sempre considerar que a produção romanesca demanda muito tempo para seu desenvolvimento, além de ser um objeto de fruição individual, diferente do teatro ou do cinema, por exemplo, onde a mesma apresentação é vista por várias pessoas ao mesmo tempo. Dessa forma, dada a urgência do momento, o romance parece não ser a melhor ferramenta para atingir as massas. Ainda mais se considerarmos a questão do índice de leitura no país, que, até hoje, é muito baixo. Analisando essa questão, Malcom Silverman chega a afirmar que em um "mercado tão diminuto, grande parte dos leitores de ficção são os seus próprios criadores" (SILVERMAN, 1995, p. 22).

Numa perspectiva mais ampla, temos ainda a questão do mercado editorial que, também no Brasil, passava cada vez mais a se adequar às demandas da indústria cultural⁷. No que se refere ao caso específico brasileiro, como afirma Pellegrini (1996, p.13), a indústria cultural era também sustentada pela ideologia de poder autoritário instituído. Desse modo, os autores, além de perceber a necessidade de adequar seu texto ao mercado, inflado com produtos estrangeiros, também deveriam levar em consideração a censura que, mesmo "branda", no que concerne a literatura, também exerceu papel cerceador.

Se toda realidade "gera sua própria linguagem, determina suas estruturas e delinea procedimentos de escrita que lhe são próprios" (PELLEGRINI, 1996, p. 21), isso não foi diferente com a produção literária desse período. Por isso é que

[...] não é de surpreender que se detectem, nos anos 70, as amarras da situação política estendendo-se até a literatura, tolhendo, impedindo, cerceando, ou melhor, não incentivando à inovação e à experimentação linguística, porque a premência era outra: resistir, documentando. A divulgação de "conteúdos" tornara-se uma questão de prioridade tática em relação às preocupações com a linguagem. (PELLEGRINI, 1996, p. 21).

Neste sentido, afetados por esses diferentes fatores, os escritores percorreram os mais variados caminhos estéticos a fim de representar o momento que viviam. Como vimos, uma linguagem mais simplificada e mais clara se fez necessária e, nesse sentido, aproximou-se cada vez mais da linguagem jornalística, do cinema, da propaganda e até dos quadrinhos, que se desenvolviam inclusive devido ao surgimento de novas tecnologias de comunicação. Outro ponto de destaque está no uso de processos como o de fragmentação da narrativa, colagem e montagem, que, de alguma maneira, pintavam o dilaceramento da sociedade brasileira pela ditadura militar e a incapacidade de se representar o mundo como um todo. Embora fossem recursos já experimentados pelas vanguardas, na década de 1920, retornam agora ressignificados e usados com outra intensidade e objetivos.

De acordo com Renato Franco (1998), podemos dividir as obras desse período em três grandes momentos. O primeiro (1964-1969), de pouca expressividade no campo da prosa, seria o do *romance de impulso* e da *desilusão urbana*. O segundo momento, influenciado diretamente pelo AI-5, seria o *romance da cultura da derrota*. O terceiro momento (1975-1979) é caracterizado pela necessidade de supressão da censura que se tornara obsoleta com a abertura política daqueles anos. Para Franco, a produção da

⁷ De acordo com a já clássica concepção de Horkheimer e Adorno.

cultura da derrota seria de pouca originalidade, pois não foi capaz de elaborar uma forma romanesca original que conseguisse responder mais precisamente às exigências do momento. Para o autor, a originalidade ficou por conta do último período, cuja produção foi forçada a procurar formas originais para responder ao momento: "desse modo, em um primeiro momento, tendeu a buscar no jornal tanto a matéria histórica dos romances - particularmente nas páginas policiais - como no próprio procedimento narrativo" (FRANCO, 1998, p. 100).

Em um estudo anterior, apontamos a importância dessa divisão didática como maneira de observar o caminho das produções literárias de acordo com o momento e o contexto. Uma outra divisão que também merece destaque é a de Malcom Silverman (1995), o crítico americano que, ao contrário de Franco, privilegia o aspecto estético em detrimento do temporal. Deste modo, classifica as obras por meio dos recursos estéticos por elas utilizados e as agrupa em nove categorias: *romance jornalístico*, *romance memorial*, *romance de massificação*, *romance de costumes urbanos*, *romance intimista*, *romance regionalista-histórico*, *romance realista-político*, *romance de sátira política absurda*, *romance da sátira política surrealista*.

Embora para Franco essa divisão feita por Silverman seja extensa e perca força nos "momentos cruciais", sendo apenas uma amostragem e não uma análise profunda, pensamos que ela é extremamente válida pois complementa o estudo de Franco exatamente naquilo que lhe é mais frágil. Não faz longas análises, pois seu intuito é de fato listar amostras dos recursos utilizados no período, da mesma forma que Franco não se preocupa demasiadamente com os recursos estéticos, mas sim com o momento em que surgiram as obras por ele analisadas. É por essa razão que seu estudo classifica algumas obras, como, por exemplo, *Incidente em Antares*, simplesmente por sua data de publicação, não levando em conta os recursos ali utilizados. Como dito em outro momento, não pensamos que a periodização seja algo errado em crítica literária, pelo contrário, é extremamente necessária e útil ao exercer qualquer tipo de análise, no entanto, tão importante quanto a periodização do momento, que possibilita localizar a obra analisada no espaço e no tempo, é saber quais as ferramentas utilizadas na construção da obra objeto de análise. É por isso que tanto o trabalho de Silverman como o de Franco são de extrema importância para a análise da produção literária do período e, por conseguinte, para o presente trabalho.

Outra divisão que deve ser considerada e que une tanto os fatores estéticos como temporais é a que faz Pellegrini (1996). Partindo da análise de três obras representativas

do momento –*Incidente em Antares*, de Erico Verissimo; *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão; *O que é isso Companheiro?*, de Fernando Gabeira –, a autora divide, assim como Franco, a produção também em três momentos, porém faz uso de critérios distintos dos do crítico para sua divisão. Para Pellegrini, o primeiro grande momento da produção está diretamente ligado à promulgação do AI-5 e se caracteriza por já apresentar aquele que seria:

[...] o embrião de um elemento básico da literatura de ficção desse período: a preocupação com o momento histórico, com o narrá-lo e inserir-se nele, como uma espécie de 'testemunha ocular da história' que se contrapõe a verdade escamoteadora dos fatos. (PELLEGRINI, 1996, p. 29).

O segundo momento é caracterizado pelo crescimento do mercado editorial brasileiro e está diretamente ligado ao chamado *boom* da literatura nacional. Interessante perceber que se constrói sobre um cenário contraditório; ao mesmo tempo em que se efetivava esse crescimento editorial, ocorria no país uma diminuição do público leitor *real*. Somado a essa questão ainda teríamos o fato de que a produção cultural só era incentivada na medida em que se organizava em moldes empresariais e de acordo com os parâmetros da censura. É por tal razão que não se pode afirmar que houve uma melhora na situação dos escritores no período, que de criadores passaram a produtores e que, como sempre, enfrentavam dificuldade de lançamento de suas obras, edições limitadas, além de dividir espaço no mercado com *best sellers* estrangeiros e a literatura erótica.

Ainda segundo a autora, o terceiro e último período é momento do "acerto de contas" e é caracterizado pelo regresso dos exilados que, com a revogação do AI-5, retornaram à pátria. Existia nas obras desse terceiro momento uma ânsia por narrar o inenarrável, de documentar tudo o que fora coibido pela censura. Nesse momento, teme destaque a tensão entre ficção e realidade, tensão essa que se mantém o tempo todo e que, como afirma Pellegrini, rompe – não arranca – a venda colocada pela censura (PELLEGRINI, 1996, p. 36).

Interessante é notar que, tanto pelo estudo de Pellegrini como pelo de Silverman e Franco, percebemos a presença de algumas características-chaves já apontadas anteriormente: a influência direta do AI-5, seja em sua promulgação ou revogação; a aproximação com outras linguagens, sobretudo a jornalística, que influencia diretamente o caráter documental do texto. E essa talvez seja a grande característica dessa produção, sobretudo nos anos 70, como afirma David Arrigucci:

[...] na ficção de 70 para cá apareceu uma tendência muito forte, um desejo muito forte de voltar à literatura mimética, de fazer uma literatura próxima ao realismo, quer dizer, que leve em conta a verossimilhança realista. E com um lastro muito forte de documento. (ARRIGUCCI, 1999, p. 135).

Mas onde se encaixaria *Incidente em Antares* nesse contexto? Como o romance se organizou para responder, ou não, tais inquietações?

1.5 Incidente em Antares e seu horizonte de expectativas

Voltando a *Incidente em Antares*, vemos que a obra até pode ser aproximada, no que se refere à escolha do realismo mimético, documental, como forma narrativa, das características aqui apresentadas. No entanto, como tratamos no início deste capítulo, essa eleição se deve muito mais à tradição literária do autor, que sempre fez uso de tal recurso, do que a influências do momento. Construída sobre os já tradicionais pilares do realismo⁸, a obra se inicia fazendo referências à pré-história, apresentando a cidade de Antares desde seus primórdios. Temos, assim, uma ilusão de veracidade criada pelo narrador que, a todo instante, envolve o leitor implícito de maneira a comprovar a “materialidade” da fictícia Antares; tal construção contribui efetivamente para essa caracterização realista:

O que até hoje ainda os deixa ocasionalmente irritados é o fato de cartógrafos, não só estrangeiros como também nacionais, não mencionaram nunca em seus mapas a cidade de Antares, como se São Borja fosse a única localidade digna de nota naquelas paragens do Alto Uruguai. No entanto a verdade clara e pura é que, a despeito da má vontade ou da ignorância dos fazedores de cartas geográficas, a cidade de Antares, cede do município do mesmo nome, lá está, visível e concreta, à margem esquerda do grande rio. (VERISSIMO, 1975, p. 2).

Agregando ainda mais contornos ao caráter documentalista da obra e, principalmente, à construção dessa ilusão de veracidade, estão os ‘documentos ficcionais’ inseridos no interior da narrativa; como, por exemplo, os trechos do suposto diário de viagem de um historiador francês que visitou a região e de um padre Jesuíta espanhol que por lá viveu. Ficcionalmente, esses textos são uma espécie de recurso para atestar, entre outras coisas, o surgimento e desenvolvimento da pequena localidade de Antares.

⁸ Discutiremos no próximo capítulo alguns aspectos teóricos e de posicionamento crítico sobre o realismo.

Mas é importante destacar, já que levamos em consideração a perspectiva contextual da época, marcada pela ditadura militar, que, no que se refere à inserção desses textos, não se trata do recurso da colagem, em que fragmentos se misturam, não se trata de experimentação, como, por exemplo, Tânia Pellegrini acredita existir em *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão:

Um enredo aparentemente banal não consegue disfarçar a sua essência de painel alegórico do estado de violação e desagregação do país, refletido na linguagem totalmente estilhaçada. A violência toma conta do relato, explodindo a estrutura narrativa em fragmentos que se juntam numa colagem delirante. Quanto a técnica, que utiliza artifícios dos meios de comunicação de massa, sobretudo na montagem instantânea de situações, o romance estabelece uma espécie de compromisso entre a pressuposta objetividade desses meios e o subjetivismo intrínseco ao fazer literário, tornando-se com isso um instrumento para alusões mais abrangentes à conjuntura brasileira (PELLEGRINI, 1996, p. 30).

Diferentemente disso, os pretensos documentos apresentados pelo narrador verissiano são introduzidos de maneira a complementar a organização cronológica da narrativa e enfatizar seu caráter realista, sempre respeitando seu caráter ficcional e a linguagem tradicional utilizada em outras obras:

24 de abril. – Cruzamos esta manhã o Rio Uruguai, numa balsa entramos em território do Brasil. Estes campos verdes de uma beleza idílica, lembram os da nossa Provence. Aqui as pastagens são boas e o gado bovino, abundante. Os primeiros homens que encontramos, tanto brancos como os índios, me olham com uma curiosidade meio desconfiada. (VERISSIMO, 1975, p. 3)⁹.

Não há cortes abruptos, muito pelo contrário, tudo é construído na mais perfeita linearidade. Pelo trecho apresentado de *Voyage Pittoresque au Sud du Brésil*, o documento mais antigo da história de Antares, de acordo com o narrador, torna-se claro o processo de descrição utilizado pelo narrador verissiano que, ao apresentar os elementos daquela região e as personagens, também apresenta Antares. É logo de início que entramos em contato com a primeira geração de "Vacarianos", família que, juntamente com os Campolargo, tomará conta da cidade de Antares. É ficção, que se quer ficção, mas que poderia não ser.

Antecipando um recurso que será amplamente usado pela ficção contemporânea, Verissimo mistura personagens reais e fictícios, como Júlio de Castilhos, Borges de Medeiros, João Goulart e o próprio Getúlio Vargas, entre tantos outros, que interferem indireta ou diretamente na narrativa e se tornam figuras recorrentes na primeira parte da obra, um vasto painel histórico riograndense. Não há nada ali que desvie a narrativa de

⁹ Mantivemos a grafia original do romance; portanto, todo trecho em itálico aqui apresentado é apresentado dessa forma no romance.

seu caminho realista, aqui entendido em seu sentido estrito, de documentalidade histórica e narrativa sequencial, minuciosa. Mesmo na segunda parte, em que sete mortos – que não foram enterrados devido a uma greve geral que assola a cidadezinha – voltam para exigir seu devido sepultamento, os pilares realistas continuam a ser respeitados. Cabe aqui retornar a Chaves (2001, p. 159): "[...] o recurso a um elemento fantástico – a volta dos cadáveres à cidade – não faz senão acentuar o caráter realista da narrativa, embora aparentemente se possa supor o contrário."

Veremos, no terceiro capítulo, que a construção metaempírica feita por Verissimo é sustentada pelo fantástico tradicional, tal qual postulado por Todorov. Sua construção, além de ir ao encontro do caráter realista do texto, possibilita, como veremos, um sentido alegórico e, por conseguinte, crítico. No entanto, ainda que esse recurso ao sobrenatural não desconfigure o efeito realista, a inserção desse elemento destoa daquilo que se espera de um texto tradicionalmente realista, em seu sentido estrito, de representação mimética da realidade e, sobretudo, de um texto verissiano. Neste sentido, considerando o conceito de Hans Robert Jauss sobre o horizonte de expectativas, ou seja, o "saber prévio" que possui o leitor e que lhe possibilita a recepção da obra, podemos dizer que, mesmo mantendo a essência crítico-realista de Verissimo, a obra rompe com o horizonte tanto do que se espera de uma obra tradicionalmente realista, quanto o horizonte construído pelas obras anteriores do autor.

Neste sentido, pensando no contexto histórico literário de *Incidente em Antares*, apresentado anteriormente, e nos modos que os escritores do período encontraram para tratar desse momento específico, poderíamos até dizer que Verissimo, com a introdução do fantástico, atende ao caráter experimentalista da época. No entanto, considerando as normas do gênero, vemos que esse elemento é construído a partir de um enredo realista, em que prevalecem a linearidade e um tempo definido cronologicamente. Não há presença de colagens, não há recortes ou fragmentações da narrativa; o caminho escolhido para inovação foi um que atendesse ao tradicional projeto literário do autor. Deste modo, embora inove com o fantástico, a obra não atende completamente ao que a crítica esperava de um enredo produzido naquele momento, como apontamos, e nem poderia ser diferente.

Dessa maneira, podemos dizer que há uma fusão de horizontes de expectativas: o primeiro referente às normas imanentes ao gênero, que são rompidas pela introdução do fantástico; o segundo que estaria ligado ao contexto histórico literário, ao qual a obra não atende completamente; o terceiro que tem base na expectativa criada ao redor da

figura de Verissimo que, vindo de uma tradição realista, caminhando pelo romance histórico, urbano e político, não havia, pelo menos na arte do romance¹⁰, subvertido tais pilares. Podemos inferir facilmente, deste modo, que há uma quebra do(s) horizonte(s) tendo em vista que *Incidente em Antares* rompe com os três aspectos mencionados e, se igualmente pensarmos no tradicional relacionamento de Verissimo com a crítica, que sempre foi de conflito, deduziríamos que a obra até poderia atingir sucesso com o público, mas não com a crítica especializada.

Contudo, como apontam Pellegrini (1996) e Bordini (2006), o romance de Verissimo foi bem recebido pela crítica da época. O próprio Verissimo parecia surpreso com a repercussão:

[...] O que melhor posso afirmar de *Incidente em Antares* é que nele eu disse tudo que queria dizer. E nunca imaginei que esse romance fosse ter da parte do público e da crítica (pelo menos até agora) a recepção favorável que temido. Acho que nele ofereço largas superfícies vulneráveis e brinco com fogo. (VERISSIMO, 2003, p. 30).

Para Pellegrini, o sucesso com o público e a crítica estava diretamente ligado à abrangência da obra frente à problemática do contexto, acalentando, de alguma maneira, as ânsias do momento:

[...] o livro de Verissimo, talvez por descrever uma situação mais global, como a da comunidade antarense e suas vicissitudes sociais e político-sociais coletivas, parece ter vindo de encontro às aspirações do público e da crítica que, por meio de suas páginas, puderam se ver nos personagens e nas situações ficcionais como num espelho, que devolvia a imagem macabra de mortos vivos e insepultos, impotentes em relação a própria vida e a morte. (PELLEGRINI, 1996, p. 67).

Já para Bordini, essa aceitação se deve muito mais ao caráter simplista da crítica contemporânea e ao sucesso das obras que antecederam *Incidente em Antares* do que a essa abrangência:

A crítica da época foi perfunctória e por vezes cercada de precauções. Na maior parte dos casos, não alterou o horizonte de expectativas já formado sobre a obra anterior de Verissimo: enfatizou sua habilidade como contador de histórias, censurou sua incursão pelo fantástico, e dividiu-se conforme as cores ideológicas de cada um, quanto a seu poder de denúncia. (BORDINI, 2006, p. 278).

Concordamos com Bordini quando trata desse caráter “perfunctório” da crítica. Dos trinta artigos pertencentes ao Acervo Literário de Erico Verissimo, somente quinze foram escolhidos para embasar nosso estudo. Isso porque a grande maioria trazia apenas

¹⁰ Ressalva feita ao livro de contos *Fantoches*.

comentários “leves” sobre o sucesso da obra com o público, sobre o fato de o livro permanecer por meses entre os mais vendidos do Brasil ou com sinopses elogiosas com o fim de estimular a leitura do livro. Como nosso intuito era estudar a recepção da obra pela crítica de uma maneira mais substancial, optamos pelos artigos que teciam algum tipo de análise estética, fosse positiva ou negativa.

Pellegrini (1996) afirma que Verissimo, na época em que publicou *Incidente em Antares*, “tinha a seu favor, como elemento capaz de explicar a receptividade do público, o peso de sua ‘marca registrada’, construída ao longo dos anos e que, mais recentemente, englobava também a temática política” (PELLEGRINI, 1996, p. 67). Tal afirmação se comprova também com a crítica especializada. Ao analisarmos alguns dos artigos, a imagem consolidada do autor na história da literatura brasileira parecia começar a contar a seu favor:

Com *Incidente em Antares*, o velho Erico vem provar **mais uma vez** que é um dos **grandes** do Brasil na atualidade, pois acaba de publicar, sem sombra de dúvida, possivelmente o melhor romance aqui escrito nos últimos dez anos. (ALEV 03c0465-1972, grifo nosso).

Esse “lugar consagrado” de Verissimo é o que permitiu que *Incidente em Antares* não fosse barrado pela censura. Como aponta Pellegrini (1996, p. 20), “os poucos textos que conseguiram furar o bloqueio, devem-no ao fato de terem recorrido a fatores como o prestígio internacional de alguns autores, o pouco alcance da literatura em relação ao público, o sucesso da obra no exterior, antes de ser aqui publicada, etc.” Não foi diferente com a obra de Verissimo. Ainda que o autor afirmasse categoricamente que jamais submeteria um livro seu a censura prévia¹¹, o que Erico Verissimo provavelmente soube somente depois é que *Incidente em Antares* foi lido pelos militares antes de sua publicação definitiva (BORDINI, 2006, p. 277).

A maneira encontrada pela Editora Globo para driblar a censura na época foi desafiadora, apostando no prestígio do autor que àquela altura já conquistara seu lugar no cenário literário nacional e internacional. A editora produziu um cartaz e uma faixa na capa do livro que diziam: “Em um país totalitário este livro seria proibido”. Não era o Brasil daqueles anos um país totalitário? Mais do que uma forma de driblar a censura, essa ação foi uma verdadeira jogada de *marketing*, que surtiu efeito favorável:

Seja como for, cegueira do regime militar ou clarividência quanto a repercussão que um mandato de apreensão determinaria no cenário da cultura brasileira e nos meios literários internacionais em que Erico era conhecido, o

¹¹ “Já disse muitas vezes que não submeteria os originais de meus futuros livros a nenhuma censura prévia. Fazer isso seria cometer uma triste forma de suicídio moral.” (ALEV 03e1497-1971).

recurso de *marketing* editorial da obra obteve uma resposta muito positiva por parte dos leitores brasileiros. (BORDINI, 2006, p. 278).

Voltando para os artigos publicados na época e a repercussão na crítica especializada, vemos que para Moraes (1972)¹² e Barbosa (1972)¹³ *Incidente em Antares* poderia ser reconhecido como um grande romance, não só dentro da produção do autor gaúcho, mas no contexto da literatura brasileira: “[...] *Incidente em Antares* é um livro atual. Um **grande romance** que vai permanecer na lista de sucesso por muito tempo.” (ALEV 03c0471-1972). Interessante é perceber a influência que o incidente da segunda parte tem nessa crítica positiva: “[...] o romancista traça uma das **mais fascinantes sequências da moderna literatura brasileira** de ficção: a do retorno dos sete mortos à praça central da cidade, onde procedem ao julgamento dos vivos e de uma época.” (ALEV 03c1188-1972) .

E mesmo na crítica negativa – com ressalva a de Carlos Lacerda, muito mais preocupado com o posicionamento político de Verissimo do que com a qualidade estético-literária de seu texto: “Não será a melhor recomendação do escritor, mas é a melhor confirmação de seu valor de gente, de sua personalidade compassiva” (ALEV 03c0778-1971:) – parecia influenciada indireta ou diretamente pelo incidente, pois se dedicam a atacar tão somente a primeira parte do livro e seu caráter crítico-realista:

A inserção de personagens reais, como Getúlio Vargas, Jânio Quadros e outras, as referências a acontecimentos recentíssimos, a partidos, numa **insistência abusiva**, desvalorizam *Antares* do ponto de vista artístico, dão-lhe semelhança com reportagem bem feita. (DANTAS, 1973, [s.p.], grifo nosso).

Para Dantas, a inferioridade da primeira parte é tamanha que sua relevância é insignificante, sendo passível de exclusão sem nenhum prejuízo para a estética da obra:

Após esta **longa** apresentação do local e dos protagonistas do caso, Erico Verissimo na segunda parte, *O Incidente*, entra na estranha história, no eixo da fabulação de que a primeira é **dispensável prefácio**. [...] o leitor cuidadoso nota que a parte inicial pode ser **eliminada**, sem embargo de seu valor. [...] Experimente-se ler antes o *Incidente*, aliás muito mais interessante e melhor do que *Antares*. (DANTAS, 1973, [s/p], grifo nosso).

Essa opinião é compartilhada por Regina Dalcastagné que, anos mais tarde, afirmaria:

A narração das muitas guerras entre Vacarianos e Campolargos, recheada de referências à história do Brasil e organizada sobre possíveis notícias de jornal

¹² ALEV 03c0471-1972

¹³ ALEV 03c1188-1972

e recortes de livros, parece absolutamente desnecessária ao prosseguimento da trama, por mais que sirva para contextualizá-la. (DALCASTAGNÉ, 1996, p. 82).

Voltando ao artigo de Dantas, curioso é perceber que, mesmo em uma avaliação negativa como essa, em que se espera uma total rejeição da obra, ela termina por valorizar o livro de Verissimo, causando uma reviravolta em que o incidente torna-se mais uma vez responsável:

Diz bem Wilson Martins que é uma extraordinária cena de teatro de absurdo. Realmente, se o romance de Erico Verissimo **fosse** medíocre, tal quadro bastaria para salvar a história. É uma das de Erico Verissimo, **das maiores da ficção brasileira**. (DANTAS, 1973, [s/p], grifo nosso).

Dessa forma, percebemos o impacto causado pela construção fantástica à segunda parte do livro. Construção essa que, como veremos, na verdade só se realiza de maneira original e completa quando concebida juntamente com essa primeira parte. Por ora, vale ressaltar como essa construção metaempírica foi importante para a recepção da obra. Ainda que Bordini afirme corretamente sobre o comportamento da crítica, quanto ao poder de denúncia de *Incidente em Antares*, que este estaria diretamente relacionado às *cores ideológicas* de cada crítico e, igualmente, aponte a ênfase dada na habilidade de “contador de histórias” de Erico Verissimo, devemos discordar quando a pesquisadora assegura que não houve alteração no horizonte de expectativas formado pela obra anterior de Verissimo, nesse caso, *O Prisioneiro* (1967). As duas obras que antecedem *Incidente em Antares*, *O Prisioneiro* (1967) e *O Senhor Embaixador* (1965), têm em comum com essa apenas o caráter político e crítico-realista, não há nada de insólito ali e o cenário escolhido sequer é o brasileiro. Também discordamos quando afirma que o fantástico foi censurado por boa parte da crítica. O que observamos, na verdade, em grande parte dos artigos analisados, foi que exatamente esse componente contribuiu para a recepção positiva. Os elogios e surpresas estão direcionados para esse elemento, e é esse elemento, como apontamos, que destoa do que Verissimo havia produzido até então.

De acordo com a teoria de Jauss, para medir o valor de uma obra há de se conceber uma distância da mesma em relação ao seu horizonte de expectativas. Dessa forma, é possível apontar se a mesma adaptou-se ao contexto em que está inserida ou se promoveu algum tipo de ruptura.

A maneira pela qual uma obra literária, no momento histórico de sua aparição, atende, supera, decepciona ou contraria as expectativas de seu público inicial oferece-nos claramente um critério para a determinação de seu valor estético. A distância entre o horizonte de expectativa e a obra, entre o já

conhecido da experiência estética anterior e a “mudança de horizonte” exigida pela acolhida à nova obra, determina, do ponto de vista da estética da recepção, o caráter artístico de uma obra literária. (JAUSS, 1994, p. 31).

Pensando na obra analisada e retomando o horizonte reconstruído, vemos que *Incidente em Antares* rompe com esse horizonte de expectativas ao inserir o elemento fantástico. Esse rompimento é responsável diretamente, como vimos, pela recepção positiva da obra. Desse modo, podemos afirmar que houve um distanciamento do horizonte de expectativas e sua mudança para que obra fosse acolhida. Jauss também afirma que o bom texto literário deve, com o passar dos anos, continuar a suscitar questionamentos. Pellegrini (1996) já havia apontado a amplitude de *Incidente em Antares*, que ia ao encontro dos anseios da época. Voltando os olhares para o final da história de Antares, em que os mortos, descontentes com o comportamento dos vivos, decidem voltar por conta própria a seus esquifes e que os vivos, por outro lado, decidem negar o incidente insólito mediante a *operação borracha*, vemos a coroação de todo o enredo que, contando a história da cidade desde os primórdios, mostra como essa se submete sempre a uma minoria dominante. Através da conciliação, da força, da influência, da politicagem, Antares parece repetir os mesmos passos, desde o tempo dos Gliptodontes. Ora, e não seria essa também a nossa sina?

Todavia, o romance vai ainda mais além, pois leva a questionamentos que ultrapassam a problemática nacional. A hipocrisia, a desfaçatez e todos os outros vícios apresentados ironicamente durante a obra são, antes de mais nada, humanos.

No mundo dos vivos estão os moralmente mortos; os que aceitam tudo para garantir o próprio interesse e, no romance, estão a espera de um definitivo golpe salvador, que acabe com as greves e assegure as posições (o ano do incidente é 1963). Nas árvores, os jovens se solidarizam com os mortos, não com os vivos. E na atmosfera mágica do insólito, o bisturi finíssimo do Autor vai recortando em molde realista a figura da verdade, com a mesma coragem serena, o mesmo engajamento desencantado e firme, a mesma crença irônica e inabalável dos livros precedentes, que vieram marcando, de Trinta a Setenta, o caminho do humano, nunca demasiado humano. (CANDIDO, 1972, p. 51).

A eficácia da crítica só é alcançada em sua amplitude a partir de uma leitura que considere tanto a primeira como a segunda parte da obra, que não são divergentes, mas sim complementares. O alcance do fantástico não seria o mesmo se não fosse a primeira parte do livro; assim como a sátira, que se constrói mediante a repetição dos modelos e personagens ao longo da narrativa, não seria tão eficaz se não fosse pela construção alegórica permitida pelo fantástico. É a soma desses fatores que garante a

originalidade da obra – no que concerne seu contexto e à produção literária de Verissimo – e que atua na construção de seu efeito carnavalizador, diretamente responsável por seu caráter crítico. Deste modo é que nos dedicaremos nos próximos capítulos à análise dessas questões e dos modos como atuam e influenciam na economia interna do texto. No entanto, jamais poderíamos iniciar tal análise sem antes ter conhecimento do lugar de Erico Verissimo na situação literária brasileira e do próprio *Incidente em Antares* em seu contexto.

Retomando a discussão apresentada no parágrafo que abre este capítulo e considerando o caso particular de Erico Verissimo, podemos afirmar que, de fato, a figura do "grande escritor" não está relacionada diretamente ao sucesso de suas obras e/ou a sua popularidade. No entanto, como afirma Carpeaux:

É verdade que o valor não garante o sucesso; mas este, tampouco, é argumento contra o primeiro. O sucesso apenas demonstra que existem, entre a obra e o público, certas relações secretas que vale a pena estudar (CARPEAUX, 1972, p. 36.).

De fato o sucesso não é argumento contra o valor de uma obra ou autor. Desprezado pela crítica por muito tempo e adorado pelo público, a redenção de Verissimo provavelmente veio com *Incidente em Antares*, que talvez nem seja o melhor de seus livros publicados, mas foi aquele que retirou as amarras dos olhos de alguns críticos para a dimensão que a obra de um “simples” contador de histórias, fiel a sua concepção literária, poderia alcançar. Nesse sentido cabe, no que concerne a *Incidente em Antares*, estudar essas tais relações para as quais aponta Carpeaux e que permitiram o sucesso da obra. Para isso levamos em conta o que afirmou Luís Bueno (2006): o grande problema da crítica, no caso de Verissimo, é que por muito tempo esteve mais preocupada em apontar o que o escritor não fez do que em perceber suas verdadeiras contribuições à literatura brasileira. Considerando o que afirma Verissimo sobre *Incidente em Antares* que, em suas próprias palavras, é uma espécie de estuário em que se encontram várias de suas tendências:

Bom, eu poderia dizer que o *Incidente* é uma espécie de Guaíba, um estuário em que se encontram vários, isto é, várias tendências deste autor. [...] é um estuário onde se encontram os rios mais caudalosos (ou insidiosos) de minha personalidade - o satirista, o poeta, o puro narrador, o homem interessado em problemas políticos sociais e também o sujeito meio sinistro que, com frequência, se compraz em descrever velórios e, muitas vezes, em longa vida literária escreveu sobre fantasmagorias. (VERISSIMO, 2003, p. 30).

Este trabalho, de alguma maneira, trilha o caminho inverso daquele tradicionalmente traçado pela crítica, no que se refere a Verissimo: pretende

demonstrar, de alguma maneira, através do estudo de *Incidente em Antares*, o que ele efetivamente representou naquele momento da história brasileira e da história da nossa literatura.

Capítulo 2

Antares

Antares

Neste romance as personagens e localidades imaginárias aparecem disfarçadas sob nomes fictícios, ao passo que as pessoas e os lugares que na realidade existem ou existiram, são designados pelos seus nomes verdadeiros. (VERISSIMO, Erico. Incidente em Antares).

Dividido em duas partes, *Incidente em Antares* apresenta em sua primeira metade um panorama histórico da cidade de Antares. Por meio de um narrador onisciente – que por muitas vezes dá voz aos personagens mediante a introdução de relatos, documentos, diários, etc. – tomamos conhecimento desde a Era Jurássica, em que animais *antediluvianos* habitavam aquela região, até os dias que antecedem o grande evento insólito que irrompe em 13 de dezembro de 1963. Com a inserção de personagens fictícios e reais, mais do que conhecer a história da pequenina cidade e do Rio Grande do Sul o que é apresentado nas entrelinhas é a história política do Brasil. É nessa primeira parte também que entramos em contato com o quadro de personagens que participam indireta ou diretamente do evento macabro narrado na segunda metade. Nesse sentido, o intuito deste capítulo é o de refletir sobre o modo que os acontecimentos narrados nessa primeira etapa do livro são construídos e também de que maneira sustentam, sobretudo no que se refere à questão alegórica, o que será narrado na segunda parte: “O Incidente.”

2.1 Antares: História e Ficção

As fronteiras que separam o discurso historiográfico do discurso literário são muito mais tênues do que se possa imaginar. Em *El discurso de la historia*, Roland Barthes já demonstrava sua inquietação frente à proximidade desses dois tipos de discursos:

[...] la narración de acontecimientos pasados, que en nuestra cultura, desde los Griegos, está sometida generalmente a la sanción de la <<ciencia>> histórica, situada bajo la imperiosa garantía de la <<realidad>> justificada por principios de exposición <<racional>>, esa narración ¿difiere realmente, por algún rasgo específico, por alguna indudable pertinencia, de la narración imaginada, tal como la podemos encontrar en la epopeya, la novela, el drama? (BARTHES, 1988, p.163-164).¹⁴

¹⁴ [...] a narração de acontecimentos passados, que em nossa cultura, desde os gregos, está geralmente submetida a sanção da “ciência” histórica, situada sob a imperiosa garantia da “realidade” justificada

Para Sandra Jatahy Pesavento (2003, p. 32), "História e Literatura são formas distintas, porém próximas, de dizer a realidade e de lhe atribuir/desvelar sentidos, e hoje se pode dizer que estão mais próximas do que nunca". A autora, que discute a relação entre Literatura e História, partindo da perspectiva historiográfica da História Cultural, apresenta alguns dos pontos comuns e divergentes dessas construções. Um desses pontos comuns seria o fato de que tanto uma quanto outra oferecem *o mundo como texto*. Nesse sentido, ambas fazem parte do "sistema de representações sociais construídas pelos homens para atribuir significado ao mundo" (PESAVENTO, 2003, p. 33) e possuem como referência sempre o "real", seja para negá-lo, ultrapassá-lo ou transfigurá-lo.

Partindo das diferentes definições do termo ficção – “ato ou efeito de fingir, simulação, fantasia, invenção”, entre outras – a autora destaca a definição de Carlo Ginzburg que apresenta o termo como "uma saída entre a verdade e a mentira" (PESAVENTO, 2003, p. 34). Deste modo, aponta que a História também pode ser entendida como ficção, embora por muito tempo tenha-se acreditado nela como "realidade". Destarte, a grande diferença entre os dois discursos residiria no fato de que a História, no que concerne à "recriação do mundo feito texto", tem como premissa a efetividade dos fatos, ou seja, é preciso que tudo que se narra tenha acontecido. Nesse sentido, o "como aconteceu" dependeria diretamente das estratégias utilizadas pelos historiadores, muitas vezes influenciados pelo momento da escrita.

Considerando essas relações podemos entender como Erico Verissimo constrói a primeira parte de *Incidente em Antares*. Mediante a voz de um *narrador-historiador*, como nomeia Márcia Ivanna de Lima e Silva (2000), somos levados a conhecer a história, desde os primórdios, da pequenina cidade. Esse narrador, como aponta Silva (2000), é uma criação completamente nova de Verissimo. Isso porque, embora o autor já tenha trabalhado em obras anteriores, sobretudo na trilogia clássica de *O tempo e o vento*, essa relação de ficção (no sentido da literatura) e história, desta vez o faz de maneira crítica e paródica.

Dessa forma, o modo como é construído o discurso do narrador e até a própria narrativa são extremamente importantes quando nos propomos a analisar este romance.

por princípios de exposição “racional”, essa narração realmente se difere, por alguma característica específica, por algum pertencimento indubitável, da narração imaginada, tal como podemos encontrar na epopeia, na novela, no drama? (Tradução nossa)

O narrador de *Incidente em Antares* faz uso exatamente dos pontos de aproximação e divergência dos discursos historiográficos e literários na construção de seu enunciado. Pesavento (2003, p. 35) argumenta que, sendo a narrativa do que aconteceu interessada sempre em recriar formas de representar o mundo desconhecido por nós, a História é construída a partir das estratégias ficcionais selecionadas pelo historiador. Nesse sentido cabe a ele a escolha, seleção e rejeição de materiais, outrossim, a organização de um enredo e a escolha e uso do vocabulário e de metáforas. No entanto,

[...] o exercício ficcional da escrita da História encontra limites, se formos considerá-lo com relação àquele que preside a escrita da Literatura. Estes limites se dão, por um lado, pela exigência deste acontecido, ou de que os personagens e fatos sejam reais. Nesta medida, a História coloca reticências a uma postura tal como a de Hayden White, que leva muito longe a dimensão desta imaginação histórica, ou a de Roland Barthes, quando afirma que nada existe fora do discurso. Sim, a realidade é apreendida pela linguagem e nesta encontra significado, mas o imaginário pressupõe o real como referente. **Na busca de construir uma representação sobre o passado, o historiador está preso a algo que tenha ocorrido e que tenha deixado traços objetivos, pois ele não cria traços, ele os descobre, pela pergunta que faz, e o que cria realmente é a versão interpretativa.** (PESAVENTO, 2003, p. 35-36, grifo nosso).

Neste sentido, o historiador é condicionado aos rigores do método de pesquisa, ele recolhe do passado seus traços mediante as *fontes*. Essas fontes, que são marcas de historicidade deixadas pelo passado no presente, são cruzadas, compostas, contrapostas e devem fornecer redes de significados que, de alguma maneira, recuperem a "realidade" do passado (PESAVENTO, 2003, p. 36). Ao historiador estaria negada a recorrência à memória, seu discurso é muito mais *científico*, ainda que haja uma construção narrativa - e deste modo entramos no campo do "como" - que permita ao leitor, mediante a imaginação, promover e atribuir novos sentidos para o que é narrado.

O narrador onisciente de Verissimo, assim como o historiador, recolhe fontes que auxiliam na reconstrução do passado de Antares. São documentos fictícios por ele apresentados que, de alguma maneira, legitimariam a existência da cidade que fora esquecida até pelos cartógrafos brasileiros. Esses documentos aparecem grafados em itálico, diferenciados graficamente da voz do narrador. Mais do que legitimar o discurso histórico apresentado, essas fontes, que surgirão por diversas vezes ao longo da narrativa, funcionam também como elementos para a construção paródica – força motriz que rege o romance. Isso porque possuem um caráter ambíguo: são, por vezes, contrapontos à voz do narrador, ao mesmo tempo que são selecionadas e determinadas por ele, complementando-a.

O conceito de paródia já foi objeto de diversos estudiosos, que o observaram de acordo com seu posicionamento teórico-crítico. Catherine Dousteysioer-Khoze (2000), em sua tese dedicada à paródia e à literatura naturalista, afirma que há duas grandes tendências, partindo da Antiguidade até a Contemporaneidade, no estudo da paródia. A primeira tendência seria a mais retórica e restrita, onde a paródia é vista como uma técnica, uma prática lúdica menor, ou, ainda, como uma forma do ridículo, de um discurso parasita e degradante (DOUSTEYSSIER-KHOZE, 2000, p. 28) Já a segunda tendência, mais generalizante, a busca no campo da “intertextualidade” ou da “hipertextualidade”¹⁵. Para nosso trabalho nos interessam os exemplos do segundo caso e é a eles que dedicaremos as próximas linhas.

É na *Poética* de Aristóteles, de acordo com grande parte dos vários autores estudados, que possivelmente encontramos pela primeira vez o termo *paródia*. Em sua etimologia a palavra carrega dois significados unidos em sua formação: *para*, semelhante a, ao lado de, e *ode*, canto. A paródia seria, na Antiguidade, um “contra-canto”, uma deturpação da epopeia; ainda que pudesse ser considerada como um gênero era também, e sobretudo, uma técnica, um procedimento literário:

Dans ce dernier cas, elle renvoi à une transformation minimale, à une opération ponctuelle correspondant à une recontextualisation (avec ou sans transformation). La transformation en question se ramène parfois à un simple changement de lettre. (DOUSTEYSSIER-KHOZE, 2000, p. 30).¹⁶

Estava diretamente ligada à comédia, “Il y a parodie dès qu’une citation détournée de son sens um but comique” (SANGSUE apud DOUSTEYSSIER-KHOZE, 2000, p. 30), quase como um divertimento. No século XVIII perde esse sentido de diversão e passa a conter um valor negativo e a ser confundida com outras técnicas e gêneros, como o plágio e o pastiche. O sentido de “divertimento” é retomado no século XIX, período de grande produção desse tipo de literatura.

Uma das definições mais conhecidas sobre a paródia, que também tem destaque por Dousteysier-Khoze (2000), é a de Gerard Genette em seu livro *Palimpsestos*, de 1982. Nesse estudo, Genette parte do princípio de que o objeto da poética não é o texto em si, mas um “arquitexto” ou a “arquitextualidade” do texto. O crítico define esse conceito como “*el conjunto de categorias generales o transcendentas – tipos de*

¹⁵ Tal qual definido por Genette em *Palimpsestos*.

¹⁶ Neste último caso, ela remete a uma transformação mínima, a uma operação pontual, correspondente a uma recontextualização (com ou sem transformação). A transformação em questão acompanha as vezes uma simples mudança na escrita. (Tradução nossa)

enunciación, géneros literários, etc. – del que depende cada texto singular.” (GENETTE, 1989, p. 09)¹⁷. Em outras palavras, é o conjunto de categorias que coloca em relevo a singularidade de cada texto literário. Para além da arquitextualidade o crítico afirma que na contemporaneidade (1982) é na *transtextualidade*, que contém em si também o conceito de arquiteyto, que encontramos o verdadeiro objeto da poética.

O conceito de transtextualidade é compreendido por Genette (1989, p. 10) como “todo lo que pone em relación, manifiesta o secreta, com otros textos”. Algumas das relações transtextuais destacadas pelo crítico seriam a *intertextualidade*, a *paratextualidade*, a *metatextualidade*, a *arquitextualidade* e a *hipertextualidade*. Por uma delimitação de nosso campo de estudo, trataremos somente do último conceito destacado, da *hipertextualidade*, que é, por estar ligado ao conceito de paródia, de importância para este trabalho.

Para o teórico francês, a paródia nada mais é que uma das inúmeras práticas hipertextuais. Genette (1989, p. 14) compreende a hipertextualidade como a relação entre um texto B, *hipertexto*, e um texto anterior A, *hipotexto*, que não seja de forma alguma a do comentário. Nessa relação entre os textos, não há a necessidade de que o texto A seja mencionado por B, mas a existência deste último só é efetiva a partir da existência daquele.

O crítico não ignora o fato de o termo paródia ser “*el lugar de una confusión inevitable*” (GENETTE, 1989, p. 20) já que o termo é usado, como já vimos, como sinônimo de várias outras formas. É por isso que o teórico tenta defini-lo a partir da diferenciação desta com seus termos mais próximos. É dessa maneira que apresenta e conceitua algumas das práticas hipertextuais como: *forgerie* (imitação séria); *transposición* (transformação séria); *charge* (imitação satírica); *travestimento* (transformação satírica); *pastiche* (imitação lúdica) e, por fim, *paródia* (transformação lúdica). Nesse sentido coloca a paródia como um desvio do texto original por uma transformação simples, não tem a função degradante do pastiche e da charge e, muito menos, a seriedade das outras formas.

Analisando o estudo de Genette, Dousteyssier-Khoze (2000, p. 36) destaca que o teórico francês restringe o lugar da paródia ao afastá-la do gênero. Isso porque Genette afirma que, embora essa prática hipertextual possa ser aplicada a um texto particular ela

¹⁷ O conjunto de categorias gerais ou transcendentais – tipos de enunciação, gêneros literários etc. – qual depende cada texto específico. (tradução nossa)

jamais poderá ser aplicada a um gênero textual, nesse caso, de acordo com o crítico, estaríamos no campo do pastiche ou da charge. Dousteysier-Khoze (2000, p. 35) também destaca o fato de que a paródia para Genette é somente aplicável a textos breves, “*La parodie selon Genette ne peut donc donner lieu qu’à des textes brefs, le procede étant difficilement applicable (et supportable) sur des œuvres d’une certaine envergure.*”¹⁸ Dessa forma a estudiosa coloca a teoria de Genette no primeiro grupo das tendências de estudo da paródia, aproximando-o, assim, das teorias restritivas e até das primeiras definições que, como vimos, relegam à paródia a um lugar menor.

Concordamos com o fato de que a definição de Genette seja um pouco restritiva, no entanto cremos haver ali alguns pontos importantes que de alguma maneira auxiliam a pensar a questão. Ao separar a paródia de seus termos próximos, Genette nos leva a pensar sobre os limites e o alcance desse termo, para que ele não seja usado indiscriminadamente, como nas primeiras definições. Ao renegar a “paródia do gênero” nos faz refletir sobre a aplicabilidade ou não de tal conjectura. Essas reflexões são extremamente importantes para a construção de nosso posicionamento frente à questão.

São os Formalistas Russos, de acordo com Dousteysier-Khoze (2000), os primeiros a apresentar uma definição mais generalizante e valorizante da paródia. É por meio da *literariedade* e da *evolução literária*, conceitos-chaves para esse grupo, que os formalistas encaram o conceito. Segundo Dousteysier-Khoze (2000, p. 38), Tynianov é o primeiro a reconhecer a função catalisadora da paródia na evolução da literatura:

L’essence de la parodie reside dans la mecanisation d’un procédé défini, mecanisation perceptible dans le seul cas, évidemment, où le procédé sur lequel elle s’exerce est connu; ainsi la parodie réalise un double objectif :

- 1) mecanisation d’un procédé défini,
- 2) organisation d’une matère nouvelle qui n’est autre que l’ancien procédé mecanise

La « destruction » entraînée par ce processus de mecanisation est ainsi une destruction créatrice, génératrice de renouveau : « une filiation littéraire [...] est avant tout combat, *destruction* de l’ensemble ancien et nouvelle construction des anciens éléments » (TYNIANOV apud DOUSTEYSSIER-KHOZE, 2000, p. 38).¹⁹

¹⁸ A paródia, segundo Genette, não pode ocorrer em outro lugar que não seja nos textos breves, é um procedimento dificilmente aplicável (e suportado) em obras de determinada envergadura. (tradução nossa)

¹⁹ A essência da paródia reside na mecanização de um procedimento definido, mecanização perceptível apenas no caso, evidentemente, em que o método em que é exercida é conhecido, dessa maneira a paródia realiza um objetivo duplo:

- 1) Mecanização de um procedimento definido,
- 2) Organização de um novo material que não é outro senão o antigo procedimento mecanizado.

A paródia, então, passa a ser encarada como um procedimento de renovação literária. Sua essência, como afirma Tynianov, está na mecanização, pois ela é responsável por agir nessa mecanização, destruindo-a de maneira criativa. Isso só ocorre se consideramos que

Ainsi les procédés naissent, vivent, vieillissent et meurent. Au fur et à mesure de leur application, ils deviennent mécaniques, ils perdent leur fonction, ils cessent d'être actifs. Pour combattre la mécanisation du procédé, on le renouvelle grâce à une nouvelle fonction ou à un sens nouveau. Le renouvellement du procédé est analogue à l'emploi d'une citation d'un auteur ancien dans un contexte nouveau et avec une signification nouvelle. (TOMACHEVSKI apud DOUSTEYSSIER-KHOZE, 2000, p. 39).²⁰

Diferente do que afirma Genette, esse processo de mecanização e renovação pode ser aplicado também aos gêneros e não só a textos específicos, já que, assim como as obras, os gêneros “vivem” e se “desenvolvem” e, por conseguinte, se renovam. Essa perspectiva é extremamente importante, sobretudo para este trabalho, já que trabalharemos com algumas das formas de renovação, no contexto da produção literária de Veríssimo, que encontramos em *Incidente em Antares*. Essas “renovações” podem ser percebidas em diversos aspectos da narrativa, como veremos no capítulo seguinte.

Qualquer reflexão sobre a paródia não estaria completa se não perpassasse as considerações de Bakhtin sobre o tema, especialmente no presente trabalho. Em *Questões de Literatura e de Estética*, Bakhtin (1998) entende a paródia como um dos muitos recursos estilísticos e estéticos da narrativa romanesca, seu conceito está diretamente ligado à questão do *plurilinguismo* do romance. De acordo com o crítico russo, o prosador, em especial o romancista,

[...] acolhe em sua obra as diferentes falas e as diferentes linguagens da língua literária e extra-literária, sem que esta venha a ser enfraquecida e contribuindo até mesmo para que ela se torne mais profunda (pois isto contribui para a sua tomada de consciência e individualização). Nesta estratificação da linguagem, na sua diversidade de línguas e mesmo na sua diversidade de vozes, ele também constrói seu estilo, mantendo a unidade de

A “destruição” dirigida por esse processo de mecanização é, dessa maneira, uma destruição criativa, geradora de renovação: “uma filiação literária [...] é essencialmente luta, destruição do conjunto antigo e uma nova construção desses elementos.” (tradução nossa)

²⁰ Desta maneira os procedimentos nascem, vivem, envelhecem e morrem. Quanto a sua aplicação, eles se tornam mecânicos, perdem a função, deixam de ser at5ivos. Para combater a mecanização do procedimento, ele é renovado e recebe uma nova função, um novo sentido. A renovação do procedimento é análoga ao emprego de uma citação anterior em um novo contexto e com uma nova significação. (tradução nossa)

sua personalidade de criador e a unidade do seu estilo (de uma outra ordem, é verdade). (BAKHTIN, 1998, p. 104).

Para o teórico, o romance humorístico seria "a forma exteriormente mais evidente e ao mesmo tempo historicamente mais importante de introdução e organização do plurilinguismo" (BAKHTIN, 1998, p. 107). Deste modo, partindo de uma análise do romance humorístico inglês, Bakhtin aponta a importância da estilização paródica do discurso, que se dá de maneira dialógica, na construção desse discurso humorístico:

[...] ora mais, ora menos, o autor deforma parodicamente alguns momentos da "linguagem comum", ou revela de maneira abrupta a sua inadequação ao objeto. Às vezes, ao contrário, como que se solidariza com ela, apenas mantendo uma distância mínima, e, de vez em quando, fazendo ressoar diretamente nela a sua própria "verdade", isto é, confundindo inteiramente a sua voz com a dela. [...] O estilo humorístico exige esse movimento vivo do autor em relação à língua e vice-versa, essa mudança constante da distância e a sucessiva passagem de luz para a sombra ora de uns, ora de outros momentos da linguagem. (BAKHTIN, 1998, p. 108).

Essa estilização paródica implicaria uma *construção híbrida*, ou seja, um enunciado que, "segundo índices gramaticais (sintáticos) e composicionais", pertence a um único falante, mas, na verdade, carrega em si outros enunciados (BAKHTIN, 1998, p. 110). Um dos problemas apontados na teoria de Bakhtin, como aponta Dousteysier-Khoze (2000, p. 47), estaria no fato de ela supervalorizar a Idade Média e a Renascença em detrimento da Modernidade, além da questão do embate entre cultura popular/cultura "oficial":

On peut reprocher a Bakhtine, comme le fait Daniel Sangsue, sa vision un peu manichéenne : « promotion enthousiaste de la culture populaire contre la culture « officielle », idéalisation du Moyen Age et de la Renaissance comme le âges d'or du rire et de la parodie, vision schématique des siècles suivants » Sa définition de la « parodie moderne », en particulier, semble aujourd'hui complètement inacceptable dans son refus de considérer la parodie comme un élément clé de la modernité. (DOUSTEYSSIER-KHOZE, 2000, p. 47).²¹

Para Bakhtin não há lugar para a paródia na época moderna, pois suas funções seriam usadas de maneira fútil e limitada. De fato, é essa questão que levou a teoria de Bakhtin a ser rediscutida e reavaliada por outros estudiosos como, por exemplo, Linda Hutcheon (1989), que apresenta a necessidade de um estudo mais *modernizante*, que

²¹ Podemos reprovar em Bakhtin, como faz Daniel Sangsue, sua visão um pouco maniqueísta: "promoção entusiasta da cultura popular contra a cultura "oficial", idealização da Idade Média e da Renascença como idades de ouro do riso e da paródia, visão esquemática dos séculos posteriores." Sua definição da "paródia moderna", em particular, parece nos dias de hoje completamente inaceitável dado sua recusa em considerar a paródia como um elemento chave da modernidade. (tradução nossa)

considere o fato de que “a paródia é, neste século (século XX), um dos modos maiores da construção formal e temática do texto” (HUTCHEON, 1989, p. 13). No entanto, ainda que concordemos com o fato de que Bakhtin peca ao negar a paródia à modernidade, não podemos deixar de ressaltar as contribuições que tanto sua teoria como as dos formalistas russos, em especial, Tynianov, trouxeram ao estudo da paródia. São esses estudos, como afirma Dousteysier-Khoze (2000, p. 48) que permitem passar de uma definição restrita e desvalorizante de outrora para uma definição mais ampla e que valorize a construção paródica.

É por meio da releitura, tanto dos formalistas, como de Bakhtin, que são construídos os estudos modernos mais relevantes sobre a paródia. Para Linda Hutcheon, que propõe uma visão moderna do conceito, a paródia, embora tenha raízes no passado, é algo extremamente comum ao homem ocidental moderno. Deste modo, não pode ser compreendida como um recurso estilístico que deforma, mas sim como a incorporação do velho no novo em um processo de desconstrução e reconstrução. De acordo com a autora: "Nada existe em *paródia* que necessite da inclusão de um conceito de ridículo, como existe, por exemplo, na piada, ou *burla*, do burlesco. A paródia é, pois, na sua ironia “transcontextualização” e inversão, a repetição com diferença." (HUTCHEON, 1989, p. 48). Para Hutcheon (1989) a paródia é praticada de maneira diversa durante as épocas e é esse fator, em grande medida, que contribuiu para suas múltiplas definições ao longo dos tempos.

Outros pontos de relevância na reflexão de Hutcheon (1989) estão no fato de ela encarar a paródia não como uma simples técnica, mas como um gênero – um gênero “complexo” – e que não está necessariamente, como vimos na citação anterior, ligado ao cômico. No entanto, sua maior contribuição, juntamente com outros estudiosos contemporâneos, está no fato de perceber na literatura paródica moderna aquilo que lhe é mais característico: sua função crítica. A função crítica, que não é incompatível com o componente cômico, de acordo com Hutcheon (1989, p. 51) e também destacado por Dousteysier-Khoze (2000, p. 55), permite à paródia uma exploração ativa, de maneira mais sintética que analítica, de um texto ou um gênero.

Creemos que, de maneira bem resumida, trouxemos para reflexão alguns dos mais importantes aspectos para construção não de uma definição, mas de um ponto de vista, acerca do conceito de paródia. Neste trabalho encararemos tal conceito não como um gênero, mas como um *procedimento de renovação*, como quer Tynianov, ou um *recurso estilístico*, tal qual Bakhtin, que agrega valor positivo à obra. Concordamos com a visão

modernizante em relação à função crítica da paródia e, por tal razão, ela será fundamental neste trabalho. Definido, assim, nosso posicionamento frente à paródia, cabe agora analisá-la no romance de Verissimo.

É logo no capítulo inaugural, em que o narrador introduz a narrativa, que podemos observar algo que se assemelha àquela construção híbrida de que falava Bakhtin. O narrador, que inicia a história fazendo referências à era Jurássica, parece, nesse sentido, buscar a essência de Antares desde os mais remotos tempos. Há uma mescla de um discurso historiográfico e de um discurso que chamaremos de "discurso do contador de histórias". Sabemos que a figura do "contador de histórias" é de grande importância para a literatura gaúcha, sobretudo em seu aspecto regionalista e à dimensão de identidade que lhe é atribuída. Está presente, como vimos, na obra de Simões Lopes Neto, na figura de Blau Nunes e retoma, nesse sentido, o *narrador* de Walter Benjamin (1994), aquele ligado à tradição oral. Mas o contador de histórias, em *Incidente em Antares*, não é construído a partir de um personagem, como no caso de Lopes Neto, mas, sim, a partir da própria linguagem. É por isso que podemos afirmar que, em seu discurso, o narrador de Verissimo carrega consigo não um fato, mas um *causo*: "Afirmam os entendidos", "Conta-se que". Demonstra conhecimento da causa, demarca lugares e datas, mas seu discurso é carregado de pequenas intromissões e de um vocabulário que, como bem destacou Silva (2000), aproxima-o muito mais do leitor.

Afirmam os entendidos que os ossos fósseis recentemente encontrados numa escavação feita em terras do município de Antares, na fronteira do Brasil com a Argentina, pertenciam a um gliptodonte, animal antediluviano, que, segundo as reconstituições gráficas da Paleontologia, era uma espécie de **tatu gigante dotado duma carapaça inteiriça e fixa, mais ou menos do tamanho dum Volkswagen, afora o formidável rabo à feição de tacape ricado de espigões pontiagudos**. Calcula-se que durante o Pleistoceno, isto é, há cerca de um milhão de anos, não só gliptodontes como também megatérios habitavam essa região diabásica da América do Sul, onde – **só Deus sabe ao certo quando** – veio a formar-se o rio hoje conhecido pelo nome de Uruguai. Ignora-se, todavia, em que época da Era Cenozóica surgiram naquela zona do Brasil meridional os primeiros espécimes do Homo sapiens. Tudo nos leva a crer, entretanto, que esse problema jamais tenha preocupado os antarenses. O que até hoje ainda os deixa ocasionalmente irritados é o fato de cartógrafos, não só estrangeiros como também nacionais, não mencionarem nunca em seus mapas a cidade de Antares, como se São Borja fosse a única localidade digna de nota naquelas paragens do Alto Uruguai. [...]

No entanto a verdade clara e pura é que, a despeito da má vontade ou da ignorância dos **fazedores de cartas gráficas**, a cidade de Antares, sede do município de mesmo nome, lá está, visível e concreta, à margem esquerda do grande rio. (VERISSIMO, 1975, p. 1, grifo nosso).

Temos, assim, em um mesmo enunciado, um vocabulário mesclado que oscila entre termos mais *científicos*, *oficiais* e outros mais *populares*, *coloquiais*. É como se um historiador, ao desenvolver sua narrativa, baseada em fatos e dados "comprovados" - como requer o gênero historiográfico, resolvesse explicar na linguagem simples do leitor (nesse caso, o leitor imaginado, implícito) aquilo que narra.

Para quase toda expressão "oficial" o narrador, nesse primeiro capítulo, apresenta uma correspondente versão "coloquial". Dessa forma, os *paleontólogos* tornam-se os *entendidos*, os *cartógrafos* são os *fazedores de cartas gráficas*, o período conhecido como *Pleistoceno* é substituído pela expressão só *Deus sabe ao certo quando*, entre outros exemplos. Trata-se, na verdade, como afirma Silva (2000), de "um discurso sobre o discurso". É como se o narrador de *Incidente em Antares* demarcasse a diferença de seu discurso e de um discurso oficial. Nesse sentido, devemos concordar que, por meio dessa atitude discursiva frente os fatos históricos, há uma desmistificação do discurso historiográfico. Isso porque:

[...] ele (o narrador) age como se estivesse seguindo o discurso do outro, mas o subverte apoderando-se de seus próprios procedimentos para mostrar como não está de acordo com eles. Essa posse se dá de forma degradada e ambivalente, o que torna o discurso do narrador-historiador paródico em relação ao discurso oficial, travestindo a seriedade desse enunciado por meio de observações, objeções, interrupções e criando uma tensão entre a voz oficial e a não oficial. (SILVA, 2000, p. 85) .

Essa desmistificação do discurso historiográfico pode ser confirmada algumas páginas depois, no capítulo XVI, quando, através do uso de metalinguagem, o narrador dialoga com o leitor:

A esta altura da presente narrativa é natural que o leitor esteja inclinado a perguntar se não existiam em Antares homens de bem e de paz, com comportamento e sentimentos cristãos. A pergunta é pertinente e a resposta, sem a menor dúvida, afirmativa. Havia, sim, e muitos. Desgraçadamente seus ditos, feitos e gestos não foram recolhidos pela história oficial. Apenas uns poucos deles incorporaram-se à tradição oral da cidade e do município-, os restantes perderam-se para sempre no olvido.[...]

Os livros escolares, cujo objetivo é ensinar-nos a história da nossa terra e do nosso povo, são em geral escritos num espírito maniqueísta, seguindo as clássicas antíteses – os bons e os maus, os heróis e os covardes, os santos e os bandidos. (VERSISSIMO, 1975, p. 24).

Desse modo, o narrador se apresenta como consciente da problemática que é inerente ao discurso historiográfico, sobretudo aquele de viés mais tradicional. Justifica, assim, suas escolhas e omissões durante o decorrer da narrativa. Mas, utilizando mais

uma vez de ironia, e apoderando-se de outros discursos, demarcados ou não, também faz crítica a essa forma de construção do saber histórico:

Por motivos puramente de economia de espaço [...] estas páginas lamentavelmente têm seguido o espírito dos citados livros escolares, focando de preferência as duas grandes oligarquias que em Antares, durante cerca de setenta anos, disputaram o predomínio político, social e econômico. Ficaram assim na penumbra do segundo, do terceiro e do último plano todos aqueles que – para usar duma expressão de Spengler – **não “fazem” mas “sofrem” a História**, a saber: estancieiros menores, agricultores de minifúndios, membros das profissões liberais e do magistério e ministério públicos, funcionários do governo, comerciantes, artesãos e por fim **essa massamorda humana composta de párias** – brancos, caboclos, mulatos, pretos, curibocas, mamelucos – gente sem profissão certa, changadores, índios vagos, mendigos, **“gentinha” molambenta e descalça**, que vivia num plano mais vegetal ou animal do que humano, e cuja situação era em geral aceita pelos privilegiados como parte duma ordem natural, dum ato divino irrevogável. (VERISSIMO, 1975, p. 24, grifo nosso).

Já vimos anteriormente a importância da relação entre história e literatura, no contexto gaúcho, e as instituições de poder. De alguma maneira, Verissimo reacende essa discussão em *Incidente em Antares*, mas pelo viés paródico. Retomaremos a questão da paródia de maneira mais profunda no capítulo seguinte, mas, com essa análise inicial, podemos perceber a importância do narrador em *Incidente em Antares*. Esse narrador, que tudo sabe e tudo vê, é importantíssimo para a construção paródica do texto. Seu discurso ambivalente e sua liberdade perante a narrativa – chega até a se colocar em primeira pessoa em determinados momentos – reforça o caráter inovador de *Incidente em Antares*, no contexto da produção literária de Verissimo. Desse modo, leva a discussão, no que concerne à renovação estética da obra, para muito além da simples utilização do fantástico.

2.2 Antares e Brasil: ficção e realidade

Voltando à questão inicial sobre as fronteiras entre literatura e história, entre realidade e ficção, podemos dizer que esse é o grande artifício que norteia a primeira parte de *Incidente em Antares*, do mesmo modo que a construção fantástica norteará a segunda metade. É já na nota de abertura do romance que Erico Verissimo demonstra como essas fronteiras serão constantemente revisitadas em sua narrativa:

Neste romance as personagens e localidades imaginárias aparecem disfarçadas sob nomes fictícios, ao passo que as pessoas e os lugares que na realidade existem ou existiram, são designados pelos seus nomes verdadeiros. (VERISSIMO, 1975, [s/p]).

A nota, que para muitos foi entendida como mais um recurso para driblar a censura e, para outros, como afirma Silva (2000, p. 86), pode ser considerada redundante, já que é da natureza da obra realista de cunho histórico essa mescla de componentes da História e da criação ficcional, torna-se mais um componente da construção paródica. Isso porque:

O leitor é avisado, de saída, que terá pela frente essa mistura de elementos, obedecendo à estrutura literária já conhecida. No entanto, o que ocorre, na verdade, é a decomposição de tais elementos, porque os procedimentos do cânone historiográfico são utilizados dentro do cânone literário, isto é, o discurso literário se vale do discurso histórico, no sentido de parodiá-lo. (SILVA, 2000, p. 87).

Nesse sentido, buscando as origens de Antares e apresentando o cenário para o grande evento macabro que ocorrerá na segunda metade da narrativa, o que conta, na verdade, é a história do Brasil. Essa introdução dos fatos históricos é feita de forma quase paralela à história de Antares; não há o trabalho estético de entrelaçamento dos fatos históricos e da ficção, como em *O tempo e o vento* - e nem poderia haver, já que sua intenção aqui era outra.

Desse modo, iniciando pelo Período Regencial (1831) e chegando até a renúncia de Jânio Quadros (1861), os fatos parecem jogados sem qualquer relação direta com o desenvolvimento de Antares, servindo somente para demarcar datas. Ressalva seja feita a alguns personagens históricos que participam diretamente da narrativa. No entanto, essa falsa ideia de "história como pano de fundo" é facilmente desconstruída pelo leitor atento. Nessa mescla de discurso historiográfico e literário, entre realidade e ficção, temos os fatos históricos do Brasil apresentados no tom e de acordo com os livros didáticos, mas seu julgamento é construído a partir da história de Antares e de seus personagens.

Nesse sentido é que tanto a nota inicial como o primeiro capítulo da narrativa não são de forma alguma gratuitos. Mais do que apresentar a construção paródica e, com isso, a ambivalência do discurso, eles preparam o leitor para fazer as conexões necessárias entre dois enredos que parecem desconexos - Brasil e Antares - mas que na verdade representam, nas palavras de Tânia Pellegrini (1996, p. 68), a "história e seu avesso". Não é demais retomar aqui o que afirma Pesavento:

Neste *mundo verdadeiro de coisas de mentira*, a literatura diz muito mais do que outra marca ou registro do passado. Ela fala do invisível, do imperceptível, do apenas entrevisto na realidade da vida, ela é capaz de ir além dos dados da realidade sensível, enunciando conceitos e valores. A literatura é o domínio da metáfora da escrita, da forma alegórica da narrativa que *diz* sobre a realidade de uma outra forma, para dizer além. (PESAVENTO, 2003, p. 40).

É através do primeiro documento introduzido na narrativa que é apresentada a "pré-história" de Antares. Por meio de um trecho do suposto diário de viagem de um naturalista francês em visita ao Brasil - e que faria parte de seu suposto livro *Voyage pittoresque au Sud de Bresil* - entramos em contato com os primeiros *espécimes* que habitaram Antares:

Cerca das dez horas da manhã, chegamos a um lugarejo pertencente à comarca de São Borja e conhecido como Povinho da Caveira, formado por uma escassa dúzia de ranchos pobres, perto da barranca do rio. A pouca distância deles, situa-se a casa do proprietário destas terras, que me recebeu com certa cortesia. E um homem ainda jovem, de compleição robusta, cabelos e barbas castanhos e pele clara. Tem um ar autoritário, costuma falar muito alto, parece habituado a dar ordens e a ser obedecido. Chama-se Francisco Vacariano, nome provavelmente derivado da palavra "vaca" e que não me parece legítimo, mas adotado. (VERISSIMO, 1975, p. 3).

No trecho selecionado observamos a descrição de Francisco Vacariano, fundador do povoado que dará origem a Antares, patriarca de uma das mais importantes famílias da cidade. Em poucas linhas já percebemos algumas das características-chaves para a composição desse personagem, que, ao longo da narrativa e das gerações que sucedem Francisco Vacariano, vão se repetir. "*Habituado a dar ordem e a ser obedecido*", Chico Vacariano – como é chamado pelos inimigos e pelo próprio narrador – é um homem vingativo, violento, autoritário, que impõe respeito pela força, chegando até a apossar-se, por meio da violência, de terras de outros estancieiros. Seu legado, herança do avô e do pai, foi fruto também de roubo: "*Contou-me ainda o dito guia que boa parte do rebanho de gado que o Sr. Vacariano hoje possui é formado de descendentes dos bois e vacas que o seu pai roubou na Argentina, aproveitando a confusão de tempos de desordens e lutas intestinos no país vizinho.*" (VERISSIMO, 1975, p. 4).

Nesse sentido, vemos a construção de um arquétipo negativo do estancieiro gaúcho. Personagem esse que já aparecera em obras anteriores, como *O tempo e o vento*, mas que em *Incidente em Antares* aparece de forma estereotipada e exagerada, sem a humanidade típica das construções de Verissimo, como que para acentuar essas características negativas. O contraponto de Francisco Vacariano é Anacleto Campolargo,

outro grande estancieiro que chega em meados de 1860, durante o Segundo Reinado, a Antares. Anacleto é um homem "sinuoso e macio" e que, ao invés da força, fazia antes uso das palavras para conquistar o que queria. No entanto, ainda que por outros meios, não deixava de impor sua vontade.

A partir da chegada de Anacleto Campolargo ao vilarejo, a futura cidade de Antares encontra-se dividida. De um lado Vacarianos, de outro Campolargos. Francisco Vacariano, que durante a guerra dos Farrapos, antes da chegada de Anacleto Campolargo àquelas terras, não se posicionara frente ao levante, agora possuía até partido político, muito mais para afrontar o inimigo do que por ideologia política:

Homem de algumas letras, Anacleto Campolargo organizou na vila o Partido Conservador, o que bastou para que Chico Vacariano, até então um tanto indiferente em matéria de política, tratasse de organizar o Partido Liberal. Assim, Antares passou a ter dois senhores igualmente poderosos. Era exatamente essa igualdade de forças que impedia as duas facções de se empenharem em batalhas campais de extermínio. [...] Neutralidade, entretanto, era uma palavra inexistente no vocabulário político e social de Antares. O forasteiro que ali chegasse, mesmo para uma visita breve, era praticamente obrigado a tomar logo partido. (VERISSIMO, 1975, p. 11-12).

Vale lembrar que o Brasil, durante o período narrado, também se encontrava bipartido. A própria narrativa menciona essa divisão. Dois grandes partidos políticos imperiais se organizavam ao final da década de 1830. De um lado, os *Liberais* e, de outro, os *Conservadores*. O primeiro interessado na independência das províncias por meio de um governo parlamentar, o segundo na centralização do poder. Mas como questiona o historiador Boris Fausto (2012, p. 155), haveria diferenças ideológicas e sociais entre eles? Não passariam de grupos quase idênticos, separados apenas por rivalidades pessoais?

[...] devemos ter em conta que a política desse período, e não só dele, em boa medida não se fazia para se alcançarem grandes objetivos ideológicos. Chegar ao poder significava obter prestígio e benefícios para si próprio e sua gente. Nas eleições, não se esperava que o candidato cumprisse bandeiras programáticas, mas as promessas feitas a seus partidários. Conservadores e liberais utilizavam-se dos mesmos recursos para lograr vitórias eleitorais, concedendo favores aos amigos e empregando a violência com relação aos indecisos e aos adversários. (FAUSTO, 2012, p. 156).

Esse é o questionamento que também apresenta Verissimo. Mediante a narrativa, vemos que Campolargos e Vacarianos eram movidos muito mais por questões pessoais do que ideológicas. Colocavam-se como opostos, mas eram semelhantes e usavam dos mesmos meios para conseguir o que queriam. Através dos vários embates entre as famílias, sobretudo durante o período da Revolução Federalista, vemos política e ideologia serem usadas como desculpas para atos de crueldade de ambos os lados. É

desse modo que, tanto de um lado como de outro, homens são mortos, torturados e humilhados, sempre sob os olhares dos habitantes de Antares.

A escolha da Revolução Federalista como pano de fundo para os embates entre Campolargos e Vacarianos não é gratuita. Ocorrida entre 1893 e 1895, a guerra civil, que ficou conhecida como Revolução Federalista, foi um dos momentos mais violentos da história do Rio Grande do Sul. A disputa entre federalistas, que buscavam a derrocada do governo de Júlio de Castilhos, e castilhistas, que apoiavam o então governador da província, foi marcada pela crueldade e por um sentimento de revanchismo que tomava conta de ambos os lados. Como narra Fausto (2012, p. 220), a maioria dos mortos não morreu em combate; na verdade, os combatentes eram mortos enquanto prisioneiros. Esses prisioneiros muitas vezes eram humilhados publicamente e até castrados antes de serem degolados. Essa truculência e esse revanchismo, haja vista que as degolas eram feitas sempre em resposta a um ato de violência anterior, podem ser observados nas sucessivas cenas de combate entre as duas grandes famílias antarenses.

As várias cenas narradas parecem dispostas em uma ordem crescente de perversidade. Primeiro é Antão Vacariano que é assassinado a sangue frio por Benjamin Campolargo; a vingança dos Vacarianos, depois, tem requintes de crueldade e vale a pena ser transcrita, pois com essa descrição o narrador enfatiza a selvajaria e o machismo vigentes na época:

Seguiu-se uma cena digna do pincel e da imaginação dum Hieronymus Bosch. Xisto mandou amarrar o prisioneiro pelas pernas e pendurá-lo no galho duma árvore, com a cabeça a poucos centímetros do solo. Depois acercou-se de sua vítima, empunhando um grande funil de lata, cujo longo bico lhe enfiou às cegas no ânus, profundamente. Com a cara contraída de dor e vergonha, Terézio cerrou os dentes mas não deixou escapar o menor gemido.

Nenhum daqueles homens parecia saber ao certo o que Xisto pretendia fazer. Um deles cochichou ao ouvido dum companheiro: “Acho que o coronel vai dar uma lavagem de Pimenta e mostarda nesse ‘pica-pau’”.

Os planos de Xisto, porém, eram mais terríveis. Todos compreenderam o que ele ia fazer quando gritou: “Tragam o tempero pra salada!” e dois de seus homens, vindos do quintal do casarão dos Vacarianos, aproximaram-se, conduzindo com todo o cuidado, para não se queimarem, uma grande chaleira de ferro cheia de azeite em ebulição.

O céu estava azul e limpo. Uma brisa de primavera bolia nas folhas das árvores e nas rosas de todo o ano que cobriam a cerca, ao lado da residência, agora deserta, dos Campolargos. Havia um grande silêncio na praça ensolarada. (VERISSIMO, 1975, p. 17-18).

Interessante é perceber a maneira como essa cena é construída e a presença de algumas características carnalizadoras, que retomaremos no capítulo seguinte. A barbaridade e a violência da cena parecem contrapostas à descrição bucólica do cenário. O céu limpo e azul, a primavera, a brisa, as rosas, um cenário perfeito para uma cena

romântica, mas, ironicamente (e "ironia" é empregado aqui com imensa força) serve de cenário para um episódio perverso. Essa ironia é reforçada ao final do capítulo, quando, após a cena descrita, Xisto volta para casa, sem culpa alguma, para o almoço:

A agonia de Terézio foi de curta duração. Quando suas convulsões cessaram, Xisto olhou para o céu, aliviado. Vieram contar-lhe então que o vigário, que estava na igreja, rezando, lhe pedia o corpo do jovem Campolargo para a encomendação e o sepultamento. Xisto sacudiu negativamente a cabeça. “Encomendar pra quê? Se esse ‘pica-pau’ tinha mesmo alma, a esta hora ela já entrou nos quintos do inferno.” Disse isto, voltou as costas para o cadáver e tornou à sua casa, onde o esperava um assado de paleta de ovelha, que ele comeu com a tranqüilidade dum justo. (VERISSIMO, 1975, p. 18).

A menção do "assado" que esperava Xisto também surge como demonstração da ironia por trás do relato. É como se o personagem, logo após seu feito, celebrasse o que ocorrera com um banquete. A revanche, seguindo a ordem crescente de crueldade, também surge de maneira irônica e sádica. Diante das atrocidades cometidas o que poderia superar tais feitos? Nesse momento a narrativa coloca em xeque aquilo que é mais caro à figura do estereótipo do homem gaúcho: sua virilidade. Desse modo, por meio de um ‘humor’ sutil, o narrador apresenta a revanche dos Campolargos, que seria o auge de toda perversidade praticada até então. Em praça pública – o espaço mais importante da cidade e onde o “incidente de Antares” terá seu ápice –, Romualdo Vacariano é violentado na presença de todos:

Um círculo duns cento e poucos homens formava uma espécie de muro ao redor da árvore. Como no dia da tortura e morte de Terézio, todas as mulheres e crianças tinham sido fechadas nas suas casas. Os companheiros entreolhavam-se, sem saber ao certo o que seu chefe ia fazer. Benjamim chamou um dos seus companheiros, um negro alto e corpulento, e lhe disse: – Elesbão, você é quem vai fazer o serviço no moço. O preto levou a mão à faca. Era um exímio degolador.

Benjamim sacudiu negativamente a cabeça.

– Não. O instrumento não é esse, mas o que você tem entre as pernas.

(...)

– Me prenda, coronel, me rebaixe de posto, mas uma coisa dessas eu não faço. Degolar é diferente...

Num átimo Benjamim examinou mentalmente a difícil conjuntura. Por um lado não podia ser desautorizado na frente dos seus próprios comandados; por outro, não queria castigar e talvez perder um companheiro do valor do Elesbão. Quem salvou a situação foi um caboclo parrudo e mal-encarado, o Polidoro, contumaz barranqueador de éguas, que se apresentou voluntário para executar a tarefa.

– Está bem – disse o chefe Campolargo. – Está na mesa. Sirva-se.

E o caboclo violentou Romualdo. Uns três ou quatro homens soltaram risadinhas. Outros, porém – a maioria – retiraram-se do local para não assistirem à cena degradante. Um capitão bigodudo chegou a gritar: “Isso não se faz a um macho, coronel! Por que não mata logo o miserável?” Benjamim, que saboreava o espetáculo, não deu a menor atenção ao protesto. (VERISSIMO, 1975, p. 20).

Terminado o episódio, Romualdo se suicida, tamanha a vergonha. Por meio dessa cena fica clara a concepção machista que ordenava não só a sociedade da época, mas sobretudo Antares, microcosmo sulriograndense. Na pequena localidade, o fato produziu muito mais comentários e choque que as mortes anteriores, não pela crueldade, mas por ferir algo tão importante ao *macho* gaúcho: sua honra. Para a sociedade antarense, a partir do momento que é violentado, Romualdo já está morto, pois sua imagem de homem viril é apagada e não há como reconstruí-la; desse modo, não lhe resta outra alternativa senão o suicídio.

Após esse episódio, os combates diretos entre as duas famílias cessam. A disputa entre as duas *potências* de Antares passa a dar-se em outros campos. Em uma espécie de "guerra fria", disputavam no futebol, nas aquisições tecnológicas, nos clubes e até nos médicos que os atendiam. Nada aprovado por um Vacariano serviria a um Campolargo e vice-versa. Durante trinta anos, a cidade tornou-se refém das duas famílias.

Interessante perceber que, por meio dessa rivalidade, constitui-se na cidade um sólido ambiente de discussão política que, destarte, possibilita um entrelaçamento com os diversos momentos políticos vividos pelo país. No entanto, a maneira como se dá essa construção, como foi dito anteriormente, coloca muitas vezes os fatos históricos em paralelo com a história de Antares. Como se não houvesse conexão alguma, como se estivessem bem separadas história e ficção. Essa questão levou Regina Delcastagné a afirmar que o diálogo entre história e ficção, em *Incidente em Antares*, não se concretiza de fato. De acordo com a crítica:

Erico Verissimo não consegue juntar aí história e ficção; não com a precisão e a elegância que já fizera anteriormente na saga da família Cambará, em *O Tempo e o Vento*. As duas coisas caminham paralelamente, vez ou outra se esbarram, mas não provocam atrito. (DALCASTAGNÉ, 1996, p. 81-82).

De fato, o modo como Verissimo relaciona história e ficção, em *Incidente em Antares*, não é o mesmo que usou em *O tempo e o vento*. Isso porque a concepção e os motivos não são os mesmos, ainda que se assemelhem. Em *O tempo e o vento* há uma fusão entre história e ficção; mediante a trama conta-se a história do Rio Grande do Sul. No entanto, a força dos personagens é tamanha – basta lembrar alguns poucos nomes do romance como Ana Terra, Bibiana Cambará, Capitão Rodrigo, Maria Valéria, Dr. Rodrigo Cambará, entre outros – que o olhar histórico, ainda que presente e com força, parece desviado para a simples narração dos episódios familiares. Todavia, *o pulo do*

gato da obra encontra-se aí; ao ler a história da família Terra-Cambará, lê-se também, de alguma maneira, a história do Rio Grande do Sul, à medida que, por meio dos personagens e dos acontecimentos ficcionais remontamos também o fundo histórico. Ao encantar-se com os vários personagens ali presentes, observando seus defeitos, comportamentos e ideologias, é com os homens que fizeram parte daquela história que estamos nos encantando. Não há uma demarcação do discurso histórico, como há em *Incidente em Antares*. A história surge como consequência da leitura da narrativa, integrada, nunca separada.

Em *Incidente em Antares* não há essa fusão. Dissemos anteriormente que não havia e não poderia haver. A explicação reside no fato de, como já foi assinalado, tratar-se de uma construção paródica, em vários níveis e sentidos. A construção paralelística, em que história e ficção parecem não se conectar, demarca mais uma vez a problemática do discurso historiográfico, que apresentamos anteriormente mediante as várias marcas no discurso do narrador. No entanto, como demonstramos, a ambivalência da narrativa reside no fato de que, embora a história seja apresentada nos moldes tradicionais, demarcando datas e fatos, o passado é reconstruído de maneira extremamente crítica – e aí, na crítica, reside mais uma diferença para com *O tempo e o vento* –, pela ficção. Sendo a literatura, como afirmou anteriormente Pesavento, aquela que *diz além*, fica por conta dessa construção o *além* que precisa ser dito. Como forças complementares, realidade e ficção apresentam-se como faces diferentes de uma mesma moeda. Não se confrontam, complementam-se.

Desse modo, bipartida, Antares passa por diversos eventos históricos: em 1911 ganha seu primeiro automóvel e inicia um período de progresso na cidade; assim como o Brasil também se urbanizara e industrializara. A Primeira Guerra Mundial faz com que Vacarianos e Campolargos lutem do mesmo lado, embora ainda rivais. Na revolução de 1923, Campolargos tomam o lado de Borges de Medeiros; Vacarianos, o de Assis Brandão, logicamente, por pura convicção política e ideológica:

Xisto Vacariano a princípio pensara em ficar sossegado em sua estância (não tinha muita simpatia pessoal por Assis Brasil), mas como lhe tivesse chegado aos ouvidos o rumor de que Benjamim Campolargo ia mandar prender todos os Vacarianos machos, decidiu “ir para a coxilha” com os filhos, irmãos, genros, netos, sobrinhos, amigos, peões e demais cumpinchas: cento e vinte homens ao todo. (VERISSIMO, 1984, p. 30).

A rivalidade entre as duas famílias só teve fim em 1925, na ocasião da visita de uma personalidade histórica, ainda em seus primeiros passos de destaque na política, Getúlio Vargas. Essa visita do então deputado Vargas demarca um momento importante na narrativa, pois é preparatória para as grandes mudanças que ocorreriam tanto no plano histórico, como no ficcional.

Em 1929, uma aliança política é realizada no Brasil: a Aliança Liberal, como ficou conhecida, uniu de um mesmo lado republicanos e liberais, opositores à candidatura de Júlio Prestes à presidência do país. Dessa aliança surgiu a indicação do nome de Getúlio Vargas que, em 1930, chegou ao poder por vias não legais, já que não derrotou o candidato Júlio Prestes nas urnas. Desse modo, muito antes dessa aliança política e histórica real ser feita, outra se realizou em Antares: Getúlio visitou a cidade ficcional, promovendo uma trégua entre os próceres.

– Estou aqui a mandado de meu pai. O velho Manuel me fez portador dum pedido ao senhor, Cel. Xisto, e ao senhor, Cel. Benjamim. Os amigos hão de concordar que os tempos estão mudando. O mundo se encontra diante da porteira duma nova Era. Essas rivalidades entre maragatos e republicanos serão um dia coisas do passado. Precisamos pacificar definitivamente o Rio Grande para podermos enfrentar unidos o que vem por aí... [...]

Falou durante mais dez minutos, concluindo assim:

– Pois agora me digam sinceramente que é que ganham sendo inimigos? Quem perde é Antares e o Rio Grande.[...] Getúlio tornou a fazer um apelo:

– Vamos, apertem-se as mãos! O que passou, passou. Os dois anciãos levantaram-se com certa má vontade, aproximaram-se um do outro com passos arrastados e lentos e, sem se olharem cara a cara, trocaram o simulacro dum aperto de mãos. Getúlio então abraçou-os a ambos, agradeceu-lhes e felicitou-os pelo gesto, em seu nome e no de seu pai.

(VERISSIMO, 1975, p. 36-37).

Mais uma vez em tom de burla, o narrador brinca com a situação em que se encontravam os líderes de Antares. Getúlio Vargas simula um pai que dá bronca nos filhos brigões e que, por sua vontade, são obrigados a fazer as pazes: "apertem as mãos". Essa ironia torna-se ainda mais forte se considerarmos como Getúlio era conhecido na época em que governou: "Pai dos pobres". Mas, ironicamente, o papel paterno que executa aqui não é o de pai dos pobres, mas sim o dos ricos e déspotas.

A escolha de Getúlio Vargas como mediador do encontro entre os dois chefes de Antares não foi ao acaso. Nascido em São Borja, região fronteira do Rio Grande do Sul, por várias vezes mencionada na narrativa, Vargas era de uma tradicional família são-borjense que, assim como Vacarianos e Campolargos, esteve sempre ligada à pecuária. Uma família de "tradição", não é à toa que ao dirigir-se aos chefes de Antares refere-se a seu pai, demarcando essa tradição.

Tendo permanecido no poder por mais de dezenove anos, Getúlio Vargas, é sem sombra de dúvida, um dos maiores ícones da política brasileira. Em *Incidente em Antares* sua figura recebe um importante destaque e é construída de maneira a evidenciar sua astúcia: "Homem sereno, de feições e maneiras agradáveis, sabia usar a cabeça com lúcida frieza [...]" (VERISSIMO, 1975, p. 33), "Dizia pouco, mas perguntava muito. Frio, solerte, sabia jogar com dois fatores importantes na vida: o tempo e as fraquezas humanas" (VERISSIMO, 1975, p. 34). Nesse sentido, a união dos dois déspotas de Antares, promovida pelo então deputado, é mais um exemplo de sua sagacidade. Logo após esse encontro, Benjamin e Xisto morrem, demarcando, deste modo, o fim de uma era. No entanto, com a união já concretizada, seus herdeiros, sobretudo Tibério Vacariano, darão continuidade a muitos dos traços de seus ancestrais que, ainda que recebendo novas cores, não desaparecem por completo.

É dessa forma que, nas eleições de 1930, Tibério Vacariano, sempre um liberal por tradição familiar, vira cabo eleitoral de um republicano e justifica sua atitude mais uma vez pela astúcia de Vargas:

Consumada a Aliança Liberal em todo o Brasil, maragatos e pica-paus, cerrando fileiras no Rio Grande do Sul, de braços dados, Tibério Vacariano exclamou: "Esse Getúlio nasceu mesmo com o rabo virado pra Lua!" E atirou-se com entusiasmo à propaganda eleitoral do "homenzinho de São Borja". ("Que diria o falecido Xisto se me visse trabalhando pela candidatura dum republicano?"). (VERISSIMO, 1975, p. 40).

Durante essa eleição recebe destaque na narrativa o aspecto fraudulento que a envolveu e que parecia ser algo recorrente em nossa história:

No dia das eleições nacionais ajudou os pica-paus a falsificar atas, fazendo todos os defuntos do cemitério local votar no seu candidato. Andava de mesa eleitoral em mesa eleitoral, oferecendo sugestões no sentido de aumentar fraudulentamente o número de votos favoráveis a Getúlio Vargas. ("Imaginem eu, um maragato, querendo ensinar o Padre-Nosso ao vigário", brincava ele com os republicanos, mestres em fraudes daquela espécie.) Os fiscais do candidato oficial, em geral funcionários públicos federais que exerciam essa função a contragosto, faziam vista grossa a todas essas bandalheiras. (VERISSIMO, 1975, p. 40).

Quando o congresso confirma a vitória de Júlio Prestes e não a de Vargas, como queria Tibério, suas palavras, mais do que sua indignação, demonstram sua desfaçatez: "Fomos esbulhados! Esses ladrões só nos podiam vencer em eleições fraudulentas! Agora só há um caminho: a revolução!" (VERISSIMO, 1975, p. 40). Essa reação de Tibério reflete bem o espírito que tomou boa parte daqueles que faziam parte da Aliança Liberal, logo após o resultado. A oposição acusou a bancada de Júlio Prestes de ter alcançado a vitória de maneira fraudulenta. No entanto, como o próprio líder gaúcho

liberal, Borges de Medeiros, afirmou em 19 de março daquele mesmo ano, em entrevista para o Jornal *A Noite*²², a fraude ocorreu de ambos os lados. A sucessão dos fatos conhecidos pela história, que não é o caso de especificar aqui, levou Getúlio Vargas à presidência do Brasil. Com a tomada de poder por Getúlio, no campo histórico, e com o fim das disputas entre Vacarianos e Campolargos, no campo ficcional, a figura de Tibério Vacariano passa a ter destaque na narrativa, tornando-se o grande articulador político da cidade e peça essencial na continuidade do diálogo entre história e ficção.

Dessa maneira, Tibério apoia, em um primeiro momento, o governo Vargas. Faz questão de visitar o presidente quando esse toma posse e de também lhe pedir alguns favores. Em suas diversas visitas ao Rio de Janeiro, naquele tempo capital do país, se encanta com a cidade e com as possibilidades de negócios que ela oferece:

Passou um mês na capital federal, conheceu-lhe a vida noturna, fez relações, insinuou-se nos bastidores da política e ficou estonteado quando teve uma visão do mundo dos negócios e especialmente do submundo das negociatas. Guardou a impressão de que o Rio era como uma daquelas localidades do Far West americano – que ele conhecia de fitas de cinema – nos tempos da corrida para o ouro. Na capital do Brasil havia ouro à flor do solo. Os primeiros faiscadores – vindos de todos os quadrantes do país – mexiam no cascalho das repartições públicas e principalmente no dos ministérios. Alguns haviam já encontrado veios riquíssimos. Era uma luta de apetites, choques de interesses, um torneio de prestígio, um jogo de “pistolões”. Muitos dos capitães e soldados da revolução que levara Vargas ao poder, cobravam agora o seu soldo de guerra. Um amigo de Tibério, um gaúcho cínico, que ganhara um lucrativo cartório, lhe disse um dia, comentando aquele “garimpo” alucinado: “Para conseguir o que quer, Tibé, essa gente é capaz de tudo, até de usar meios decentes e legais”. (VERISSIMO, 1975, p. 44).

Dessa forma revela-se, mediante a figura de Tibério Vacariano e de suas inúmeras visitas à capital, a verdadeira face de grande parte daqueles que habitavam os corredores da política nacional daquela época.

Procurando se adaptar ao novo ambiente, Tibério reprime, nas palavras do narrador, "suas cargas de cavalaria ancestrais" e deste modo troca a valentia e rispidez usuais, pelo "diálogo", sempre em busca daquilo que almeja. Essa mudança de comportamento, para melhor adaptar-se às engrenagens do cenário político no Distrito Federal, é significativa. Isso porque ele carrega em sua caracterização a representação da tradição autoritária, caudilhesca e violenta de seus ancestrais. O fato de conseguir adaptar-se demonstra uma nova etapa na evolução dos déspotas antarenses.

Interessante nesse ponto é perceber a analogia: assim como Tibério, Getúlio Vargas também é um exemplo de uma nova etapa no quadro dos líderes políticos brasileiros, sobretudo provenientes do Rio Grande do Sul. Isso porque temos na figura

²² apud FAUSTO (2012, p. 275).

de Getúlio e em seu governo, como já assinalado, tanto características de continuidade de comportamentos passadistas, como características comuns ao momento político. É autoritário, mas populista. Procura agradar aos conservadores, mas se apoia na classe trabalhadora. É dessa forma que Getúlio constrói em seu governo o que Fausto (2012), provavelmente apoiado em estudiosos como Florestan Fernandes(1987), chamou de "modernização conservadora"²³. Sendo o Brasil um país desarticulado, "caberia ao Estado organizar a nação para promover **dentro da ordem** o desenvolvimento econômico e o bem estar geral" (FAUSTO, 2012, p. 305, grifo nosso).

Não se trata aqui de afirmar que Tibério Vacariano seria a representação da figura de Getúlio Vargas na narrativa, de forma alguma. Até porque o próprio Getúlio é retratado e tem destaque no romance. Mas existe uma analogia clara entre realidade e ficção, assinalando tanto em Tibério, como em Getúlio, uma continuidade em relação aos comportamentos dos líderes anteriores, o que evidencia a intenção crítica de Verissimo em relação à história política do Brasil.

No que concerne, então, ao período do governo Vargas, temos representado em Tibério o comportamento tradicional de políticos da corte; à medida que o poder de Vargas se dissolve, Tibério se distancia do Rio de Janeiro. Enquanto Vargas está no poder, o coronel de Antares aprecia sua genialidade, mas à medida que seu nome perde força, o Presidente passa a não ter mais serventia:

Um sobrinho seu veio da cidade para lhe comunicar que o ex-ditador já se encontrava no município de São Borja, na sua estância do Itu.

– O senhor vai visitá-lo? – perguntou o rapaz. Tibério lançou-lhe um olhar enviesado:

– Não sei ainda.

Estava em dúvida. Sentia que a sua obrigação era ir ver o homem a quem tantos favores e atenções devia. Concluiu, entretanto, que numa conjuntura como aquela, o melhor era fazer como certos animais na hora do perigo: fingir de morto. (VERISSIMO, 1975, p. 55).

²³ O termo "Modernização Conservadora" tem origem, de acordo com Pires e Ramos (2009), no Japão e Alemanha. Foi elaborado por Moore Junior (1975) e trata da revolução burguesa, bem como o processo de industrialização desses países, que ocorreu por meio de um pacto político entre a burguesia industrial e a oligarquia rural - pacto orquestrado no interior do Estado -, sem rupturas violentas. Diferente do que corria em países como França e Estados Unidos onde a revolução burguesa consistia em violentas rupturas com o regime antigo, instituindo nesses países um capitalismo democrático. Estudiosos brasileiros, como Guimarães (1977), Azevedo (1982) e Fernandes (1987), se apropriaram desse termo para definir a revolução burguesa ocorrida no Brasil, já que essa também foi caracterizada por um pacto entre a burguesia e a oligarquia rural, no entanto, sem a preocupação de expandir a cidadania para parcelas significativas da população como os alemães e franceses. .

Após o suicídio de Vargas, a narrativa ganha um tom mais apressado e eufórico e, por meio de diálogos entre personagens, não mais pelas visitas de Tibério ao Distrito Federal, já que tornara *persona non grata* por lá após abandonar Getúlio, somos informados dos acontecimentos mais recentes da história nacional. Das eleições de Jânio Quadros à sua renúncia, finalizando com a ameaça comunista de João Goulart. Mas nenhum personagem histórico teve tanta evidência na narrativa como Getúlio Vargas. Isso porque algumas de suas características mais marcantes – tais como são apresentadas no romance – ecoam também nos governos que o sucedem. É como se o espectro de Getúlio Vargas sempre estivesse presente. Como se no fundo o país estivesse fadado a repetir sempre o mesmo comportamento. De alguma maneira, dos gliptodontes da era Jurássica de Antares até o coronel Tibério Vacariano, essa repetição parece de fato se concretizar. Antares, como o Brasil, não consegue enterrar seus mortos. Voltaremos a essa discussão em breve.

2.3 Antares e seus habitantes: uma construção alegórica

Após um longo percurso pela história do Brasil, em meio a toda a perplexidade causada pela renúncia de Jânio Quadros e a posse turbulenta de João Goulart, que pouco tempo depois seria deposto, o narrador de *Incidente em Antares* parece deixar de lado os acontecimentos políticos e históricos do país e voltar seus olhos definitivamente para Antares. É o momento de conhecer a cidade e aqueles que ali habitavam no período em que ocorrera o famigerado incidente. É nessa ocasião que a figura do professor de antropologia Francisco Terra é apresentada.

Com o título de *Anatomia de uma cidade gaúcha da fronteira*, sua pesquisa sociológica, que procurava uma cidade do porte de Antares como objeto de análise, é vista pelos líderes políticos como uma oportunidade de divulgação da pequenina cidade e que, por tal razão, autorizam sua realização. No entanto, por meio de uma prolepse – que leva a narrativa ao ano da publicação da pesquisa, 1965 – vemos que a reação da população não é nada favorável, sobretudo a dos próceres da cidade. Durante sua permanência em Antares, Francisco Terra relata, em seu diário íntimo, alguns dos encontros que tivera com os habitantes da cidade. É por meio de trechos desse diário, apresentados pelo narrador, que podemos conhecer mais profundamente a cidade de Antares.

O historiador inicia seu diário fazendo uma reflexão sobre a cidade gaúcha que seria objeto de seu estudo. Pressupõe, acertadamente, que seu nome surgiu provavelmente por meio de alguém, "talvez um estrangeiro", que teria conhecimentos astronômicos e que, por isso, influenciou na escolha do nome de Antares, fazendo referência à constelação de mesmo nome. Antes mesmo de relatar suas impressões sobre os diversos moradores que habitavam aquela localidade, chega a uma conclusão importante, conclusão essa que é amparada pelo romancista "semi-anestesiado" que afirma carregar dentro de si: para Terra, a própria cidade poderia ser uma personagem literária. Essa afirmação é extremamente oportuna e vai ao encontro da presente análise. Antares, de fato, é a grande personagem do romance.

Toda a descrição de fatos que compõem a história de Antares e que apresentamos anteriormente auxilia na construção e na caracterização de sua imagem. No entanto, é a partir de um olhar de fora – já que Francisco não conhecia a cidade anteriormente e, desse modo, não estava contaminado com seus vícios – que o retrato de Antares pode ser verdadeiramente construído. O cientista começa sua análise destacando o caráter prosaico da cidade:

Como toda cidade pequena que se preza, Antares tem a sua Rua do Comércio e a sua Voluntários da Pátria. E duas praças, uma delas a "enteada" da família, a gata borralheira, fica na extremidade norte, é mal cuidada, cercada de casas velhas e baixas, o chão de terra entregue às formigas, às urtigas e às guanxumas. Mas a outra, a da República, a filha diletta da comunidade – com lagos artificiais, belas árvores e flores, canteiros de relva, um coreto no centro – essa é considerada a sala de visitas da cidade. As ruas a seu redor têm pavimento de cimento asfáltico. Neste largo ficam as residências e edifícios mais importantes da cidade: os palacetes dos Vacarianos e Campolargos, mansões de dois pisos, enormes, com muitas janelas e com platibandas ornamentadas de compoteiras, esculturas e guirlandas em alto e baixo-relevo. Em torno da Praça da República vemos também a Matriz, de construção relativamente recente mas de risco antigo, e de sabor colonial português. E nessa praça também que se erguem – cada qual com a sua "cara" – o edifício da prefeitura municipal, o do cinema, o do Clube Comercial com uma das duas mais importantes casas de comércio locais. (VERISSIMO, 1975, p. 151).

Percebemos aqui a caracterização da cidade, com todas as cores mais comuns de uma típica cidadezinha brasileira. Os nomes recorrentes das ruas, a presença da praça, da igreja matriz, do clube social, elementos recorrentes das pequenas localidades do interior de várias regiões do Brasil. Trabalha-se com a imagem familiar desse tipo de localidade. No entanto, podemos também observar o destaque dado por Francisco Terra ao caráter desigual da cidade. Enquanto a Praça da República é rodeada pelos edifícios mais belos da cidade e, por isso, muito bem cuidada pela Prefeitura, a outra praça, a

"gata borralheira" a "enteada", é descuidada exatamente pelo motivo oposto: está próxima às casas mais simples, das pessoas mais pobres. Essa observação vai ao encontro da composição desse personagem: um "humanista" declarado, que chega a ser intimado pelo governo militar para prestar esclarecimentos sobre uma série de palestras que apresentou, de título "Marxismo e Humanismo".

O comentário de Terra acima transcrito, mais do que construir uma crítica à situação de desigualdade de Antares, corrobora na construção de um aspecto muito importante da narrativa e que também chama a atenção do historiador:

Mal chegamos a Antares e já nos querem envolver nas brigas locais. Esta cidade em matéria de rivalidades tem um caráter por assim dizer binário. No futebol ou se é do Fronteira FC ou do S.C Missioneiro, e não há como escapar. Na vida social, ou se é do Clube Comercial ou do Clube Caxeiral. Já me perguntaram se eu pertença ao grupo do Dr. Lázaro Bertioga ou ao do Dr. Erwin Falkenburg, os dois médicos mais importantes e antigos da terra, inimigos de morte um do outro. Cada um deles tem grande número de clientes devotados que de certo modo são também soldados duma legião, a qual, se necessário, é capaz de ir à guerra contra a facção inimiga (VERISSIMO, 1975, p. 152).

Esse caráter binário de Antares que, mesmo após o fim da rivalidade entre Campolargos e Vacarianos, permanece, tem uma função extremamente importante na estruturação da narrativa, agindo inclusive em suas escolhas estéticas, e na construção da crítica. Vale ressaltar como esse aspecto, somado à caracterização prosaica da cidade e à construção arquetípica dos personagens, auxilia na construção do efeito alegórico da narrativa.

De acordo com Massaud Moisés, que busca o significado na etimologia da palavra, a alegoria consiste "num discurso que faz entender outro, numa linguagem que oculta outra" (MOISÉS, [s.d.], p. 15). Já para Flávio Kothe (1986) a alegoria costuma ser entendida como representação de uma ideia abstrata. É provável que um dos estudos mais famosos sobre o tema seja o do alemão Walter Benjamin (1984) que, embora traga a alegoria em grande parte de seus textos, dá destaque ao conceito, em seu clássico estudo sobre o barroco alemão.

Para Benjamin (1984) a alegoria é um processo de constituição de sentido, dessa forma o teórico inicia a discussão buscando contrapor-se a um conceito tradicional do termo, em que a alegoria é vista como uma relação convencional entre uma imagem ilustrativa e o que possa vir a significar. No entanto, o que procura demonstrar com seu estudo é que "a alegoria não é frívola técnica de ilustração por imagens, mas expressão, como linguagem, e como escrita" (BENJAMIN, 1984, p. 184).

Na busca dessa legitimação da alegoria, Benjamin a contrapõe ao símbolo, este último, ao contrário da primeira, é tradicionalmente enaltecido na literatura, sobretudo pelos românticos:

Existe uma grande diferença, para o poeta, entre procurar o particular a partir do universal, e ver no particular o universal. Ao primeiro tipo pertence a alegoria, em que o particular só vale como exemplo do universal. O segundo tipo corresponde à verdadeira natureza da poesia: ela exprime um particular, sem pensar no universal, nem a ele aludi. Mas quem capta esse particular em toda a sua vitalidade capta ao mesmo tempo o universal, sem dar-se conta disso, ou dando conta muito mais tarde. (GOETHE apud BENJAMIN, 1984, p. 183).

De acordo com o filósofo alemão, essa totalidade do símbolo de que fala Goethe é ilusória. Nesse sentido, o teórico busca destacar a alegoria, não menosprezando o símbolo, mas procurando o lugar que lhe fora negado desde o romantismo. A alegoria, para Benjamin (1984), diferente do símbolo, não tem a pretensão de representar as coisas tal como elas são. É na verdade a “chave de um saber oculto” (BENJAMIN, 1984, p. 206) cuja significação é atribuída pelo alegorista:

Vale dizer, o objeto é incapaz, a partir desse momento, de ter uma significação, de irradiar um sentido; ele só dispõe de uma significação que lhe é atribuída pelo alegorista. Ele a coloca dentro de si, e se apropria dela, não num sentido psicológico, mas ontológico. Em suas mãos, a coisa se transforma em algo diferente, através da coisa, o alegorista fala de algo diferente, ela se converte na chave de um saber oculto, e como emblema desse saber ele a venera. (BENJAMIN, 1984, p. 205).

Nossa proposta, no presente trabalho, não é propor uma revisão bibliográfica e muito menos um tratado sobre o tema da alegoria. Sabemos o quão árdua seria essa empreitada muito por considerar que, como afirma Kothe (1986, p. 7), nesse terreno não há tanta certeza quanto se pretende. Entretanto, é mister assinalar que partimos exatamente do conceito de ambiguidade contido na etimologia da palavra para entendê-la, assim como Moisés, como uma espécie de dissimulação e disfarce. Mas um disfarce que revela muito mais do que se supõe, cuja função, assim como a do Barroco, destacado por Benjamin (1984, p. 207), não é o “desvendamento”, mas o “desnudamento” das coisas. Nesse sentido, o “emblemático não mostra a essência ‘atrás da imagem’, mas “traz essa essência para a própria imagem”.

Em *Incidente em Antares* não falaremos de alegoria propriamente dita, mas de um *sentido alegórico* que é destacado, por vezes atrevidamente, pelo narrador. Podemos dizer que esse sentido alegórico, que já fora também destacado por Pellegrini (1996), tem início a partir da criação da cidade de Antares, na medida em que esta parece sofrer e agir dentro da história: “Alguém disse, com certa propriedade que não só as pessoas,

como a própria cidade – casas, ruas, rio, céu – pareciam desapontadas e envergonhadas” (VERISSIMO, 1984, p. 458). Tendo em vista que sua história está diretamente conectada à do Brasil, sofrendo juntamente com este as vicissitudes políticas, crises e demais acontecimentos, Antares surge como um microcosmo, uma espécie de amostragem do próprio país e de seu processo histórico político, desde os primórdios até as vésperas do golpe militar de 1964. Nesse sentido, podemos perceber, mediante a narrativa, as causas, efeitos e sentidos de nossa história que determinaram em muito o cenário instituído no país a partir dessa data.

Sabemos que, durante o governo Vargas, muitos elementos que favoreceram a existência do quadro ditatorial foram constituídos. É durante este período que algumas camadas da sociedade brasileira passam a ter maior destaque. No que se refere à classe trabalhadora sabemos que Vargas, embora procurasse reunir e agradar as forças conservadoras, sempre teve nessa classe uma de suas principais bases de apoio para seu governo populista (FAUSTO, 2012, p. 351). Foi em seu primeiro governo que a Justiça do Trabalho e a Legislação Trabalhista foram criadas. Por outro lado, foi também durante o Estado Novo que os sindicatos trabalhistas tornaram-se mais dependentes do Estado e, com isso, proibidos de realizar manifestações e greves. Foi durante a Era Vargas também que observamos o crescimento no país dos setores integralistas, que ganharam força principalmente após a primeira grande guerra. No entanto, como sabemos, a corrente que de fato imperou no governo Vargas não foi a integralista, mas outra bem próxima: a autoritária:

Devemos distinguir porém entre o padrão autoritário geral e a corrente autoritária, em sentido ideológico mais preciso. A corrente autoritária assumiu com toda consequência a perspectiva do que se denomina modernização conservadora, ou seja, o ponto de vista de que, em um país desarticulado como o Brasil, cabia ao Estado organizar a nação para o bem-estar geral. O estado autoritário poria fim aos conflitos sociais, às lutas partidárias, aos excessos de liberdade de expressão que só serviam para enfraquecer o país. (FAUSTO, 2012, p. 305).

Um fator importante que surge como consequência dessa corrente autoritária do governo é o crescente processo de controle da opinião pública, inclusive com o uso da censura. Através do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) foi proibida no país, durante o período Vargas, a entrada de "publicações nocivas ao interesse dos brasileiros". O momento histórico que o país vivia deveria ser retratado de acordo com a própria versão do governo:

O Estado Novo perseguiu, prendeu, torturou, forçou ao exílio intelectuais e políticos, sobretudo de esquerda e alguns liberais. Mas não adotou uma atitude de perseguições indiscriminadas. Seus dirigentes perceberam a importância de atrair setores letrados a seu serviço: católicos, integralistas, autoritários, esquerdistas disfarçados ocuparam cargos e aceitavam as vantagens que o regime oferecia. (FAUSTO, 2012, p. 322).

Outro ponto bastante importante foi o fortalecimento do Exército durante esse período, que se deu tanto em número de efetivo como em equipamentos e posições de prestígio. Ao final do primeiro período de governo, já próximo à crise que desembocaria na deposição do presidente, surge a União Nacional dos Estudantes (UNE), elemento que será de extrema importância durante o período ditatorial.

Se considerarmos as várias forças de destaque que antecederam e impulsionaram para um lado ou para o outro o golpe militar de 1964, observaremos que essas estão diretamente conectadas aos elementos aqui apresentados. Durante o governo de João Goulart, que carregava em si o espectro populista de Getúlio, ainda que com cores diferentes, temos o crescimento das chamadas "Ligas Camponesas", que nada mais eram que os setores esquecidos do campo, nas palavras de Fausto (2012), órfãos da política populista. Por meio da UNE, nesse período, os estudantes apresentavam suas próprias propostas de transformação social. Até a Igreja Católica, que anteriormente havia apoiado o conservadorismo e autoritarismo do governo Vargas, começava a mudar de direção. Na verdade, essa questão é um pouco mais complexa; ela encontrava-se dividida.

Ao mesmo tempo em que uma fatia de líderes religiosos tradicionais e retrógrados pregava o conservadorismo, de outro lado havia a parcela que tinha uma maior preocupação com as camadas sociais mais pobres e os menos favorecidos politicamente. Não obstante, crescia também a força da elite católica conservadora que, em 19 de março de 1964, manifestou seu caráter reacionário mediante a "Marcha da Família com Deus pela liberdade". Essa marcha, que foi realizada em resposta a um comício realizado por João Goulart em 13 de março daquele mesmo ano, em que anunciou seu plano de "reformas de base", visava a libertação do país de um perigo eminente: o comunismo. Não é demais citar aqui Roberto Schwarz, a respeito do golpe que veio em seguida:

[...] o golpe apresentou-se como uma gigantesca volta do que a modernização havia relegado: a revanche da província, dos pequenos proprietários, dos ratos de missa, das pudibundas, dos bacharéis em lei, etc. (SCHWARZ, 2009, p. 23).

Todos esses elementos históricos encontram, na cidade de Antares, uma representação; cada setor que constituía a sociedade brasileira da década de 1960 está ali figurado. Neste sentido, a construção dos personagens "tipos" responde perfeitamente ao sentido alegórico; é como se cada personagem tivesse uma função específica de representação no interior da obra. À Quitéria Campolargo, por exemplo, coube a representação da elite conservadora, que prezava os valores da família e religião. Em seu primeiro encontro com a matriarca dos Campolargo, o professor Terra a descreve da seguinte maneira:

Baixinha, gordota, pele dum moreno carregado e fosco, parece-se de vulto com a Rainha Vitória. Quanto ao rosto, achatado, miúdo, e de nariz curto, lembra o focinho dum cachorrinho pequinês: não lhe falta nem o ar entre azedo e pugnaz desses pequenos animais.[...] Tem uma voz autoritária mas melodiosa, que sabe fazer-se envolvente e aliciente quando ela quer. (VERISSIMO, 1975, p. 176).

A voz de Francisco Terra, assim como a do narrador, mas em menor medida, é dotada de um tom irônico. A figura de Quitéria lhe remete à rainha Vitória, deste modo, a uma figura soberana. No entanto, como já apontado por Silva (2000), há uma quebra nessa construção da imagem de Quitéria ao compará-la a um cachorro pequinês. O discurso da grande dama de Antares é carregado dos preconceitos típicos da camada social que representa:

- Essas ideias modernas me assustam um pouco, [...] Essas moças, mesmo em Antares, que é uma cidade pequena, parece que perderam por completo o pudor.

[...]

- O senhor já ouviu dizer que daqui três semanas o Leonel Brizola vai discursar num comício trabalhista e nacionalista aqui na Praça da república? Pois é. Vai. Mas tome nota das minhas palavras. Nesse dia todas as mulheres católicas de Antares, tendo à frente as Legionárias da Cruz, vão dissolver esse comício! (VERISSIMO, 1975, p. 178-181).

Outra personagem importante que recebe, assim como Quitéria, a visita de Francisco Terra é o Padre Pedro Paulo. O capelão da Vila Operária é conhecido, além de sua beleza, pelo trabalho social que realiza naquela região. Representa, desse modo, a renovação da igreja católica daquele tempo:

- Só agora a Igreja está voltando às suas origens – diz o sacerdote – isto é, à sua pureza original. Por muitos séculos os príncipes da Santa Madre cortejavam e serviam reis, duques, presidentes, ministros, senadores, generais, milionários. Voltamos as costas ao povo. Conservamos um ranço medieval. Por um lado dizíamos que nosso reino não era deste mundo mas por outro nos apegávamos a tesouros e pompas terrenos. Tratávamos de convencer os pobres de que era necessário contentarem-se com a má sorte que Deus lhes dera na terra a fim de merecerem o reino dos céus e

receberem, com juro, a sua recompensa por tantos anos de sofrimentos e de necessidades neste "vale de lágrimas". (VERISSIMO, 1975, p. 184).

Sua revolta quanto aos problemas sociais de Antares fez com que recebesse a alcunha de "Padre Vermelho", referência nítida a cor símbolo do comunismo: "*O que me impressiona aqui é a enorme defasagem que existe, por exemplo, entre os estancieiros ricos e a gente descalça e subalimentada*" (VERISSIMO, 1975, p. 185). Desse modo, difere do outro pároco da cidade, o padre Gerônimo, responsável por comandar a igreja matriz, avesso a renovações e simpatizante das elites, seu oposto.

Durante a conversa com o padre, acima mencionada, surge o nome do delegado Inocêncio Pigarço, descrito pelo religioso como "um homem cruel" e "torturador de presos políticos". Dessa forma, em sua figura temos a representação da opressão do governo militar, que nos porões do DOI-CODI usava a tortura contra os adversários do regime:

Num certo dia deste mesmo dezembro João Paz foi preso sob a falsa acusação de estar treinando secretamente na nossa cidade um bando de dez guerrilheiros esquerdistas do qual supostamente ele era o chefe. Sua prisão foi decretada da maneira mais irregular. João Paz foi levado para o famoso porão da nossa delegacia onde se processam os interrogatórios mais brutais [...]

Mais o interrogatório continua... vem então a fase requintada. Enfiam-lhe um fio de cobre na uretra e outro no ânus e aplicam-lhe choques elétricos. O prisioneiro desmaia de dor [...]. (VERISSIMO, 1975, p. 367-369).

Em João Paz, mencionado no trecho anterior, temos a representação do idealismo político, da (re)ação contra o regime militar e daqueles que, por entrar nessa luta e não se calar, acabaram sendo torturados e mortos. Para muito além dessa representação, como apresenta Paulo Bezerra (1983, p. 112), podemos encontrar na figura de Inocêncio Pigarço e no episódio de João Paz uma referência a acontecimentos e personagens verídicos como, por exemplo, os casos emblemáticos do jornalista Vladimir Herzog e do metalúrgico Manuel Fiel Filho, torturados e mortos nos porões da ditadura, mas cuja *causa mortis* anunciada, assim como a de João Paz, foi o suicídio. Nesse sentido, Bezerra (1983) também lembra a figura do Dr. Harry Shibata, conhecido por fornecer laudos médicos às vítimas do regime, inclusive dos dois casos anteriormente citados. Dessa forma, por meio do Dr. Lazaro Bertioga, que atesta o falso suicídio de João Paz, teríamos a representação no romance da figura do Dr. Shibata. Por fim, caberia a Inocêncio Pigarço representar um dos mais famosos delegados do regime, Sérgio Fleury, conhecido por perseguir opositores ao governo. Bezerra busca no significado do nome Inocêncio, *inocente*, Pigarço, *grisallho*, essa conexão: "Fleury, que

era grisalho e foi declarado inocente em todos os processos que respondeu” (BEZERRA, 1983, p. 112). Cremos que, embora essas conexões possam existir, não há como falar de uma intencionalidade do autor em retratar tais figuras em seus personagens. No entanto, acreditamos que esses episódios, esses nomes, assim como muitos outros, tiveram forte influência nessa construção.

Há ainda a figura de Geminiano Costa, o líder sindical, responsável indiretamente pela paralisação dos coveiros que acarretará no incidente narrado na segunda metade do livro. Como representante da ultra-esquerda temos Barcelona, o sapateiro anarquista. E do lado político, ainda temos a figura do prefeito Vivaldino Brazão, o político peculatório, e de Cícero Branco, o advogado corrupto, ambos subordinados do coronel déspota Tibério Vacariano.

Longe de ser uma deficiência, essa tipologia dos personagens contribui na construção do aspecto alegórico e ganha ainda mais força quando percebemos que tal construção não se detém somente na problemática da ditadura, mas também em questões sociais importantes e que são independentes desse contexto. Temos, por exemplo, na figura de Erotildes, a prostituta morta por tuberculose, um forte apelo ao descaso com os menos favorecidos. A personagem, declarada pelo advogado Cícero Branco como “gentinha sem importância”, foi uma das prostitutas mais famosas de Antares, que ao ser violentada pelo padrasto, aos quinze anos, foi obrigada a “cair na vida” e a tornar-se uma “das carnes” mais procuradas pelos grandes figurões de Antares, inclusive personagens ilustres, pais de família, que defendiam a moral e os bons costumes. Essa figura carrega em si não só o desprezo pelos excluídos – mais velha e menosprezada, adoece e é esquecida pelo médico Lázaro Bertioga, na maca do hospital, até morrer – , mas também a crítica à desfaçatez da burguesia antarense, cujos valores são somente de aparência.

Outros personagens tipos que ultrapassam o contexto político são Lucas Faia, o jornalista pedante e parcial: “*O diretor do jornal é um tipo curioso. Dá uma impressão de fluidez, é um homem que, como os líquidos, toma a forma do vaso que os contém, isto é, da pessoa com quem fala ou a quem serve*” (VERISSIMO, 1975, p. 159); Vitório Natal, o cronista social, o jornalista mais amado pelas mulheres da alta sociedade antarense; o professor Libindo Olivares, pederasta e mitomaníaco:

Tem fama de grande helenista, latinista, matemático e filósofo. Uma espécie de sábio local. [...] Depreendo de nossa conversa em sua casa, ontem, e do que já me contaram dele, que se trata dum mitômano cujas mentiras tendem sempre a um auto-engrandecimento social e principalmente cultural. Gosta

que os outros acreditem que é íntimo de celebridades mundiais.
(VERISSIMO, 1975, p. 172).

Todos esses personagens e outros tantos contribuem para a tipologia, já que representam uma determinada classe ou determinados vícios desta classe, que estariam presentes em qualquer contexto histórico e político. É interessante notar a relação desses personagens com seus nomes, que auxilia ainda mais na criação dos estereótipos. Oswaldo Furlan (1977), em seu estudo dedicado à estética e à crítica social em *Incidente em Antares*, destaca a importância dos nomes de personagem na análise crítica de uma obra literária. Para Furlan (1977, p. 63) “os ficcionistas, sobretudo os modernos, têm feito, não raro, da denominação das personagens um recurso literário relevante e artístico.” É levando esse fato em consideração que Furlan analisa os personagens de *Incidente em Antares* e seus nomes. Isso porque, de acordo com o crítico,

No Incidente existem dois indícios claros de que o artista manipulou conscientemente o sistema denominativo das personagens. O primeiro é o fato evidente de que alguns nomes caracterizam, individualizam e dão vida às personagens . [...] O segundo indício reside no fato de que o narrador alude, várias vezes, ao significado de alguns nomes de personagens e até mesmo do tropônimo Antares. (FURLAN, 1977, p. 65).

Dessa forma, concordamos com Furlan (1977) quando aponta a relação do significado do nome e o comportamento social de cada personagem. O professor mitomaniaco, conhecido principalmente por seus casos amorosos com jovens, recebe o nome de Libindo, que, por sua vez, lembra a palavra libido. A própria prostituta, Erotildes, carrega em seu nome também uma conotação sexual, lembrando o termo erótico e seus derivados. Vacarianos e Campolargos carregam, em seus sobrenomes, a tradição de líderes agropastoris, na pecuária, “vaca”, e nos campos, “largos”. Tibério Vacariano, como aponta Furlan (1977, p. 67), pode ser associado à figura do imperador romano de mesmo nome. Essa associação tem um duplo caráter, primeiramente remete ao autoritarismo, como apresentado pelo próprio personagem, Cícero Branco, na cena da praça:

Agora, acima de Deus, acima da Pátria, acima da Família, o nosso Tibério, imperador de Antares, adora a Propriedade, e é capaz de matar e até arriscar-se a morrer para defender suas propriedades, aumentando-as à custa da propriedade alheia. Daí seu sagrado horror a qualquer mudança do presente *statuos quo* político, econômico e social. (VERISSIMO, 1975, p. 355).

Não obstante, há também a função burlesca, por trás dessa associação com o imperador romano, já que a figura do imperador é também popular por sua orientação sexual. Dessa forma, de maneira irônica, o chefe de Antares que faz sempre questão de

destacar sua virilidade, recebe nome de uma figura histórica conhecida por suas tendências homossexuais. Esse fato também é apontado nas entrelinhas pelo narrador: “Seu pai não devia conhecer muito bem a biografia dos imperadores de Roma” (VERISSIMO), 1975, p. 50). Outros personagens que poderiam entrar nessa lista, de acordo com Furlan (1977, p. 65) são o Pe. Gerônimo, cujo nome vem do grego e significa ancião; Vivaldino Brazão, cujo nome remete a sua astúcia política e o sobrenome à “nobreza”; o idealista João Paz; o bêbado, Pudim de cachaça, entre outros.

Sendo Antares uma espécie de alegoria do país e tendo também *sofrido* todos os acontecimentos históricos que, de alguma maneira, desembocaram no golpe militar de 1964, a cidade também está fadada a sofrer seu próprio golpe. Interessante é perceber que até mesmo a data do incidente fictício remonta a do incidente histórico. É também em uma sexta-feira 13 de 1968 que o Brasil sofre aquele que ficou conhecido como o "golpe dentro do golpe", é nessa data que é instaurado no país o AI-5. Antecipando-se mais uma vez à história do país, o "golpe" de Antares ocorre em 1963, antes mesmo da tomada de poder pelos militares. Sua ação é inversamente proporcional; enquanto o golpe histórico surge como forma de coibir, censurar, o ficcional trabalha na contramão. Por meio de um evento sobrenatural, os sete mortos que se levantam e se instalam no coreto da cidade, por meio de sua liberdade adquirida, graças a sua condição de mortos, são livres para fazerem as mais descabidas denúncias. Essa inversão vem ao encontro do aspecto paródico da narrativa que destacamos anteriormente. As maneiras como se dá a construção desse evento metaempírico, além de sua função na narrativa e as relações com a construção paródica e crítica serão objetos de nosso próximo capítulo.

Capítulo 3

O Incidente

Vista deste coreto, do meu ângulo de defunto, a vida mais que nunca me parece um baile de máscaras. Ninguém usa (nem mesmo conhece direito) a sua face natural. Tendes um disfarce para cada ocasião. Cada um de vós selecionou sua fantasia para a Grande Festa. (Erico Verissimo, *Incidente em Antares*).

3.1 Realismo, representação e Incidente em Antares

Analisando os últimos romances de Erico Verissimo, sobretudo o aspecto político e crítico neles contido, Flávio Loureiro Chaves (2001, p. 142) faz uma observação significativa sobre o modelo narrativo adotado pelo autor em suas obras. Segundo o crítico, uma característica importante da narrativa verissiana é o fato de ela ser definida como "realista" não por fazer "fotografia integral da realidade, mas por submetê-la constantemente à análise objetiva e à revisão crítica." Com essa observação, ainda que ligeira, Loureiro consegue provocar algumas reflexões em seu leitor a respeito dos modos como esse realismo crítico é arquitetado no interior das obras de Verissimo. Mais do que isso, provoca uma reflexão sobre o próprio conceito de realismo ao contrapor as ideias de "fotografia integral da realidade" e "análise objetiva e revisão crítica". Destarte, nos propomos no presente subcapítulo analisar de que modo *Incidente em Antares* lida com a questão do realismo, não sem antes refletir, de maneira breve, sobre o próprio termo.

Conceituar realismo não é, definitivamente, das tarefas mais simples. Termo "escorregadio" e "impreciso", como bem define Pellegrini (2007), é frequentemente associado à escola literária de orientação positivista que teve seu apogeu na Inglaterra do século XVIII e França do século XIX, mas que também ganhou força em outros países como Portugal e Brasil. Durante esse período, como apresenta Watt (2010), o conceito era entendido como uma oposição ao *idealismo*, sobretudo romântico. Competiria, então, ao texto realista ou naturalista²⁴ a representação *nítida e detalhada* da realidade social, seja ela burguesa ou das classes menos favorecidas. Nesse sentido, caberia ao texto realista/naturalista apresentar o lado sombrio da sociedade burguesa que a idealização romântica escondera.

²⁴ Estamos cientes das diferenças entre "Naturalismo" e "Realismo", no entanto não vemos necessidade no presente trabalho e análise de retomar os pormenores que envolvem esses dois conceitos.

No entanto, para além da "glorificação do feio" ou "desmascaramento da sociedade" o conceito de realismo era muito mais abrangente do que se supunha, Watt (2010, p. 11) afirma que esse emprego do termo:

[...] tem o grave defeito de esconder o que é provavelmente a característica mais original do gênero romance. Se este fosse realista só por ver a vida pelo lado mais feio não passaria de uma espécie de romantismo às avessas; na verdade, porém, certamente procura retratar todo tipo de experiência humana e não só as que se prestam a determinada perspectiva literária: seu realismo não está na espécie de vida apresentada, e sim na maneira como apresenta.

Longe de limitar-se a um período ou escola literária, o realismo, como propõe Watt, seria uma característica fundamental do romance, característica essa responsável por distingui-lo de outras formas narrativas. Seguindo a mesma linha do crítico, Pellegrini (2007, p. 38) afirma que uma maneira produtiva de entender o conceito seria tomá-lo como uma forma especial de captar a relação entre os indivíduos e a sociedade, que ultrapassaria a noção de simples processo de registro e que dependeria, para sua plena elaboração, da descoberta de novas formas de percepção e representação artísticas, ocorridas ao longo do tempo.

Essa visão vai ao encontro da de Auerbach (1998) que, no já clássico *Mimesis*, procura elucidar e ampliar o conceito de texto realista por meio de uma análise estilística e sócio-histórica, partindo desde Homero até o século XX. Para o crítico, o conceito de texto realista é construído ao longo da história, "à medida que vai incorporando elementos expressivos cada vez mais eficazes para 'imitar' a realidade, vista como um enfrentamento de forças sociais em que a representação da vida de indivíduos comuns é o elemento primordial na composição do texto." (PELLEGRINI, 2007, p. 144).

Obviamente que, por trás das reflexões aqui apresentadas, há muitos pontos a serem discutidos, ampliados e aprofundados, o que já foi feito em grande medida pelos autores aqui mencionados. No entanto, por meio dessa rápida apresentação, já podemos perceber a amplitude do conceito de realismo. Mais do que isso, percebemos a necessidade de relativização do conceito, especialmente na atualidade, para, fugindo das definições limitadoras do passado, poder observar as mais diferentes formas de, como apresentou Chaves, "submeter a realidade²⁵ à análise subjetiva e à revisão crítica".

²⁵ Estamos cientes da discussão filosófica em torno do conceito de "realidade". Embora seja uma discussão extremamente interessante optamos, por uma questão de delimitação teórica e economia do texto, evitando assim abstrações que nos afastem de nosso objeto de análise, não trazê-la para este trabalho.

Se voltarmos nossa atenção a Verissimo, vemos que seu projeto literário foi extremamente coerente nesse sentido, como aponta Chaves (2001, p. 44). Ao longo de seus quarenta anos de vida literária seu romance transitou da crítica a uma sociedade regional à problematização da História e à compreensão do drama contemporâneo; de início com uma visão mais otimista, que com o passar dos anos – e dos romances – tornou-se mais desencantada. Não perdeu jamais os aspectos mais particulares de seu texto: a crítica e análise de seu tempo sem perder de vista a questão do homem e sua individualidade. E mesmo em seu último romance – e principalmente nele – em que acrescenta um novo recurso, o fantástico, essa crítica se fez presente e ainda mais forte:

Ora, o recurso a um elemento fantástico a volta dos cadáveres à cidade - não faz senão acentuar o caráter realista da narrativa, embora aparentemente possa se supor o contrário. (CHAVES, 2001, p. 149).

[...]

O "incidente" da segunda parte propõe mais uma vez a relação dialética arte/vida, ficção/realidade, uma vez que os acontecimentos fantásticos não se justificam por si mesmos. Ao contrário, só alcançam validade por provocarem uma fratura no ritmo cotidiano da cidade, da vida reificada, instaurando um distanciamento crítico que é ponto de partida para o processo de desmascaramento. Na tensão estabelecida entre crônica histórica da primeira parte e a farsa fantástica da segunda, a ficção se faz instrumento de interferência direta sobre a realidade, mantendo o modelo realista. (CHAVES, 2001, p. 151).

É por essa razão que vemos não só no fantástico, mas, principalmente, na carnavalização, um modo de captar aquela relação entre o indivíduo e a sociedade que mencionamos anteriormente. Em outras palavras, concordamos que, longe de findar o caráter realista da obra, essas construções, como propõe Chaves, realçam ainda mais esse caráter e é nesse sentido que passamos, agora, a sua análise.

3.2 O fantástico, Incidente em Antares e a busca de uma (in)definição

Tanto quanto as de realismo, as indefinições que cercam o termo *fantástico* no campo literário são percebidas por todo aquele que em algum momento de sua jornada acadêmica se aventura pelas teorias dedicadas ao tema. Há nos teóricos do fantástico uma necessidade de constante revisitação e reinvenção de tudo aquilo que já foi dito e estudado. Ocasionalmente, esse processo de revisitação é frutífero, agregando novas reflexões e novas descobertas acerca do tema. Por vezes, é quase sempre sucedido pela busca de uma "nova teoria", definidora e definitiva, mas que, ao fim, não passa apenas

de uma nova nomenclatura do mesmo. Acreditamos que o clássico texto de Todorov, *Introdução à literatura fantástica*, do qual partem – seja para ratificá-lo ou negá-lo – grande parte dos estudos dedicados ao tema, ofereça, ainda hoje, apesar de suas limitações, subsídios para análise de um texto fantástico, sobretudo daquele construído nos moldes mais tradicionais. É, por tal razão, que partiremos dele, sem esquecer as pequenas e grandes contribuições de outros teóricos e estudiosos, mas evitando a todo custo uma discussão/julgamento sobre os vários posicionamentos adotados pelos críticos ao longo da história do fantástico. Embora, por meio de nossas escolhas, acabemos por fazê-lo.

O termo *fantástico* sempre esteve diretamente atrelado a vocábulos como *fantasia* e *imaginação*; no âmbito da literatura também se refere, nas palavras de Selma Calasans Rodrigues (1998, p. 9), “ao que é criado pela imaginação, o que não existe na realidade, o imaginário, o fabuloso”. Tudo isso pensado dentro de um universo que sempre é “ficcional por excelência”, mas que, por outro lado, possui suas próprias regras. Em sua definição mais tradicional apresenta-se ligado à subversão de caracteres empíricos de uma realidade já conhecida; ele se realiza em literatura a partir de uma desconstrução daquilo que temos de mais comum; é como se a vida “ordinária” fosse invadida pelo inconcebível, o impensável.

As primeiras tentativas de definição estavam ligadas a questões temáticas. Um dos primeiros a pensar essas questões, sob o ponto de vista do horror na literatura, foi o autor Howard Phillips Lovecraft (1973), que, em seu livro *Supernatural Horror in Literature*, apresentou aquilo que chamaria de “parafernália” do texto fantástico:

This novel dramatic paraphernalia consisted first of all the Gothic castle, with its awesome antiquity, vast distances and ramblings, deserted or ruined wings, damp corridors, unwholesome hidden catacombs, and galaxy of ghosts and appalling legends, as a nucleus of suspense and demoniac fright (LOVECRAFT, 1973, p. 25).²⁶

Esta listagem, mesmo parecendo simplista e limitadora, faz-se útil ao pensarmos em uma caracterização de um típico texto fantástico; os cenários e objetos mencionados por Lovecraft são de fato recorrentes nas produções, sobretudo nas do século XVIII e XIX – época de florescimento do gênero. Pesquisar o que é recorrente nesses textos

²⁶ A “parafernália” típica desse tipo de romance consiste antes de mais nada do castelo gótico, sua antiguidade atemorizante, vastas e desconexas distâncias, desertos e ruínas, corredores úmidos, mórbidas e ocultas catacumbas, fantasmas e lendas, assim como, seu suspense e um pavor demoníaco. (tradução nossa)

auxilia e funciona como uma ferramenta na delimitação e definição do objeto. Porém, limitar a definição ou tipologia de um texto apenas à utilização destes espaços e cenários típicos, ou, ainda, pensar que a constatação destes elementos em qualquer texto já o faz fantástico é no mínimo ingênuo; o texto fantástico vai muito além dos castelos góticos e dos fantasmas, e, embora Lovecraft não desenvolva profundamente tal questão, o autor já parece, mesmo que minimamente, pensá-la:

The true weird tale has something more than secret murder, bloody bones, or a sheeted form clanking chains according to rule [...]

We may say, as a general thing, that a weird story whose intent is to teach or produce a social effect, or one in which the horrors are finally explained away by natural means, is not a genuine tale of cosmic fear, but it remains a fact that such narratives often possess, in isolated sections, atmospheric touches which fulfill every condition of true supernatural horror-literature. (LOVECRAFT, 1973, p. 15-16).²⁷

Observar os pontos recorrentes nas produções e perceber que somente a presença destes não garante a existência do fantástico é um bom ponto de partida para pensar cientificamente em uma tipologia do gênero. O grande problema é que Lovecraft parece não dar a devida atenção a estas questões. Mesmo já antecipando questionamentos que seriam trabalhados por estudiosos posteriores – como o fato de que em um texto genuinamente fantástico o elemento sobrenatural não deva ser explicado ao final, ou de que a produção não tenha como uma de suas preocupações o social –, o texto de Lovecraft centra-se muito mais em discutir aquilo que seria, em sua opinião, a condição necessária para a efetiva existência de um texto que se quer fantástico: o medo.

Para o autor, a espinha dorsal do fantástico estava diretamente ligada a uma *impressão* que deveria ser causada no leitor, e esta, por sua vez, estaria conectada a um sentimento de medo; deste modo a literatura fantástica centrava-se e definia-se a partir da ocorrência de tal sentimento:

²⁷ O verdadeiro conto (estranho) fantástico é muito mais que um assassinato secreto, ossos sangrentos, ou o som do balançar de correntes, conforme supõe a regra [...]

Podemos dizer, de maneira geral, que a história fantástica cuja intenção seja ensinar ou produzir um efeito social, ou na qual o horror é explicado de maneira natural, não é um genuíno conto de horror sobrenatural, mas remete ao fato de que essas narrativas frequentemente possuem, em partes isoladas, toques atmosféricos que preenchem toda condição da verdadeira literatura de horror sobrenatural. (tradução nossa)

The one test of the really weird is simply this – whether or not there be excited in the reader a profound sense of dread, and of contact with the unknown spheres and powers [...]. (LOVECRAFT, 1973, p. 16).²⁸

Traçar um caminho de caracterização de um texto ou gênero textual que se ampare basicamente na relação com o leitor é certamente algo arriscado e até de certa forma pernicioso. Sobre isso Filipe Furtado afirma:

Com efeito, fazer depender a classificação de qualquer texto apenas (ou sobretudo) da reação do leitor perante ele equivaleria a considerar todas as obras literárias em permanente flutuação entre vários gêneros, sem alguma vez se lhes permitir fixarem-se definitivamente num deles (FURTADO, 1980, p. 77).

Essa discussão vai mais além, se pensarmos em considerações como as de Raymond Rogé que, ao tratar da relação do leitor e do autor com a questão do medo, afirma que “[...] não se pode falar de literatura fantástica senão no caso em que nem o autor nem o leitor acreditam nessas narrativas” (ROGÉ *apud* FURTADO, 1980, p. 12); assim o ceticismo do leitor seria um inimigo fatal ao gênero, mas como considerar como gênero algo que se constrói em terreno tão instável? O surgimento de tais questionamentos se deve certamente ao fato de o tema ser muito mais complexo do que sugeria Lovecraft.

Por outro lado, toda essa elucubração produzida pelo autor sobre a questão do medo pode ser justificada se pensarmos que o texto de Lovecraft é feito, em grande medida, sob a luz de outro estudo que, embora pertencente à psicanálise, pode ser considerado como a primeira grande contribuição para a construção de um gênero fantástico. Em seu estudo intitulado *Unheimlich*, traduzido para o espanhol como *Lo Siniestro* e para o português como *O Estranho*, Freud analisa por um viés psicanalítico o conto *Dear Sandman*, de Hoffman, e constrói um estudo de extrema importância para a teorização do fantástico.

Neste texto o autor busca a exemplificação literária de um determinado sentimento (*Unheimlich*²⁹) que, atrelado ao que tem o ser humano de mais familiar (*Heimisch*), constrói-se a partir da quebra desta constante: “[...] *lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo*

²⁸ O teste do verdadeiro fantástico é simplesmente esse – provocar ou não no leitor um profundo sentido de medo, em contato com a força e as esferas do desconhecido. (tradução nossa)

²⁹ Segundo o Dicionário virtual Michaelis, *Unheimlich* corresponde em língua portuguesa a termos como: *medonho, pavoroso, terrível, inquietante, estranho, misterioso*. Por outro lado, o termo *Heimisch* estaria atrelado ao que é familiar, caseiro, de casa, nativo, local.

atrás” (FREUD, 1996, p. 2484). O Estranho seria então a elevação de “*todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se há manifestado*” (FREUD, 1996, p. 2487), em outras palavras, o sobrenatural. Estaria diretamente ligado ao que teria o ser humano de mais familiar, pois para construir-se e assim subverter a realidade ordinária há de partir-se dela.

O estudo de Freud é de extrema importância pois o autor, mais que refletir sobre a relação do homem com o sobrenatural, analisa e demonstra de que forma este é trabalhado na construção de um texto literário, pensando além de pontos temáticos:

Hemos aquí, pues, dispuestos a admitir que para provocar el sentimiento de lo siniestro es preciso que intervengan otras condiciones, además de los factores temáticos que hemos postulado. (FREUD, 1996, p. 2501).³⁰

O psicanalista percebe, ainda, como o trabalho de um texto fantástico depende em grande parte dos recursos utilizados pelo autor na sua produção, como, por exemplo, o suspense:

El literato dispone todavía de un recurso que le permite sustraerse a nuestra rebelión y mejorar al mismo tiempo las perspectivas de lograr sus propósitos. Este medio consiste en dejarnos en suspenso, durante largo tiempo, respecto a cuáles son las convenciones que rigen en el mundo por él adoptado; o bien en esquivar hasta el fin, con arte y astucia, una explicación decisiva al respecto. (FREUD, 1996, p. 2505).³¹

Tanto essa reflexão sobre as artimanhas do autor na produção textual como a relação da fantasia e dos símbolos, que Freud faz a todo momento, com a produção fantástica, mas, principalmente, a conexão entre o sobrenatural e a realidade, ou seja, o metaempírico e o empírico – que tanto serão úteis para pensar a questão de verossimilhança do texto fantástico – são contribuições importantíssimas para a construção de uma teoria do gênero em questão.

Freud consegue, através de seu estudo sobre este sentimento ímpar, mas de existência concreta na psique humana, perceber as relações deste com um determinado tipo de literatura, percebe como esta se articula com base na existência do mesmo e se ampara nele para sua própria construção. Ao analisar o conto de Hoffman, Freud exemplifica aquilo que ele chama de *Estranho*: utiliza, dessa forma, a literatura para

³⁰ Admitimos que para provocar o sentimento do “sinistro” é preciso que intervenham outras condições, além dos fatores temáticos postulados. (tradução nossa)

³¹ O escritor dispõe ainda de um recurso que o permite subtrair nossa rebelião e melhorar ao mesmo tempo as perspectivas de conquistar seus propósitos. Esse meio consiste em deixarmos em suspense, durante muito tempo, de acordo com as convenções que regem o mundo por ele adotado, ou se esquivar até o fim, com arte e astúcia, de uma explicação decisiva a seu respeito. (tradução nossa)

evidenciar a questão da qual trata; em contrapartida, o que faz Lovecraft em seu texto é o oposto; traduzindo o que Freud chamou de *Estranho* para o sentimento do medo, Lovecraft busca as origens deste no imaginário humano: “*The oldest and strongest emotion of mankind is fear, and the oldest and strongest kind of fear is fear of the unknown*” (LOVECRAFT, 1996, p. 12). Assim, busca relacionar o sentimento do medo com os antepassados, com questões religiosas, entre outras coisas. É como se os papéis estivessem trocados: Freud usa literatura para efetivar sua tese psicanalítica e Lovecraft parece buscar na psique humana a explicação para sua literatura. Nesta troca de papéis, o pai da psicanálise se saiu muito melhor crítico literário do que Lovecraft psicanalista. Ainda assim, ambos influenciaram de alguma forma a construção daquele que é considerado um dos maiores e mais bem elaborados estudos sobre o fantástico. Segundo Filipe Furtado, com *Introdução à Literatura Fantástica*, de Tzvetan Todorov, “a crítica do gênero atingiu sua maioridade” (FURTADO, 1980, p.14).

Antes de passar ao texto de Todorov, uma observação importante a fazer está na questão já apontada por Lovecraft, mas principalmente por Freud e com a qual também iniciamos esta reflexão sobre o fantástico. Quando Freud afirma que o *siniestro* seria o espantoso, que afeta aquilo que temos de mais familiar, ou quando Lovecraft propõe que o medo do desconhecido é o mais antigo e forte sentimento existente, os dois, de alguma maneira, apresentam um dos axiomas mais importantes para a elaboração do texto fantástico tradicional, que é a construção do “incrível” a partir de um ambiente “crível”. Sempre enfatizando o embate entre o *real* e o *sobrenatural* e nunca sua harmonia. Outros críticos, como Roger Caillois e Louis Vax (1971), anteriores a Todorov, Felipe Furtado (1980) e até os mais modernos, como David Roas (2001), também enfatizam a importância desse embate.

Para Caillois, citado por Furtado (1980, p. 19), o fantástico é

[...] a ruptura da ordem conhecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade quotidiana, e não a substituição total do universo real por um universo exclusivamente maravilhoso.

Traçando um caminho similar, conjectura Louis Vax:

La narración fantástica [...] se deleita en presentarnos a hombres como nosotros, situados súbtamente en presencia de lo inexplicable, pero dentro de nuestro mundo real. (VAX, 1971, p. 6).

[...]

En sentido estricto, lo fantástico exige la irrupción de un elemento sobrenatural en un mundo sujeto a la razón. (VAX, 1971, p. 10).

[...]

No es otro universo el que se encuentra frente al nuestro; es nuestro propio mundo que, paradójicamente, e metamorfosea, se corrompe y se transforma en otro. (VAX, 1971, p. 17).³²

Em grande medida, esse embate é realizado por Erico Verissimo em *Incidente em Antares*. Por meio da caracterização da própria cidade, temos o primeiro passo para a realização do fantástico. Vimos no capítulo anterior (p.73) como a construção da imagem da típica cidadezinha brasileira contribui na criação do sentido alegórico da obra. Essa mesma construção tem papel fundamental na composição do fantástico. Isso porque o caráter *ordinário* que é atribuído a Antares aparentemente estaria na contramão do próprio evento insólito, haja vista que, como afirma o personagem Francisco Terra em seu diário:

O que mais impressiona o forasteiro de Ribeira é uma nítida tendência para o prosaísmo, isto é, uma certa pobreza de imaginação e fantasia. (VERISSIMO, 1975, p. 140).

No entanto, o que ocorre é exatamente o contrário; pois arma-se o ambiente perfeito para a instauração do sobrenatural. Numa cidade de pouca imaginação seria impensável qualquer evento que desafiasse as leis da realidade. Entretanto, os mortos chegam para interromper o cotidiano da "pacata" cidade:

D. Clementina, viúva, católica praticante e doceira profissional, mora na meiágua de fachada azul-celeste, a segunda casa à direita de quem desce a Rua Voluntários da Pátria. Tomou hoje a sua comunhão na missa das seis, já comeu o seu mingau matinal, deu alpiste aos seus canários e pintassilgos e agora se encaminha cantarolando para a única janela de sua sala de visitas, levando nas mãos um vaso de argila com um pé de gerânio florido. (VERISSIMO, 1975, p. 256).

Por meio de um tom que lembra o jornalístico, etiquetando e definindo a vítima da *notícia* a ser narrada: “viúva, católica praticante e doceira profissional”, o narrador descreve o cotidiano de D. Clementina. Uma representante daquela fatia de personagens, por ele anteriormente mencionados, que não "fazem", mas, sim, "sofrem" ou "observam" a história. Essa clareza com que descreve a cena, retirando do tempo passado e trazendo para o presente da narrativa, "e agora se encaminha cantarolando

³² A narração fantástica [...] se deleita em apresentar a homens comuns, que estão situados subitamente na presença do inexplicável, mas dentro de nosso mundo real.

[...]

No sentido estrito, o fantástico exige a irrupção de um elemento sobrenatural em um mundo sujeito a razão.

[...]

Não é outro universo onde o encontramos; é o nosso próprio mundo que, paradoxalmente, se metamorfosea, se corrompe e se transforma em outro. (tradução nossa)

para a única janela de sua sala de visitas", além de promover uma identificação do leitor implícito para com o que se narra, e nesse sentido, como veremos, cumpre outro papel importante para a construção do fantástico, funciona como base para a cena seguinte:

Antes de depor o vaso no peitoral, debruça-se para fora, diz bom dia ao vizinho da direita, que como de hábito está sentado num mocho à frente de sua residência, tomando chimarrão e lendo o jornal do dia – depois olha para a esquerda, divisa um grupo que vem descendo pelo meio da rua, em marcha lenta e silenciosa – Ué? bloco de carnaval em dezembro?... coisa de estudantes... [...] **mas seu coração, sentindo o horror daquela visão uma fração de segundo mais rapidamente que o seu cérebro, dispara...** Ao reconhecer naquelas **faces cadavéricas** as fisionomias de sua freguesa Quitéria Campo-largo e do Dr. Cícero Branco... santo Deus! – D. Clementina abre a boca, solta um vagido, sente que o mundo se vai aos poucos apagando, deixa cair o vaso, que se parte em cacos contra o soalho, suas pernas se vergam e ela tomba, primeiro de joelhos e depois de borco. (VERISSIMO, 1975, p. 256, grifo nosso).

A cena de ares cinematográficos, com efeito similar de uma "câmera lenta" – “abre a boca, solta um vagido e sente que o mundo vai se a pagando” e é arrematada pela imagem do vaso que cai e se parte em cacos –, transmite ao leitor implícito a reação frente ao evento insólito. O horror típico do fantástico é instaurando, demonstrando o choque entre o real e o sobrenatural e não sua naturalização como anteriormente mencionado.

Temos, dessa maneira, por meio da busca do cotidiano e, principalmente, pela construção da imagem prosaica de Antares, a realização desse aspecto do fantástico que consiste na *irrupção do inadmissível*. Contribuindo para a eficácia dessa construção e, por conseguinte, para a instauração do horror na narrativa, a descrição do dado metaempírico torna-se de extrema importância:

O padeiro solta um urro, a respiração bruscamente cortada, duas costelas quebradas, e ali fica encurvado sobre o guidão, resfolgando forte, salivando sangue, o pavor nos olhos, enquanto pelas suas narinas entra um cheiro adocicado de carne humana decomposta (VERISSIMO, 1975, p. 257).

[...]

[...] nem todos os perfumes da Arábia conseguirão jamais limpar nossa cidade dessa fedentina cadavérica (VERISSIMO, 1975, p. 259).

Não são fantasmas, espíritos ou vampiros, são cadáveres que inexplicavelmente voltam à “vida”:

- Será que estamos mesmo mortos?
- Ponha mão no coração e veja se ele bate – sugere o advogado.
O sapateiro espalma a manopla sobre o peito e fica atento por um instante.
- Não bate. – Segura o pulso com o polegar e o indicador. – Não tenho pulso.
- Eu não respiro – diz João Paz.
- Sinto que os saprófitas já estão em plena atividade nas minhas entranhas... (VERISSIMO, 1975, p. 241).

E cada qual é descrito conforme sua morte, como podemos observar na descrição da prostituta Erotildes, que, por negligência médica, morreu no hospital Salvator Mundi, à espera do remédio para tuberculose:

[...] volta-lhe as costas e fica a examinar a figura de Erotildes, que dos sete defuntos é o que tem o aspecto mais cadavérico. A pele apertada sobre os ossos descarnados de sua face é como se um papel de lívida seda, através do qual já se pode ver quase a caveira. A morte aplicou-lhe umas sutis pinceladas do seu azinhavre nas narinas, e ao redor de seus olhos (VERISSIMO, 1975, p. 253).

Tal descrição torna-se ainda mais importante quando percebemos que, respeitando a condição de cadáver, estes permanecem em constante processo de putrefação e, a todo instante, sinais são dados para confirmação deste estado:

E por falar em moscas, um enorme enxame destas acompanhava, zumbindo, os defuntos, como negros e minúsculos anjos da guarda. Dantesco espetáculo. (VERISSIMO, 1975, p. 260).

[...]

O sapateiro solta uma gargalhada, e pelos cantos de sua boca escorre um líquido viscoso e pardo. (VERISSIMO, 1975, p. 276).

Tanto as descrições, beirando o grotesco, como a relação construída entre a realidade, o cotidiano e o sobrenatural, garantem a verossimilhança da narrativa fantástica. Neste contexto, podemos também assinalar a relação texto/leitor, produzida pela figura do narrador, como um recurso para a construção do fantástico. Filipe Furtado (1980, p. 133), ao pensar a constituição do gênero fantástico nas categorias narrativas, afirma ser necessária a existência de um narrador *homodiegético*, aquele que, mesmo não sendo personagem principal da história, narra os acontecimentos a ela inerentes e “cujo duplo estatuto face à intriga resulta em uma maior autoridade perante o receptor real da enunciação” fazendo com que este concorde com o que é narrado. Sendo o narrador do romance de Verissimo *heterodiegético*, não participante da história, a alternativa encontrada para esta questão está no uso, mais uma vez, de outros textos dentro da narrativa, como na primeira parte foi feito com o professor Francisco Terra. Dessa forma, na segunda metade, onde são narrados os fatos insólitos, este papel cabe ao diário do Padre Pedro-Paulo e ao artigo não publicado do jornalista Lucas Faia, onde os personagens relatam suas impressões sobre o incidente:

Mortos ressurretos? Fantasmas? Era incrível! Pavoroso! Algo inédito não só nos anais desta comuna como também nos da Humanidade! E aquilo acontecia na nossa querida e pacata Antares! Éramos, entretanto, obrigados a dar crédito a pelo menos três de nossos sentidos – o da visão, o da audição e o do olfato – já que nada podíamos dizer dos dois restantes, pois ninguém havia tocado os corpos daqueles mortos ambulantes e muito menos – perdoe-

se-me a brutal alusão – provado de suas carnes putrefatas. (VERISSIMO, 1975, p. 259).

Todavia, ainda que estes narradores secundários tenham grande importância nessa construção, é por meio do narrador onisciente, que domina a maior parte da narrativa, que se concretiza a relação texto/ leitor; isso porque este narrador dialoga por vários momentos com o leitor:

A esta altura da presente narrativa é natural que o leitor esteja inclinado a perguntar se não existiam em Antares homens de bem e de paz [...] (VERISSIMO, 1975, p. 24).

Ao ponto, de como vimos anteriormente na descrição do episódio de D. Clementina, colocá-lo quase como participante da história. Mais uma vez destaca-se aqui a presença do *contador de histórias* que, desde o princípio, trabalha com a expectativa do leitor sobre os fatos narrados:

O incidente que se vai narrar, de que Antares foi teatro na sexta-feira 13 de dezembro de 1963, tornou a localidade conhecida e de certo modo famosa da noite para o dia [...]

Tão insólitos, lúridos e tétricos – e estes adjetivos foram catados no artigo alusivo àquele dia aziago, escrito pelo jornalista Lucas Faia para os eu diário *A Verdade*, porém jamais publicados por motivos que oportunamente serão revelados [...]

Bem, mas não convém antecipar fatos nem ditos [...]. (VERISSIMO, 1975, p. 2).

Louis Vax (1971, p. 13) afirma que, no conto fantástico, o sobrenatural, a princípio, não é escancarado, muito pelo contrário. Vax diz que ele deve ser insinuado aos poucos e, nesse sentido, construir uma certa aura de mistério. É exatamente isso que faz o narrador de *Incidente em Antares*, ao mencionar o evento sobrenatural logo de início, fazendo algumas reminiscências ao longo da narrativa, mas somente o revelando na metade dessa.

Voltando para a teoria, mais especificadamente para o texto de Todorov, vemos que seu estudo, diferentemente do de Lovecraft e outros anteriores, não se dispõe a tratar apenas da temática do fantástico: “Nosso propósito é descobrir uma regra que funcione para muitos textos e nos permita aplicar a eles o nome de ‘obras fantásticas’, não pelo que cada um tenha de específico” (TODOROV, 2004, p. 8) – em verdade pelo que tenha de geral. Nesse sentido, o crítico búlgaro centra-se na definição do fantástico como gênero independente, e para isso conceitua-o e delimita-o descrevendo temas, recursos e limites.

Se, para Lovecraft, o medo era o sentimento primordial, para Todorov o medo estaria “frequentemente ligado ao fantástico, mas não como condição necessária”

(TODOROV, 2004, p. 41); em verdade, o fantástico estaria ligado a um outro sentimento:

Há um fenômeno estranho que se pode explicar de duas maneiras, por meio de causas de tipo natural e sobrenatural. A possibilidade de hesitar entre os dois criou o fantástico. (TODOROV, 2004, p. 31).

Assim, a hesitação seria o sentimento necessário para a construção do fantástico, e essa seria causada exatamente pela subversão, que apontava Freud, das leis naturais nas quais se insere o sujeito. Optar entre uma dessas duas maneiras de explicação, que seriam a simples aceitação do sobrenatural como realidade ou explicação do mesmo através da ciência, orientaria o fantástico para outros gêneros próximos, como o *maravilhoso* (ligado ao primeiro tipo de explicação) e o *estranho* (ligado ao segundo); portanto o texto verdadeiramente fantástico deveria equilibrar-se entre os dois gêneros vizinhos e assim sustentar a dúvida até o final. Vimos que Lovecraft já apontava a necessidade de diferenciar o fantástico de seus gêneros vizinhos, porém é Todorov quem vai apontar que gêneros são esses e quais os pontos de delimitação entre eles.

Mas a quem cabe esse sentimento de hesitação? Ao leitor? Ao personagem? Para Todorov, o fantástico “implica em uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados” (TODOROV, 2004, p. 37); em outras palavras, “a hesitação do leitor é pois a primeira condição do fantástico” (TODOROV, 2004, p. 37).

Já sabemos que, para Lovecraft, também era necessária uma identificação do leitor diretamente com a obra, o sentimento de medo deveria ser causado tanto no personagem como no leitor que se reconhecia neste. Todorov também se questiona sobre a necessidade de uma identificação do leitor e, ainda, se seria necessária uma representação da hesitação no interior da obra. Com relação a essas indagações afirma:

Diremos que se trata com esta regra de identificação, de uma condição facultativa do fantástico: este pode existir sem satisfazê-la; mas a maior parte das obras fantásticas submete-se a ela. (TODOROV, 2004, p. 37).

Assim, para o autor, a identificação do leitor com um personagem, embora recorrente, não é obrigatória, diferente do que se passava na teoria de Lovecraft. Por outro lado a existência de um personagem que possa, tanto quanto o leitor, experimentar o sentimento de hesitação – mesmo sendo facultativa – é uma das três condições básicas para ocorrência do fantástico. A primeira estaria na própria hesitação, e a terceira seria a recusa a uma interpretação alegórica ou poética do fantástico. Sobre o peso destas instâncias, que “precisam e completam” a definição do fantástico, o autor aponta que:

Estas três exigências não têm valor igual. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero, a segunda pode não ser satisfeita. Entretanto, a maior parte dos exemplos preenchem as três condições. (TODOROV, 2004, p. 39).

Daí, conseguimos uma definição de fantástico para Todorov; esse seria construído a partir de um sentimento de *hesitação* e sua validade só será efetiva se não for interpretado como alegoria ou poesia:

Vê-se agora que a leitura poética constitui um obstáculo para o fantástico. Se, lendo um texto, recusamos qualquer representação e consideramos cada frase como pura combinação semântica, o fantástico não poderá aparecer; este exige, recordamos, uma reação aos acontecimentos tais quais se produzem no mundo evocado. Por esta razão, o fantástico não pode existir a não ser na ficção; a poesia não pode ser fantástica (ainda que haja antologias de “poesia fantástica” [...]). Resumindo, o fantástico implica ficção. (TODOROV, 2004, p. 68).

Se o que lemos descreve um acontecimento sobrenatural, e que exige no entanto que as palavras sejam tomadas não no sentido literal mas em um outro sentido que não remeta a nada de sobrenatural, não há mais lugar para o fantástico. (TODOROV, 2004, p. 71).

Em *Incidente em Antares*, no que se refere à questão da *hesitação* todoroviana, podemos dizer que esta é obtida de diversas formas. Se observamos a instauração dos fatos insólitos veremos que estes são, a todo instante, confirmados pelos personagens:

– Tibério – diz o prefeito, estendendo o braço e pondo a mão no ombro do amigo – a esta hora existem nesta terra centenas de ambos os sexos que viram os mortos caminhando por suas próprias pernas, gesticulando, falando... cheirando mal. (VERISSIMO, 1975, p. 308).

Esta confirmação, somada à ambientação e descrição aqui já mencionadas, é responsável pela subversão do real, instituindo o *maravilhoso* na obra; a inexistência de uma oposição a esse dado maravilhoso fatalmente aniquilaria o fantástico, porque:

O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. (TODOROV, 2004, p. 31).

Desta forma, se o evento sobrenatural é aceito, entramos, como vimos anteriormente, no campo do *maravilhoso* e se, por outro, o sobrenatural recebe uma explicação, caminhamos, então, em direção ao gênero *estranho*. Devem existir, portanto, duas possibilidades, no interior do texto, que, devidamente equilibradas, garantem a permanência do fantástico. Ora, já temos informações suficientes para comprovar a existência do sobrenatural; devemos, então, neste momento negá-lo.

Se a instauração do elemento metaempírico se dá de forma escancarada, de fácil percepção, o mesmo não ocorre com sua negação. Esta surge aos poucos, de maneira

quase *homeopática*. É um trabalho sutilmente feito, mas que, mesmo com pequenas doses, alcança o efeito desejado. Uma das primeiras cenas responsáveis por essa negação está no capítulo XXIII, que trata do acerto de contas entre o advogado Cícero Branco e sua mulher infiel:

O Dr. Cícero Branco encontra-se agora dentro de sua própria residência, cujas janelas estão fechadas. Silêncio e penumbra. No pequeno vestíbulo da entrada, põe-se diante do espelho oval do cabide, mas o vidro não lhe reflete a imagem. Mesmo assim ele ajeita a gravata e limpa com as pontas dos dedos a poeira de suas lapelas de seda. (VERISSIMO, 1975, p. 269).

O fato de não ter a imagem refletida no espelho provoca um questionamento: Estaria o Dr. Cícero Branco mesmo em sua casa? Por que então sua imagem não é refletida no espelho? Não há como responder a essas perguntas, pois não existem provas concretas, somente o testemunho de Efigênia (a esposa) e do jovem amante. Da mesma forma que Cícero Branco não tem o reflexo no espelho, também não é possível reproduzir sua imagem, juntamente com a dos outros mortos, em uma fotografia:

- Major! Major! Fotografei os defuntos. Veja o resultado.
Entrega ao prefeito uma fotografia ainda úmida, do tamanho dum cartão-postal. Nela o coreto aparece completamente vazio.
- Incrível! Meus olhos viram os sete mortos, mas o olho da minha câmera não viu ninguém! (VERISSIMO, 1975, p. 329).

Somado a estes fatores, ainda temos a constatação do Padre Pedro Paulo que, em seu diário pessoal, ao escrever sobre seu encontro com o defunto João Paz, afirma: “*Seu corpo não tinha sombra*” (VERISSIMO, 1975, p. 292). Há ainda o fato de ninguém haver tocado os defuntos; todos haviam visto, ouvido, cheirado, porém, em nenhuma ocasião, tocado, como afirmou o jornalista Lucas Faia, no trecho já mencionado:

Éramos, entretanto, obrigados a dar crédito a pelo menos três de nossos sentidos –o da visão, o da audição e do olfato – já que nada podíamos dizer dos dois restantes, pois ninguém havia tocado os corpos daqueles mortos ambulantes e muito menos – perdoe-se-me a brutal alusão – provado de suas carnes putrefatas (VERISSIMO, 1975, p. 258).

A cartada final para a edificação da hesitação, também trunfo na construção alegórica e engajada, está na chamada “Operação Borracha”, implementada pelos líderes de Antares; esta consistiu na tentativa de apagar da memória dos antarenses os fatos macabros ocorridos na cidade. Apoiando-se na ideia da “alucinação coletiva”, proposta pelo professor Libindo Olivares, e através de um requintado banquete realizado no clube Comercial, os líderes de Antares optaram por negar e ignorar a visita dos sete mortos e, obviamente, as denúncias feitas por estes:

A *Operação Borracha* continuava, a despeito dos esforços em contrário feitos pelas esquerdas e pelas cartas anônimas. Estudiosos de psicologia, parapsicologia, ocultismo, espiritismo ou meros curiosos começaram a

aparecer em Antares, vindos de Porto Alegre e outras cidades do Estado. Depois de interrogar as autoridades, os pró-homens locais, os estudantes e o povo das ruas, ficavam em estado de perplexidade ou dúvida. Alguns chegaram a conclusão de que tudo havia sido apenas um caso de alucinação coletiva, fenômeno raro mais possível. A maioria, porém, ficou convencida de que a coisa não passava de uma ridícula mistificação. (VERISSIMO, 1975, p. 469).

Todavia, mesmo com o relativo sucesso da operação, nem todos os habitantes da cidade pareciam concordar com essa dissimulação:

Quando, terminada a festa, os convidados deixavam a sede da melhor sociedade antarense na direção de seus carros e suas casas, amontoavam-se na frente do prédio uma pequena multidão, formada em geral de gente jovem, e que rompeu numa grande vaia: assobios, uivos, latidos, cacarejos, mugidos... Em meio dessa cacofonia irreverente, ouviam-se palavras e frases como “Farsantes!” – “Abaixo a burguesia!” – “Hipócritas!” (VERISSIMO, 1975, p. 468).

Temos, então, a duplicidade do fantástico todoroviano: seria realmente uma alucinação coletiva? Ou uma artimanha para ocultar uma história de existência concreta? Não há como escolher uma ou outra explicação, ambas possuem argumentos fortes que as confirmam ou contrariam. Dessa forma, poderíamos dizer que o último romance de Verissimo atende aos requisitos básicos do gênero fantástico: instauração do horror; composição de um ambiente “crível”; embate entre o dado sobrenatural e a realidade; hesitação. Todavia, como já assinalamos, constrói-se na narrativa um efeito alegórico, o qual, por sua vez, se estende ao fantástico. Na verdade é acentuado por este. Mas, não seria, de acordo com Todorov, a alegoria um dos perigos do fantástico?

Obviamente, quando Todorov afirma que o sentido alegórico acabaria com o fantástico, ele o pensa partindo das obras fantásticas do século XVIII e XIX, cuja concepção difere muito de uma produção moderna ou contemporânea, como é o caso do romance de Verissimo. Isso fica claro quando o crítico afirma de maneira enfática que depois do século XIX não se pode mais falar de literatura fantástica:

O século XIX vivia, é verdade, numa metafísica do real e do imaginário, e a literatura fantástica nada mais é do que a má consciência deste século XIX positivista. Mas hoje, não se pode mais acreditar numa realidade imutável, externa, nem em uma literatura que não fosse senão a transcrição da realidade. (TODOROV, 2004, p. 176).

Como bem ressaltou David Roas (2001), e que pode ser também percebido no excerto acima, o que certamente levou Todorov a pensar no fim do fantástico, com o advento do século XX, está diretamente ligado à transformação da *visão de realidade* trazida pela pós-modernidade:

Vivimos en un universo totalmente incierto, en el que no hay verdades generales, puntos fijos desde los cuales enfrentarnos a lo real: el <<universo

descentrado>> al que se refiere Derrida. No existe, por lo tanto, una realidad inmutable porque no hay manera de comprender de captar que es la realidad. (ROAS, 2001, p. 37).

Nesse sentido, até poderíamos dizer que Todorov está certo ao afirmar o fim da literatura fantástica. Como provocar a hesitação, o embate entre o real e o metaempírico, se não há mais um conceito de realidade definido, fechado? Esse questionamento se torna ainda mais forte se agregarmos a ele a questão da literatura realista mágica/maravilhosa, postulada por Carpentier (1997), Chiampi (1980), Barrenechea (1972), Spindler (1993), entre tantos outros, e que floresceu na América Latina.

Mas, na verdade, como apresenta Roas (2001, p. 37), ainda que a filosofia pós-moderna justifique essa ideia, possuímos uma concepção de real que é compartilhada entre os indivíduos, mesmo que essa possa ser falsa. Nesse sentido, podemos, sim, conceber a dicotomia real/sobrenatural, em que o fantástico se estrutura, mas em moldes diferentes daqueles postulados por Todorov. É por isso que, possuindo um sentido alegórico e crítico, *Incidente em Antares* continua a ser fantástico, principalmente se considerarmos que:

lo que caracteriza a lo fantástico contemporáneo es la irrupción de lo anormal en un mundo en apariencia normal, pero no para demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino para postular la posible anormalidad de la realidad, lo que también impresiona terriblemente al lector: descubrimos que nuestro mundo no funciona tan bien como creíamos, tal y como se planteaba en el fantástico tradicional, aunque expresado de otro modo. (ROAS, 2001, p. 37).

Nesse sentido, conecta-se àquela discussão com a qual iniciamos o capítulo sobre os modos de “representar” e discutir a realidade. E mesmo o fator cômico, provocado pela paródia e pelo carnaval, não anula esse estatuto.

3.3 Do riso ao Carnaval

O *riso* já foi objeto de reflexão de diversos pensadores. *Um caso muito sério para ser deixado aos cômicos*, como ironiza George Minois (2003, p. 15), o riso interessou às mais diversas áreas do conhecimento humano como a filosofia, a história, a psicologia, a sociologia, a literatura, entre tantas outras. De Aristóteles a Foucault, inúmeros foram aqueles que se dedicaram a defini-lo e, muitas vezes, categorizá-lo, quase sempre conscientes do quão árdua essa tarefa seria. É por isso que podemos afirmar que aventurar-se pela teoria do riso, antes de trazer respostas unívocas, traz

questionamentos e uma certeza: a de que nada pode ser estritamente definido nesse campo.

É por tal razão que, neste trabalho, não nos propomos a traçar uma definição do que venha a ser o *riso*, muito menos não nos dedicaremos a elencar os vários tipos de *riso* definidos e mapeados pelos mais diversos estudiosos, essa seria uma tarefa "hercúlea", como bem definiu Rejane Rocha (2006, p. 08), e até ingrata, se considerarmos, como afirma Alberti (1999), também citada por Rocha (2006), o fato de que as muitas tentativas de definição do tema eram, em sua grande maioria, incompletas e deficientes. Dessa forma é que procuraremos aproveitar dos vários textos estudados aquilo que cada um fornece de positivo à análise que viemos ao longo deste trabalho construindo e que pretendemos concluir com o presente capítulo. Lembrando sempre que, embora seja um tema extremamente interessante, não é o *riso* que nos interessa aqui, mas as formas de provocá-lo que de alguma maneira auxiliam na construção estética e crítica de *Incidente em Antares*. Neste sentido, fugimos do problema do riso, sim, mas para não correr o risco de fugir daquilo que é nosso maior interesse nesse momento: a obra literária.

Ao mapear as diversas teorias que tomaram o riso como objeto do pensamento, partindo da contemporaneidade, Alberti (1999) aponta como muitos dos aspectos dos estudos mais modernos já haviam sido tratados em reflexões mais antigas. Essa observação também pode ser confirmada por meio do apanhado histórico feito por Minois (2003). Na sua *História do riso e do escárnio*, observamos, por meio das várias etapas apresentadas, como o riso se transformou e se ressignificou ao longo do tempo, sempre destacando seu caráter multiforme:

Alternadamente agressivo, sarcástico, escarecedor, amigável, sardônico, angélico, tomando as formas da ironia, do humor, do burlesco, do grotesco, ele multiforme, ambivalente, ambíguo. Pode expressar tanto a alegria pura quanto o triunfo maldoso, o orgulho ou a simpatia. É isso que faz sua riqueza e fascinação ou, às vezes, seu caráter inquietante [...] (MINOIS, 2003, p. 15-16).

Dentre essas múltiplas facetas do riso, a que nos interessa é aquela vinculada diretamente à crítica, sobretudo de ordem política e social. De acordo com Minois (2003), essa relação riso/sociedade já vem de longa data. Ainda na Grécia, com Aristófanes (445 a.C.-386 a.C), através de seu teatro agressivo, do "insulto ritualizado", colocava-se em cena um riso "devastador", que gerava ataques tanto de ordem sagrada como profana:

Aristófanes é, antes de tudo, um pensador político, que quereria provocar reflexão nos meandros do poder. Segundo Suzana Saíd, o uso da grosseria seria, para ele, uma maneira de denunciar a degradação do político e de fazer passar sua mensagem antidemocrática [...] (MINOIS, 2003, p. 38).

Por meio de seu personagem Menipo, Luciano de Samósata (120 d.C. - 181 d.C.) , o "mestre da desrisão", "zomba de tudo e de todos, filósofos, deuses, charlatães, falsos profetas, sábios, loucos e até dos céticos, dos cínicos e dele mesmo." (MINOIS, 2003, p. 66). Voltaremos a esse autor e seu personagem em breve; o que queremos salientar com esses dois exemplos é como o riso, mesmo em tempos mais remotos, esteve ligado à crítica social, sendo uma ferramenta de extrema valia em sua construção. Isso porque, como afirma Bakhtin (2010a, p. 57):

[...] o riso tem um profundo valor de concepção de mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo em sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo [...] somente o riso, com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo.

Quando Bakhtin (2010a) se propõe a explorar a influência das fontes cômicas populares na obra de François Rabelais, mais do que construir um dos grandes estudos, referência ainda hoje no campo literário e a todos aqueles que se dedicam à cultura popular e à história do riso, o que ele fez é por em destaque um dos autores mais importantes do renascimento francês a quem, por muito tempo, foi delegado um lugar menor na história da literatura. De acordo com Minois (2003, p. 274), é com Rabelais que se inicia, de fato, o riso moderno.

A escolha de Bakhtin por Rabelais e pelo Renascimento não foi gratuita. Isso porque, embora a relação do homem com o riso, como vimos, já venha desde os tempos mais primitivos, é na Idade Média, ao se estabelecer o regime de classes e de Estado, que ele passa a ser um elemento de extrema importância, já que funciona como um contraponto à "cultura oficial", ao tom sério, religioso e feudal da época:

[...] quando se estabelece o regime de classes e de Estado, torna-se impossível outorgar direitos iguais a ambos os aspectos, de modo que as formas cômicas - algumas mais cedo, outras mais tarde - adquirem um caráter não-oficial, seu sentido modifica-se, elas complicam-se e aprofundam-se, para transformarem-se finalmente nas formas fundamentais de expressão da sensação popular do mundo, da cultura popular. (BAKHTIN, 2010a, p. 5).

[...]

Todos os historiadores das mentalidades fizeram uma constatação: é no século XVI, em particular com o aparecimento da imprensa, que o rompimento entre cultura das elites e cultura popular alarga-se de forma decisiva. (MINOIS, 2003, p. 273).

Nesse sentido é que o riso, para Bakhtin (2010a), passa a ter um papel fundamental, pois, por meio desse distanciamento entre a cultura oficial e a popular, ele garante a expressão do povo. Para Minois (2003, p. 27) o riso, como forma de encarar a existência, podia ser encontrado tanto nas elites quanto nas classes populares. Nesse sentido, o mérito de Rabelais estaria em encontrar uma síntese entre essas duas formas de expressão. No entanto, para Bakhtin (2010a, p. 2) a obra de Rabelais estava profundamente ligada às fontes populares, sendo que essas, por sua vez, determinavam o "conjunto de seu sistema de imagens, assim como sua concepção artística". Para Bakhtin é esse caráter peculiar de Rabelais que, de alguma maneira, explica a qualidade e a capacidade de sua literatura atualizar-se através dos tempos. É por isso que Bakhtin, ao analisar a obra de Rabelais, busca na cultura popular as fontes para construir seu estudo. Uma dessas múltiplas fontes do cômico popular seriam os festejos carnavalescos.

Nesse sentido, Bakhtin (2010a, p. 5) destaca o valor dos festejos de carnaval para o homem medieval. Sua importância estaria em oferecer exatamente uma "visão de mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferentes, deliberadamente não oficial, exterior à Igreja e ao Estado". O carnaval, do modo como é apresentado pelo teórico russo, não se refere apenas ao evento social, planejado e que, ainda na atualidade, tem grande importância no calendário de festividades, sobretudo brasileiro. Bakhtin trata, na verdade, de um conjunto de manifestações da cultura medieval e do Renascimento que, em grande medida, eram um princípio organizado e coerente de compreensão do mundo. Nesse sentido, o que interessa a Bakhtin não é o fenômeno do carnaval em si, mas as manifestações da linguagem carnavalesca em literatura. E isso só é possível, pois ao contrário da festa oficial, "o carnaval era o triunfo de uma espécie de libertação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus." (BAKHTIN, 2010a, p. 8).

Para provar sua teoria, Bakhtin (2010a, p. 9) constrói um paralelo entre a festa oficial e a carnavalesca. Ressalta que nas festas sociais as "distinções hierárquicas destacavam-se intencionalmente, cada personagem apresentava-se com insígnias e títulos, graus e funções e ocupava o lugar reservado para seu nível". A finalidade dessas festas seria, portanto, a consagração da desigualdade. No carnaval, por outro lado, tínhamos a abolição dessas distinções, já que nele reinava "uma forma especial de contato livre e familiar entre indivíduos normalmente separados na vida cotidiana pelas

barreiras intransponíveis da sua condição, sua fortuna, seu emprego, sua idade e situação familiar."

O indivíduo parecia dotado de uma segunda vida que lhe permitia estabelecer relações novas, verdadeiramente humanas, com seus semelhantes. A alienação desaparecia provisoriamente. O homem tornava a si mesmo e sentia-se um ser humano entre seus semelhantes. [...] essa eliminação provisória, ao mesmo tempo ideal e efetiva, das relações hierárquicas entre os indivíduos, criava na praça pública um tipo particular de comunicação, inconcebível em situações normais. (BAKHTIN, 2010a, p. 9).

Nesse sentido, coloca em evidência o espaço da praça pública, que seria de extrema importância para o carnaval.

A praça pública era o ponto de convergência de tudo que não era oficial, de certa forma gozava de um direito de "exterritorialidade" no mundo da ordem e da ideologia oficiais, e o povo aí tinha sempre a última palavra. Claro, esses aspectos só se revelavam inteiramente em *dias de festa*. (BAKHTIN, 2010a, p. 132).

Dessa forma, divergia do ambiente oficial, dos palácios, templos e instituições em que o princípio de comunicação dominante seria o hierárquico, de polidez. Já na praça pública ressoava a *linguagem familiar*,

(...) que formava quase uma língua especial, inutilizável em outro lugar, nitidamente diferenciada da usada pela Igreja, pela corte, tribunais, instituições públicas, pela literatura oficial, da língua falada das classes dominantes (aristocracia, nobreza, alto e médio clero, aristocracia burguesa), embora o vocabulário da praça pública aí irrompesse de vez em quando, sob certas condições. (BAKHTIN, 2010a, p. 133).

Os diversos elementos e símbolos dessa linguagem carnavalesca, como afirma Bakhtin (2010a, p. 10), estavam repletos de lirismo e, sobretudo, da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder. Para a construção da "segunda vida", do "segundo mundo", possibilitado pelo carnaval, o autor destaca alguns elementos importantes como a *inversão*, o *destronamento bufão*, a *profanação* e a paródia da vida ordinária, responsável pela criação de "um mundo ao revés".

Dessa forma, Bakhtin passa a observar a influência dessas e de outras características do carnaval e de sua linguagem na literatura. Não é o carnaval propriamente dito que lhe interessa, este, evidente, não é um fenômeno literário, mas a influência que essas manifestações, de alguma maneira, podem exercer em uma obra literária. E é esse fenômeno que nomeou de *literatura carnalizada*:

Chamaremos *literatura carnalizada* à literatura que, direta ou indiretamente, através de diversos elos mediadores, sofreu a influência de

diferentes modalidades de folclore carnavalesco (antigo e medieval). (BAKHTIN, 2010b, p. 122).

Aaron Gurevich (2000) em seu texto, "Bakhtin e sua teoria do Carnaval", aponta a parcialidade da teoria de Bakhtin ao tratar a questão do carnaval e da cultura popular. Nesse sentido, concorda com Minois (2003), ao afirmar que o riso não era exclusividade da cultura popular. Gurevich amplia a questão ao propor que nem só de riso, como podemos supor por meio da teoria de Bakhtin, era constituída a cultura popular medieval, muito pelo contrário:

Por outro lado, parece absolutamente impossível caracterizar a cultura popularesca como cultura baseada primeiramente e sobretudo na alegria. Se analisarmos as fontes históricas, logo veremos que um de seus principais aspectos era o medo. (GUREVICH, 2000, p. 87).

Para Gurevich (2000, p. 89), ao construir uma "polaridade absoluta" entre a cultura oficial e a popular, Bakhtin incorre em algumas distorções da visão de mundo medieval. Essas distorções, de acordo com o estudioso, seriam devido ao próprio contexto e às circunstâncias em que viveu Bakhtin. No entanto, mesmo que concordemos com algumas das proposições de Gurevich, cremos que a teoria de Bakhtin sobre a carnavalização na literatura seja de extrema importância, mesmo que os métodos utilizados pelo crítico russo sofram com alguns defeitos. Em menor escala, podemos afirmar que esse reconhecimento também é feito pelo próprio Gurevich:

A teoria de Bakhtin sobre o carnaval na cultura popular é unilateral e, portanto, historicamente incorreta, mas eu gostaria de concluir minha participação dizendo que, no estudo da história cultural, alguns dos trabalhos mais fecundos, intelectualmente estimulantes, foram obras de historiadores com ideias bastante unilaterais. Este é um dos paradoxos da história da cultura. E também do carnaval. (GUREVICH, 2000, p. 90).

Como o que nos interessa de fato não é o carnaval, em si, ou a cultura popular medieval, mas, sim a *carnavalização literária*, cremos que o estudo de Bakhtin continua a ser essencial, sobretudo para este trabalho.

3.4 Com a palavra os mortos: o carnaval e a sátira menipeia, em Incidente em Antares

Não precisamos avançar muito na teoria de Bakhtin para perceber a proximidade desta com o último romance de Verissimo. Esse movimento, em maior ou menor grau, também já foi feito por outros estudiosos como Paulo Bezerra (1983), Pellegrini (1996),

Dalcastagné (1996) e Régis (1973). Quando a greve geral é anunciada na cidade de Antares dá-se início, como salienta Bezerra (1983, p. 35), à carnalidade na obra. Isso porque, de acordo com o autor, tem-se a inversão do estado das coisas, já que a greve paralisa a estrutura e destrona temporariamente os representantes políticos da cidade.

Concordamos com Bezerra (1983) que o princípio da inversão e do destronamento, característicos do carnaval, são instaurados com a greve geral, no início da segunda metade do romance. No entanto, cremos que os aspectos carnavalescos de *Incidente em Antares* são muito mais profundos e se iniciam muito antes, como veremos, por meio da paródia, embora essas características se tornem muito mais fortes e explícitas na segunda metade do livro.

Mais do que geradora do princípio de inversão, a greve geral tem papel fundamental em vários outros aspectos do carnaval, pois é em razão de sua existência que os sete mortos não podem ser enterrados na noite de 13 de dezembro de 1963. A volta desses mortos, em si, não é determinante para o efeito carnavalesco, no entanto, a maneira como essa "morte" e esses "defuntos" são tratados no romance é que garante seu grau de importância na construção, colocando *Incidente em Antares* em diálogo com um gênero que possui fortes laços com o carnaval: a *sátira menipeia*.

Foi tentando compreender as particularidades do texto de Dostoiévski que Bakhtin (2010b) o aproximou da Antiguidade Clássica, sobretudo dos chamados gêneros "sério-cômicos" e destacou os três principais tipos de produção neste gênero: o *Diálogo Socrático*, a *Literatura dos Simpósios* e a *Sátira Menipeia*. Para Bakhtin (2010b, p. 121), embora fosse difícil situar limites precisos e estáveis no campo sério-cômico, essa produção, já na antiguidade, era encarada como uma forma original de oposição aos gêneros "sérios" como a epopeia, a tragédia, a retórica clássica, entre outros, que, por tal razão, estavam profundamente ligados ao carnaval.

A despeito de toda a sua policromia exterior, esses gêneros estão conjugados por uma profunda relação com o *folclore carnavalesco*. Variando de grau, todos eles estão impregnados de uma *cosmovisão carnavalesca* específica, e alguns deles são variantes literárias diretas dos gêneros folclórico-carnavalescos orais. (BAKHTIN, 2010b, p. 122).

Um dos aspectos mais importantes desses gêneros estaria no tratamento dado à realidade: "A atualidade viva, inclusive do dia a dia, é o objeto ou, o que é ainda mais importante, o ponto de partida da interpretação, apreciação e formalização da realidade" (BAKHTIN, 2010b, p. 123). Outra característica importante do "sério-cômico" refere-se à análise da realidade, que é crítico e, por vezes, desmascarador. Por fim, o terceiro

aspecto tratado por Bakhtin refere-se à pluralidade de estilos e a variedade de vozes presentes em uma mesma obra, podendo haver uma combinação entre o sublime e o vulgar, o elevado e o baixo e gêneros intercalados, como cartas, manuscritos, relatos, paródias.

De acordo com Bakhtin (2010b, p. 128), o termo "sátira menipeia", embora tenha adquirido sua "forma clássica" e nome por meio do filósofo Menipo Gárade, 300 a.C., deve sua origem ao escritor romano Marco Terêncio Varro, 100 a.C. que chamou sua sátira de *saturae menippeae*, muito antes de Menipo. No entanto, há registros de produções desse estilo ainda mais antigas, como algumas sátiras de Aristeno, discípulo de Sócrates.

De maneira bastante simplificada, a *sátira menipeia* poderia ser definida como um texto em forma satírica em que, estruturalmente, há uma mescla entre prosa e versos e, tematicamente, pode ser caracterizada pela crítica a atitudes mentais ao invés de a indivíduos específicos. No entanto, as singularidades que envolvem esse gênero são muito mais amplas do que apresenta tal definição. Em grande medida são essas particularidades que Bakhtin (2010b) apresenta e que tentaremos destacar a seguir.

Um dos aspectos mais importantes da menipeia é o aumento de sua dimensão cômica, principalmente se comparada a outros gêneros. Outra particularidade apresentada por Bakhtin (2010b, p. 130) estaria na liberdade e no uso de uma "fantasia audaciosa e descomedida", justificada desde que servisse para criar uma situação excepcional em que a ideia, a verdade encarada pelo personagem, era posta a prova:

A ousadia da invenção e do fantástico combina-se na *menipeia* com um excepcional universalismo filosófico e uma extrema capacidade de ver o mundo. A *menipeia* é o gênero das "últimas questões", onde se experimentam as últimas posições filosóficas. Procura apresentar, parece, as palavras derradeiras, decisivas e os atos do homem, apresentando em cada um deles o homem em sua totalidade e toda a vida humana em sua totalidade. (BAKHTIN, 2010b, p. 131).

Essa relação com o fantástico, aqui entendido em seu sentido amplo e não em seu aspecto mais específico, como anteriormente discutimos, importa bastante para construção daquilo que Bakhtin nomeou de "ângulo de visão inusitado" da menipeia. Esse elemento, embora não essencial, é de grande relevância, sobretudo se considerarmos dois de seus temas mais comuns: o inferno e o "diálogo dos mortos". (BAKHTIN, 2010b, p. 132).

Um dos exemplos mais marcantes, na história da literatura, dessa construção, pertence, certamente, a Luciano de Samosta (2007) e ao grupo de sátiras, em forma de

diálogos, que recebem o título de "Diálogo dos Mortos". Seu personagem, Menipo, encontra-se com os mais ilustres mortos da antiguidade e, por meio de sua voz zombeteira, apresenta o comportamentos destes ao encararem o "além-túmulo". Sua principal característica é o desprendimento total das amarras sociais o que lhe garante a liberdade essencial para enfrentar a morte de uma maneira bastante diferente daqueles com os quais dialoga:

Caronte – Hermes, de onde tu nos trouxeste esse cão? Que coisas ele dizia durante a travessia ... ele ria e zombava de todos os passageiros. Enquanto os outros gemiam, ele era o único que cantava.

Hermes – Não sabes, Caronte, que tipo de homem tu tiveste como passageiro? É alguém absolutamente livre. De nada se preocupa. Esse homem é Menipo. (SAMOSÁTA, 2007, p.5 5).

Ao contrário de Menipo, as personagens com quem dialoga têm dificuldade em desprenderem-se e livrarem-se de suas vaidades e vícios terrenos. No diálogo XX (SAMOSÁTA, 2007, p. 147), entre Menipo, Hermes, Caronte e vários mortos, por exemplo, vemos o barqueiro exigir que cada um de seus passageiros se desfaça de seus principais defeitos: a presunção, a insolência, a ignorância etc. Todos têm dificuldades em reconhecer e assumir os defeitos apontados por Caronte e Hermes, menos Menipo que, de maneira burladora, lembra-os de seus defeitos e alerta-os de que suas conquistas terrenas não possuem valor algum no mundo dos mortos.

Outro grande exemplo desse diálogo dos mortos está em Bobók, de Dostoiévski, que, de acordo com Bakhtin (2010b, p. 159), trata-se de uma das "mais grandiosas menipeias de toda a literatura universal". O conto do autor russo tem início com a discussão entre o narrador, Ivan Ivánovitch, e um outro personagem, que o acusa de embriaguez. Pouco sabemos sobre esse narrador, salvo o fato de que ele é um escritor e que tem dificuldades em publicar suas obras. Toda a narrativa se constrói por meio de diálogos, primeiramente entre o escritor e esse personagem e, em seguida, quando Ivan já está no cemitério, entre os mortos que ele passa a escutar. A narrativa é repleta de características da menipeia carnavalesca como, por exemplo, a presença do familiar e profano e da *mésalliance* carnavalesca:

Saí para me divertir, acabei em um enterro [...] Faz uns vinte e cinco anos, acho, que não vou a um cemitério; só me faltava um lugarzinho assim!

[...]

Com uns quinze mortos fui logo dando de cara. Mortalhas de todos os preços; havia até dois carros funerários: o de um general e outro de alguma grã-fina. Muitas caras tristes e também muita dor fingida, e muita alegria franca. O pároco não pode se queixar: são rendas.

[...] Comecei a caminhar entre as sepulturas. Classes diferentes. As de terceira classe custam trinta rublos: são bastante boas e não tão caras. As duas primeiras ficam na igreja, no adro; bem, isso custa os olhos da cara. Na

terceira classe enterraram dessa vez seis umas pessoas, entre eles o general e a grã-fina.

[...]

Dei uma olhada nas sepulturas – um horror: havia água, e que água! Toda verde e ... só vendo o que mais! A todo instante o Coveiro a retirava com uma vasilha. Enquanto transcorria a missa, saí para dar uma voltinha além dos portões. Fui logo encontrando um hospício, e em um pouco adiante um restaurante. É um restauantezinho mais ou menos: tinha de tudo e até salgadinhos. Havia muita gente, inclusive acompanhantes do enterro. Notei muita alegria e animação sincera. Comi salgadinhos e tomei um trago. (DOSTOIEVSKI, 2012, p. 12-14).

Por esses trechos, alguns também citados por Bakhtin (2010b, p. 159), percebemos claramente os aspectos acima mencionados. Logo de início vemos a ambivalência da cena, ambivalência tipicamente carnavalesca, já que temos a presença de elementos contraditórios como a *morte* e o *riso*: "Saí para me **divertir**, acabei em um **enterro**"; "Muitas caras **tristes**, e também muita **dor fingida**, e muita **alegria franca**"; "Notei muita **alegria e animação** sincera". Essa ambivalência é reforçada pela presença do *banquete*, outro elemento da literatura carnalizada: "É um restauantezinho mais ou menos: tinha de tudo e até salgadinhos"; "Comi salgadinhos e tomei um trago". Por meio dessa ambivalência vemos a profanação do ambiente sagrado do cemitério e dos mortos que, como observa o narrador, não passam de "rendas". O fator "mercado" recebe ainda mais destaque ao observarmos que cada sepultura e sua localização são determinadas pela posição social dos mortos. No entanto, é no ambiente do cemitério que todos, das mais diversas classes, estão reunidos, sepultados e, nesse sentido, constrói-se aquilo que Bakhtin (2010b) nomeou de *mésalliance*³³ carnavalesca. Essa construção torna-se ainda mais evidente à medida que se inicia o diálogo entre os mortos, que, após a morte ainda possuem um momento de consciência, antes do fim definitivo.

Cria-se, com isso, uma situação excepcional: a última vida da consciência (dois ou três meses até o sono completo), liberta de todas as condições, situações, obrigações e leis da vida comum é, por assim dizer, uma vida fora da vida. Como será aproveitada pelos "mortos contemporâneos"? A anácrise, que provoca a consciência dos mortos, manifesta-se com *liberdade absoluta*, não restrita a nada. E eles se revelam. (BAKHTIN, 2010b, p. 160).

Os mortos, sobretudo os "recém-chegados", assim como os de Samosáta, têm dificuldades para se libertar das amarras sociais e hierarquias, o que, como afirma Bakhtin (2010b, p. 160), contribui para o efeito cômico. No entanto, ao tomar

³³ Termo de origem francesa que significa "casamento com alguém de classe social inferior". Bakhtin utiliza esse termo para representar a livre relação familiar que ocorre graças ao carnaval. Essa livre relação estende-se a tudo: a todos os valores, ideias, fenômenos e coisas. Entram nos contatos e combinações carnavalescas todos os elementos que, antes do carnaval, estavam fechados, separados e distanciados um dos outros, como, por exemplo, os membros de diferentes classes sociais.

consciência de seu estado, conseguem se libertar e, assim como Menipo, tornam-se absolutamente livres.

A relação da literatura brasileira com a figura do defunto, encarado de maneira cômica, não é algo novo. Em seu livro, *The carnivalesque defunto*, Robert Moser (2008) estuda as relações entre a morte e a literatura moderna brasileira sob a luz da teoria de Bakhtin. Para Moser (2008, p. 274) o "defunto carnavalizado" não é uma invenção brasileira, mas tem grande importância em nossa literatura, especialmente na produção moderna. Moser ampara seu estudo em obras como *Dona Flor e seus dois maridos* (1966) e *A Morte e a morte de Quincas Berro D'água* (1961), de Jorge Amado, *Ópera dos mortos* (1967), de Autran Dourado e *Incidente em Antares*, de Erico Verissimo. Para o crítico, todas essas obras seriam, em grande medida, herdeiras de uma espécie de mistura entre a menipeia clássica e a figura do malandro realizada por Machado de Assis em *Memórias póstumas de Brás Cubas*:

[...] the defunto serves to exposes underlying social fissures in Brazilian history and, by frequently adopting a carnivalesque form, calls attention to the social order or institution responsible for existing crisis. The defunto figure is, therefore, inextricably linked to concrete and pressing historical circumstances at the time the novels were written. Like the dead in Menippean satire, the carnivalesque defunto subverts and demystifies any and all forms of social, political, and aesthetic authority, including its own. These forms of authority are inevitably interpreted differently in each novel depending on the particular social historical or authorial circumstances at play in their respective times and period. (MOSER, 2008, p. 269).³⁴

O trabalho de Moser é extremamente pertinente e dialoga, em grande medida, com nossa proposta de análise. No entanto, a despeito das particularidades propostas por seu estudo e das obras por ele analisadas, cremos ser o romance de Verissimo um dos maiores exemplos, em nossa literatura, da construção realizada por Samosáta e Dostoievski mencionadas anteriormente. Não se trata de classificar aqui *Incidente em Antares* como uma sátira menipeia; no entanto, uma vez conhecidas as especificidades desse gênero, torna-se impossível não aproximá-lo do romance de Verissimo. Muitos

³⁴ [...] o defunto expõe fissuras sociais subjacentes à história do Brasil e, frequentemente adotando um a forma carnavalesca, chama atenção para a ordem social ou instituição responsável pela crise. A figura do defunto é, portanto, inextricavelmente conectada a concretas e urgentes circunstâncias do momento em que esses romances são escritos. Como a morte na sátira menipeia, o defunto carnavalesco subverte e desmistifica qualquer e toda forma de autoridade seja ela social, política, estética, incluindo a si mesmo. Essas formas de autoridade são inevitavelmente interpretadas de maneira diferente em cada romance, dependendo da particular circunstância sócio-histórica ou autoritária que impera em determinado período. (tradução nossa)

dos aspectos aqui apresentados estão presentes no romance, inclusive o diálogo dos mortos, e recebem tratamento parecido ao das obras anteriormente apresentadas.

É com a tentativa de profanação do esquife de Quitéria Campolargo, por ladrões em busca de suas joias, que a volta dos sete mortos têm início no romance. Essa cena apresenta, já logo no princípio, o embate entre o profano e o sagrado, tão característico do texto carnavalizado:

Ajoelhou-se ao pé dele, desatarraxou-lhe a tampa e, contendo a respiração, ergueu-a, fazendo-a depois escorregar de mansinho para um lado. Tirou a lanterna do bolso e acendeu-a. Focou primeiro as mãos da morta, pois ouvira falar no famoso solitário de brilhante - Opa! Naqueles dedos cor de cera de abelha não viu nenhum anel. Os pulsos estavam sem pulseiras. Iluminou o peito da defunta e não viu nenhum broche. No pescoço, nenhum colar... Numa relutância supersticiosa focou o rosto do cadáver da dama e estremeceu. Os olhos dela estavam abertos, seus lábios começaram a mover-se e deles saiu primeiro um ronco e depois estas palavras, nítidas: "*Senhor, em vossas mãos entrego a minha alma*". O ladrão soltou um grito abafado, ergueu-se rápido, deixou cair a lanterna acesa e o pé-de-cabra, e rompeu a correr na direção dos campos desertos... (VERISSIMO, 1975, p. 230).

A violação do esquife de Quitéria Campolargo coloca em destaque o caráter profanador da cena, já que, como sabemos, a figura do defunto, sobretudo no Brasil, carrega consigo ares de sagrado, imaculável e, portanto, um elemento a ser respeitado. No entanto, como vemos, esse aspecto parece não importar ao ladrão. O caráter irônico da cena é ainda mais acentuado pelo fato de Quitéria não estar com as joias, já que suas filhas não realizaram o desejo da mãe, de ser enterrada com seus pertences. Somado a esse fator ainda temos a confusão provocada pelo uso da lanterna e pela forte religiosidade da morta, que acredita ter feito sua passagem para o "reino dos céus". Nesse sentido, podemos dizer que há nessa cena três profanações: a primeira do ladrão em busca das joias, que não respeita a sacralidade do corpo de Quitéria, a segunda da própria família Campolargo, que não respeita o desejo da matriarca, e a terceira, de ordem religiosa, já que a matriarca, uma devota fervorosa, continua na terra e, deste modo, tem suas convicções contrariadas.

Logo após essa cena, Quitéria decide conhecer os outros defuntos que, assim como ela, permanecem insepultos. O primeiro caixão aberto pela dama de Antares é o do advogado Cícero Branco que, diferente dela, parece despertar muito mais consciente de seu estado.

– D. Quitéria Campolargo! – exclama o desconhecido. – Que honra! Que prazer!
– Quem é o senhor?
– Vamos ver se me reconhece...
Volta o feixe luminoso da lanterna sobre o próprio rosto.
– Estou conhecendo... mas não tenho a certeza.

- O Dr. Cícero Branco!
- Mas a sua cara está diferente.
- A morte, que eu saiba, nunca melhorou a cara de ninguém. (VERISSIMO, 1975, p. 231).

Ainda presa às conveniências sociais, Quitéria agradece, como uma boa dama, as flores depositadas pelo "amigo" que esteve presente em seu velório antes de também morrer. Mas Cícero, ciente da liberdade que a morte lhe confere, responde ao agradimento de maneira bastante franca, revelando as verdadeiras intenções do gesto:

- Não me agradeça. Já que estamos mortos e não somos mais personagens da comédia humana, posso ser absolutamente franco e confessar-lhe que a homenagem que lhe prestei teve uma finalidade utilitária. Eu queria agradecer a sua família, pois estava de olho no inventário de seus bens. (VERISSIMO, 1975, p. 233).

Essa tomada de consciência frente ao estado em que se encontram e o despreendimento das amarras sociais são de grande relevância para a construção da verossimilhança na narrativa. É por isso que, sendo uma representante da elite antarense, a matriarca dos Campolargo tem mais dificuldade em realizar esse processo. Sobretudo no que se refere às questões de classe social:

- Os cinco defuntos cercam Quitéria Campolargo. Erotildes inclina-se sobre ela e murmura:
- A senhora não imagina a honra que é pra mim estar aqui ao seu lado. A velha encolhe-se, recuando o busto, brusca.
- Não fale com a boca em cima da minha cara, mulher!
- Barcelona solta uma risada:
- Não me diga que a senhora tem medo dos bacilos da tuberculose...
- Tome nota, Joãozinho – sorri o advogado. – Nem na morte a gente se livra dos reflexos condicionados... (VERISSIMO, 1975, p. 240).

A matriarca chega a se incomodar até com o uso da palavra "defunto" para designar os mortos: "Não use essa palavra horrenda - pede D. Quitéria. - Diga 'pessoa'". (VERISSIMO, 1975, p. 236). Já Cícero Branco, que em vida foi um advogado inescrupuloso e que sabia muito bem jogar com o sistema e com os poderosos de Antares, consegue assimilar sua condição de maneira mais fácil, ainda que, por vezes, mantenha alguns desses "reflexos condicionados" que ele mesmo aponta:

- Tira a lanterna bruscamente da mão do advogado e faz incidir seu raio luminoso sobre os outros cinco caixões ali enfileirados.
- Quem são esses?
- Gentinha sem importância, com exceção de dois...
- Por que não os tiramos para fora desses... dessas caixas?
- Estou lhe prevenindo que não são pessoas da sua classe...
- Bobagem! Morto não tem classe. Além disso, estou curiosa para ver as caras desses viventes, quero dizer, desses mortos. (VERISSIMO, 1975, p. 234).

Quiteria Campolargo é a única personagem que têm seu velório descrito. Paulo Bezerra (1983, p. 42) fez uma excelente análise desse episódio, aproximando-o do carnaval. De acordo com o crítico, todo velório, sobretudo em uma cidade do interior brasileiro, possui "condimento carnavalesco". No caso específico do romance de Verissimo esse aspecto é acentuado pelo narrador, que descreve a cena com linguagem de crônica social:

Na opinião dos mais antigos habitantes de Antares, o velório de D. Quitéria foi o mais concorrido de quantos havia memória na crônica da cidade. As salas do primeiro andar do casarão passaram as primeiras horas da noite de quarta-feira abarrotadas de gente. (VERISSIMO, 1975, p. 206).

Aos genros de Quitéria pouco importava a perda da sogra, mas sim o risco de que lhe roubassem alguns dos bens que deixou:

Os quatro genros andavam dum lado para outro, solícitos, recebendo abraços de pêsames, mas já assustados, pensando nos perigos daquela aglomeração de homens e mulheres – alguns de pouca ou nenhuma intimidade da família, outros completamente desconhecidos – naquela mansão cheia de objetos finos, raros e caros, estatuetas, relógios de ouro e prata, vasos, camafeus, medalhas, cinzeiros. Tinha sido um erro imperdoável não terem escondido todas aquelas preciosidades antes que começasse a romaria. Os quatro genros, porém, foram pouco a pouco metendo alguns desses objetos nos bolsos e levando-os das salas da frente para as dos fundos, e fechando-os a chave em arcas e cômodas. (VERISSIMO, 1975, p. 206).

Somado a essa contraposição do tom de crônica social, dado a um evento de luto, e ao comportamento da família de Quitéria outros elementos como a ironia e a presença do banquete, de acordo com Bezerra (1983, p.43), contribuem para *completar* o ambiente carnavalesco do velório:

Segundo um dos genros da defunta, dentista de profissão e estatístico amador, a criadagem do palacete serviu durante toda a noite oitocentas e quatro xícaras pequenas de café, cento e cinquenta e duas taças de chá, trezentos e oitenta sanduíches de presunto e queijo, trinta bandejas de doces, e cento e cinco tigelinhas com sorvete (abacaxi e limão). Ao raiar do dia, dois peões da estância vieram preparar churrascos para o “último pelotão”. (VERISSIMO, 1975, p. 206).

Um banquete, uma festa e, portanto, *vida*; nesse sentido, parece contraditório em uma situação de morte. No entanto, essa relação carnavalesca entre luto e comida foi explorada por diversas vezes no romance. Já mencionamos aqui, no segundo capítulo, a morte de Terézio Campolargo. Assassinado em praça pública por Xisto Vacariano, o jovem Campolargo é tratado como parte de um banquete, “tragam o tempero da salada” (VERISSIMO, 1975, p. 17), é como Xisto se refere ao óleo quente que introduz no ânus

da vítima. Depois da cena perversa, sem culpa, o líder Vacariano tem seu verdadeiro banquete, “um assado de paleta de ovelha, que ele comeu com a tranquilidade do justo” (VERISSIMO, 1975, p. 18). Outra cena que remete a essa relação se dá com a morte de Getúlio Vargas. Ao saber da morte de seu “amigo” de outrora, Getúlio, Tibério decide não ir ao funeral, mas ficar em casa e almoçar:

Não foi. À hora do almoço notou que havia nas doze pessoas sentadas à sua mesa – filhos, sobrinhos, cunhados – um curioso silêncio. Desconfiou que todos o miravam “dum jeito meio esquisito”. De repente resmoneou: “Neste país basta um homem morrer para logo ser promovido a santo. O Getúlio tinha muitas qualidades mas também tinha muitos defeitos. O estrangeiro que examinar a situação do Brasil hoje terá a impressão de que nosso povo ficou de repente órfão de pai...”
O silêncio continuou em torno da mesa patriarcal. [...]
Pegou com ambas as mãos uma costela de carneiro, meteu-lhe o dente e arrancou-lhe a carne, com pelanca e tudo, numa espécie de afirmação de autoridade e independência. No silêncio que se erguiu, ouviu-se a voz calma e terra-a-terra da matriarca dos Vacarianos:
– Estás com a cara toda respingada de farinha, Tibé. (VERISSIMO, 1975, p. 92).

Outro momento em que o banquete tem destaque é com Vivaldino Brazão; nesse caso específico o elemento não está relacionado com a morte, mas continua a relacionar-se com o riso e, principalmente, com a crítica social. Vivaldino é descrito no diário de Francisco Terra como um verdadeiro glutão. O antropólogo, que é convidado pelo prefeito de Antares para um almoço, não deixa de reparar, em descrições que beiram o grotesco, os exageros do líder antarense e de sua esposa e nos péssimos hábitos alimentares de que dispõem:

O peixe está excessivamente salgado e a maionese tem vinagre demais. Moscas esvoaçam em torno dos pratos, colam-se no meu rosto, nas minhas mãos. O calor aumenta. Um bochorno adormenta a cidade. [...]
Vem a terrina, cuja tampa a D. Solange levanta, tendo o cuidado de enristar refinadamente o dedo mínimo quando lhe segura a asa. Um vapor sobe da terrina, daquele negro mar lustroso de gordura, onde boiam nacos de toucinho, pedaços de linguiça de porco, de charque e sei lá quê mais. [...] Se como essa feijoada vou ficar fora de combate dois dias no mínimo [...]
Papos-de anjo nadam em calda espessa, crivados de cravo. Os doces de laranja lembram dorsos de elefantes. Os quindins são dum amarelo Van Gogh nos seus dias de maior alucinação. E a criada traz um flan moreno feito com leite condensado. (VERISSIMO, 1975, p. 156-157).

A figura de Vivaldino Brazão carrega em si a imagem do burguês, do “novo rico”, como o próprio Francisco Terra aponta. A decoração de sua casa é de um mau gosto terrível, “espécie de barroco antarense”, nas palavras de Terra. A própria descrição física de Brazão contribui para essa caracterização: “duma gordura musculosa muito encontradiça em motoristas de caminhões de carga. Cara carnuda, pela clara, bochechas coradas, bigode castanho [...] um par de olhos vivos” (VERISSIMO, 1975, p.

155). Vladímir Propp (1992) ao analisar as várias formas de provocar a derrisão afirma que a comicidade se encontra na correlação entre a natureza física e espiritual do personagem, onde “a natureza física põe a nu os defeitos da natureza espiritual” (PROPP, 1992, p. 42). Dessa forma, podemos dizer que a descrição física de Vivaldino Brazão, assim como seus hábitos alimentares, que ridicularizados por Terra, trazem em sua construção a referência ao burguês, ao membro da elite. É, por tal razão, que sua gordura, seu rosto carnudo e corado, seu mau gosto e até sua comida recebem destaque na narração. O banquete, nesse sentido, passa a relacionar-se diretamente com a elite, como mais um elemento de sua afirmação. Não é a toa que ao final do romance, com o sucesso da “Operação Borracha”, surge a ideia de se oferecer um banquete “a todos aqueles, tanto homens como mulheres, cujos nomes tinham sido respingados de lodo pelas calúnias dos falecidos” (VERISSIMO, 1975, p. 462).

Voltando ao velório de Quitéria, podemos dizer que a grandiosidade do "evento" torna-se ainda mais nítida com a descrição do cortejo fúnebre que, para Bezerra (1983, p. 44) é uma "autêntica procissão carnavalesca":

Terminada a missa, o caixão, coberto com a bandeira dos *Legionários da Cruz*, foi carregado para fora da Matriz pelos parentes mais chegados da defunta e colocado no carro fúnebre. Havia tanta gente à frente da igreja que os guardas municipais tiveram de intervir, a fim de abrir alas para as damas e os cavalheiros que se encaminhavam para os seus carros. Vendo aquela multidão de criaturas humildes que se acotovelavam no afã de se aproximarem do caixão de Quitéria Campolargo, para tocá-lo nem que fosse apenas com a ponta dos dedos, como se se tratasse dos restos mortais duma santa – um ancião que descia as escadas do templo amparado no braço da filha, murmurou, os lábios trementes: “Que consagração!” Formou-se finalmente o cortejo. À frente ia a Banda Municipal Carlos Gomes, vinte e dois músicos que, a um sinal do Lucas Faia – encarregado pelo prefeito e pela família enlutada de dirigir a procissão – romperam a tocar algo que poucos na multidão conseguiram identificar como a *Marcha Fúnebre* de Chopin, pois, embora as duas clarinetas e os dois pistons conseguissem emitir sons que se pareciam com o da conhecida composição, uns trombones alucinados tomavam a liberdade de enxertar notas que o compositor jamais escrevera para aquela peça, um flautim frenético entrava em *tremolos* desesperados, talvez com a louvável intenção de simular soluços, enquanto uma tuba roncava como um animal ferido no fundo duma toca, e um tambor surdo, coberto de crepe, tentava, mas em vão, marcar a cadência da marcha. Lucas Faia aproximou-se do maestro e recomendou: “Devagar, chefe, para o povo poder acompanhar a pé o enterro!” (VERISSIMO, 1975, p. 212-213).

Percebemos nesse longo, mas necessário, trecho, vários elementos típicos de um desfile de carnaval transmutado em cortejo fúnebre. O carro alegórico, como também aponta Bezerra (1983, p. 47), seria o próprio caixão, que é seguido pelo povo e protegido da polícia que “abre alas” para que possa passar. A banda tem um mestre sala,

Lucas Faia, e também toca uma marcha fúnebre, mas confusa, “uns trombones alucinados tomavam a liberdade de enxertar notas que o compositor jamais escrevera para aquela peça”, o que retira toda a seriedade da composição. Fora isso ainda havia a presença dos “trinta e três garbosos cavalarianos, escolhidos a dedo, e pertencentes ao *Centro de Tradições Gaúchas Chimarrão da Saudade*”:

Pareciam um museu vivo da indumentária gauchesca. [...] trajados não só à maneira de princípios do século passado, lembrando gravuras antigas (xiripás coloridos, ceroulas de renda de crivo, botas de anca de potro, vinchas ao redor das cabeças) como também gaúchos de épocas mais recentes, de bombachas, botas de fole e chapéus de abas largas. Estavam todos bem montados, em belos cavalos aperados a capricho – e suas facas, pistolas, estribos e esporas reluziam ao sol daquela tarde de verão. (VERISSIMO, 1975, p. 213).

Mas, ainda com fortes elementos do carnaval, o cortejo de Quitéria Campolargo, como aponta Bezerra (1983, p. 51), é um ritual “restrito ao espaço das classes dominantes e estruturado hierarquicamente, com o povo (elemento fundamental do carnaval) aparecendo por último”, repetindo, assim, a estrutura de uma festa oficial.

Contribuindo também para a construção da verossimilhança e, principalmente, do efeito crítico, a disposição dos caixões e a apresentação de cada um dos mortos é de grande importância. Como vimos, os dois primeiros personagens que despertam da morte são Quitéria e Cícero, representantes da elite e da subordinada classe média antarense. Os sete esquifes aparecem enfileirados em frente ao cemitério, em ordem: o de Cícero Branco é o primeiro, o de Quitéria Campolargo o segundo, os de Barcelona, Meneandro Olinda, Erotildes e Pudim de Cachaça são os seguintes, exatamente nessa ordem, e o último é o de João Paz. Sobre o caixão de Cícero sabemos que era preto e com alças prateadas e estava ao lado do de Quitéria, feito de "pau-marfim com ornamentos de bronze" e na "melhor casa de pompas fúnebres de Antares" (VERÍSSIMO, 1975, p. 208). Os demais caixões eram simples, um deles, provavelmente o de Pudim de Cachaça, era de "qualidade ordinária, feito de tábuas rústicas, pregadas" (VERISSIMO, 1975, p. 234). João Paz foi velado de caixão fechado, enquanto Erotildes foi enterrada como indigente.

Após as devidas apresentações, feitas pelo "mestre de cerimônias", Cícero Branco, os defuntos decidem esperar o amanhecer e caminhar até a cidade, resolvendo suas últimas pendências pessoais, para enfim encontrarem-se, ao meio-dia, no coreto da praça central. No início dessa caminhada vemos na disposição dos membros do macabro grupo, novamente, de maneira ainda mais nítida, a organização social:

– Avante! – comanda o advogado. Oferece o braço à matriarca dos Campolargos, que o recusa, altiva, pondo-se a caminhar lentamente, lançando o pânico entre as formigas, cujas fileiras disciplinadas ela varre com a fimbria do vestido. Cícero Branco marcha um passo atrás dela. Joãozinho e Barcelona ladeiam o maestro, como uma guarda de honra. Erotildes e Pudim de Cachaça deixam-se ficar naturalmente para trás, fechando a marcha. (VERISSIMO, 1975, p. 255).

Temos, assim, a presença da *mesalliance* carnavalesca, sobretudo a partir do momento em que os mortos decidem unir-se em favor de um objetivo comum: o de serem enterrados. Nesse sentido é construída uma união entre as mais diversas classes, representadas na figura da dama do patriarcado rural, do anarco-sindicalista, do artista, do bêbado, da prostituta, do idealista. Esse grupo, que seria impensável em vida, torna-se possível com a morte, graças a essa *mésalliance*.

O destaque de Cícero Branco, como uma espécie de líder dos defuntos, que também foi ressaltado por Dalcastagné (1996), aproxima-o muito de um personagem de grande relevância no carnaval e, por conseguinte, do texto carnavalizado: o *bufão*. De acordo com Bakhtin,

O riso da Idade Média, que venceu o medo e o mistério, do mundo e o poder, temerariamente desvendou a verdade sobre o mundo e o poder. Ele opôs-se à mentira, à adulação e à hipocrisia. A verdade do riso degradou o poder, fez-se acompanhar de injúrias e blasfêmias, e o bufão foi o seu porta-voz. (BAKHTIN, 2010a, p. 80).

É nesse sentido que Cícero Branco aproxima-se da figura do bufão carnavalesco, pois, semelhante ao Menipo de Luciano, é ele quem burla o estado de morte em que se encontram, é ele quem zomba dos reflexos condicionados, fazendo com que os outros também tenham consciência de seu estado; é ele quem não nega, assim como Menipo, mas aceita seus próprios defeitos. Sobretudo, é ele quem acusa em praça pública os líderes de Antares:

– Hipócritas! – exclama. – Impôstore! Simuladores! Eis o que sois... Vista deste coreto, do meu ângulo de defunto, a vida mais que nunca me parece um baile de máscaras. Ninguém usa (nem mesmo conhece direito) a sua face natural. Tendes um disfarce para cada ocasião. Cada um de vós selecionou sua fantasia para a Grande Festa. (VERISSIMO, 1975, p. 343).

Quando os sete mortos se direcionam para o coreto central e ali permanecem, esperando uma definição dos líderes antarenses quanto a seu sepultamento, é instaurado na praça não só o julgamento das grandes figuras de Antares, mas um evento "não oficial" que os acomete de surpresa, mas cuja configuração, contraditoriamente, chega a aproximar-se de um festejo, muito bem estruturado:

Com passo e aspecto de cortejo fúnebre, a comitiva atravessa a terra de ninguém que separa do coreto o edifício da prefeitura. Quatorze homens conturbados, quatorze corações batendo em ritmo descompassado, quatorze goelas secas. Vivaldino Brazão e Tibério Vacariano, como dois sobas, cada qual ladeado por seu fiel fâmulos, abrem a marcha – o guarda-sol preto e a sombrinha amarela. (VERISSIMO, 1975, p. 331).

Dessa forma configura-se na praça de Antares o cenário para o evento extraoficial. A forma como é descrita essa configuração, em tom irônico, contribui para o efeito carnavalizador. Os dois grandes chefes de Antares, Tibério e o prefeito, são seguidos por sua corte. O narrador compara a caminhada da comitiva a de um cortejo fúnebre, nesse sentido, brinca tanto com questão dos mortos que esperam no coreto, como com o medo gerado por esses. A imagem do guarda-sol preto e da sombrinha amarela também é burladora, pois é Tibério Vacariano, adulado pelo médico, Dr. Lazáro, que caminha com a sombrinha feminina, contrastando com sua imagem de gaúcho víril.

Todos estão presentes, não só as autoridades de Antares, como a própria cidade parece querer tomar parte do evento:

O sacristão da Matriz, que depois de fazer o sino bater a última badalada do meio-dia, subiu para o alto do campanário, agora desse ponto de observação privilegiado assiste a uma cena curiosa. À medida que a comitiva do prefeito se aproxima do coreto, as janelas das casas em torno da praça se vão, aos poucos, entreabrindo ou escancarando, e vultos humanos assomam a elas. Dentro de alguns minutos várias pessoas saem pelas portas desses prédios ou emergem das ruas que desembocam na praça. Quase todas empunham guarda-sóis abertos sobre suas cabeças – não só homens como também mulheres – de sorte que o sacristão vai percebendo aqui e ali não só pára-sóis pretos mas também sombrinhas coloridas – amarelas, verdes, azuis, vermelhas, brancas – uma espécie de festiva proliferação de cogumelos. (VERISSIMO, 1975, p. 332).

Desse modo, o quadro vai se aproximando de uma imagem festiva, os guarda-sóis e sombrinhas dão o colorido da festa, a cidade "se abre", de maneira quase animística, para o evento. Os jovens de Antares não ficam impassíveis:

Mais ousados que os adultos, algumas dezenas de rapazes, em sua maioria estudantes em férias – lenços amarrados à nuca, a tapar-lhes metade do rosto – atravessam a rua a correr, ganham a calçada da praça, aproximam-se do coreto e sobem apressados nas árvores maiores que o cercam, e ali ficam empoleirados nos seus galhos, como para assistir da primeira fila ao singular espetáculo que há pouco começou. (VERISSIMO, 1975, p. 334).

As referências à festa são várias e aparecem por vezes na voz do narrador, "singular espetáculo", ou de personagens, "A grande Festa". O cenário da celebração

"não oficial" é completo com dois elementos que fazem referência a uma festa oficial, organizada, o que contribui para a ambivalência do acontecimento:

Com as sereias discretamente silenciosas uma ambulância do *Hospital Repouso* e outra do *Saio ator Mundi* chegam à praça quase ao mesmo tempo. A primeira estaca no cruzamento da Rua Voluntários da Pátria com a do Comércio e a segunda, na interseção da Av. Sete de Setembro com a Rua da Igreja. Parecem dois tanques de guerra de potências inimigas que tomam posição para um eventual combate. (VERISSIMO, 1975, p. 332).

[...]

Dois caminhões – o da Coca-Cola e o da Pepsi-Cola, ambos pintados nas cores da bandeira dos Estados Unidos, e cada qual tocando a sua musiquinha de realejo – chegam à praça ao mesmo tempo e, bem como aconteceu às ambulâncias, tomam também posição de combate. Algumas pessoas – pouquíssimas – aproximam-se deles, levadas talvez mais por um reflexo condicionado do que propriamente pela sede, compram refrigerantes e põem-se a mamar nas suas garrafas, levantando os lenços o suficiente para descobrir-lhes as bocas. (VERISSIMO, 1975, p. 336).

Já destacamos, anteriormente, a importância do ambiente de praça pública para o carnaval. Bakhtin (2010a, p. 132) aponta que a praça, na Idade Média, era o ponto de convergência de tudo o que não era oficial, era o lugar onde o "povo tinha sempre a última palavra". Mas estes aspectos, de acordo com o filósofo russo, só se revelavam inteiramente nos dias de festa. Ora, é exatamente o que acontece com a praça de Antares, se, como afirma Bakhtin (2010a, p. 6), os expectadores não assistem mas *vivem* o carnaval, enquanto permanecem na praça todos, sem exceção, vivem e participam ativamente do evento. É construído dessa forma um ambiente propício para aquilo que Bakhtin chamou de "contato livre e familiar", impossível na festa oficial, mas factível e necessário ao carnaval. Os mais diversos tipos de pessoas estão ali presentes, prontos para assistirem e participarem do espetáculo de destronamento da elite antarense.

Dessa maneira é que, ao chegar ao centro da praça e tentar, em vão, discursar e persuadir os mortos a permanecer no coreto, tanto o prefeito quanto o promotor público recebem vaias, assobios, risos e comentários maldosos dos jovens que se encontram nas árvores. Eles são representantes da voz oficial e carregam em seu discurso o tom de seriedade que é inerente a essa voz:

– Profissionais competentes vos declaram defuntos – prossegue o orador, surdo agora aos insultos. – Estais portanto oficialmente mortos perante Deus e os homens. Por que voltastes? E tu, mamãe, por que não ficaste no teu túmulo? Eu não te esqueci... Juro por Deus. No próximo Dia de Finados terás as tuas rosas. – Leva a mão aos olhos, fica um instante calado, e depois prossegue: – Por que insistis em ficar onde estais, apesar do repúdio geral de nossa população, da qual foi há pouco porta-voz nosso ilustre prefeito? Vossa presença ofende nossos olhos, nosso senso olfativo, nosso senso estético, nossos corações, nosso espírito! - Aponta dramaticamente para o céu. –

Contemplai os urubus que já voam agourentamente sobre a praça, atraídos pela vossa carniça. Estais pondo em grave perigo a vida do povo de Antares. Em breve essas aves negras estarão arrancando os olhos de nossas criancinhas com seus bicos e garras. (VERISSIMO, 1975, p. 338).

A voz oficial é colocada em ridículo não só pela situação, pois o promotor vê em Quitéria Campolargo a figura de sua mãe e deixa esse pensameneto escapar em sua fala, mas principalmente pela oposição à linguagem não oficial. Primeiramente pelos "arborícolas": "Uma colossal gargalhada sacode as árvores" (VERISSIMO, 1975, p. 338) "*Buuu! Cuuu!! Fiau! Morra promotor! Bota pra fora! Fresco! Fresco! Fresco!*" (VERISSIMO, 1975, p. 339). Em seguida pelas acusações do porta-voz dos mortos, Cícero Branco, que prossegue, de maneira sarcástica, revelando as verdadeiras faces de cada um que participa do festejo:

O Prof. Libindo travestiu-se de sábio. O Dr. Lázaro representa o papel de médico humanitário, espécie de santo municipal, a personificação da bondade desinteressada. O Dr. Quintiliano é a própria imagem da justiça, os olhos vendados (os dois ou um só?), numa das mãos a espada e na outra uma balança de fiel duvidoso. O nosso *digno* promotor frequentemente enverga a sobrecasaca de Rui Barbosa e dança a grande *polonaise* da Cultura. O nosso Vivaldino Brazão, ah! esse é alternadamente Dr. Hyde, que faz vista grossa às violências de sua polícia e às próprias patifarias, e o Dr. Jeckyll, que cultiva delicadas orquídeas. Faça-se justiça ao nosso truculento Cel. Vacariano, pois ele ostenta com naturalidade e coragem cívica o manto antipático do poder discricionário, que herdou de seus ancestrais, dessa estirpe de bandidos, abigeatários e contrabandistas históricos ... [...]. (VERISSIMO, 1975, p. 339).

A referência às máscaras e fantasias, carnavalescas por si só, contribui para o “desnudamento” não só dos quatorze personagens da comitiva, mas de vários outros que se encontravam na multidão e são atacados por Cícero e Barcelona. Lembrando que, como afirma Bakhtin, os espectadores não assistem, mas **vivem** o carnaval:

Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira *espacial*. Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis da *liberdade*. O carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do nosso mundo: o seu renascimento e a sua renovação, dos quais participa cada indivíduo. Essa é a própria essência do carnaval, e os que participam dos festejos sentem-no intensamente. (BAKHTIN, 2010a, p. 6).

É por isso que todos, sem exceção, sofrem consequências da presença dos mortos na cidade, que não se resumem somente nos ataques feitos por estes. É por esse mesmo motivo que não parece incoerente a revolta de alguns membros da cidade que passam a atacar esses mortos, fazendo com que os mesmos voltem a seus esquifes. Assim como o carnaval, o espetáculo de Antares tem curta duração.

Tão logo os mortos voltam para seus caixões, inicia-se na cidade uma operação de limpeza, cujo intuito é esconder os danos físicos, mas principalmente, morais. Dessa forma, a vitória temporária da verdade sobre o medo tem fim, e isso também prevê a teoria de Bakhtin: “essa vitória efêmera só durava o período da festa e era logo seguida por dias ordinários de medo e opressão” (BAKHTIN, 2010a, p. 78). O epílogo do romance vem, de maneira lírica e irônica, confirmar essa afirmação:

Como costuma acontecer tanto na vida como nos romances, passaram-se os anos. E muitas mudanças se operaram em Antares e no resto do universo.

Caçado pela polícia do novo governo, Geminiano Ramos uma noite atravessou o rio às pressas, na lancha do Romero, e ambos pediram asilo na Argentina.

Lucas Lesma, procurando equilibrar-se incólume, desta vez ao longo do fio duma espada, compôs para o seu jornal um artigo de fundo intitulado *Novos Tempos: Novas Esperanças* no qual, entre elogios à revolução vitoriosa, escreveu: “Agora que as greves estão felizmente proibidas por lei, reina a maior harmonia entre patrões e empregados, e os sindicatos e os trabalhadores não vão mais ser usados, como acontecia no governo deposto, como instrumentos de política partidária, nem como fatores de desordem social. (VERISSIMO, 1975, p. 480-481).

A paz, na voz irônica do narrador, refere-se tão somente aos líderes de Antares, que conseguem manter o mesmo sistema desde o tempo de “Povinho da Caveira”. É dessa forma que Geminiano, o líder sindicalista, foge, pois não há lugar para ele no “novo tempo” de Antares. Celebra-se a vitória do medo “Agora que as greves estão **felizmente** proibidas por lei, reina a maior harmonia entre patrões.” (VERISSIMO, 1975, p. 480). Ficamos sabendo que os chefes, atacados em praça pública, saíram praticamente ilesos do evento. Alguns, como Inocência Pigarço, ainda chegam a ser recompensados:

O delegado Inocência Pigarço foi investigado, proclamado limpo de pecados contra a ética profissional e por fim promovido e transferido para a delegacia duma outra cidade muito mais importante que antares, do ponto de vista de estratégia policial. (VERISSIMO, 1975, p. 481).

Tibério Vacariano morre, mas em seu enterro recebe as honras que cabem a “um representante duma estirpe de bravos que, durante mais de um século, havia ajudado a manter as fronteiras não só geográficas como também tradicionais e morais” (VERISSIMO, 1975, p. 481) do estado. Nesse cenário de “paz” construído paradoxalmente pelo medo, nem mesmo os jovens, que durante o incidente apoiavam os mortos, pendurados em suas árvores, têm lugar e voz:

A julgar pelas aparências, pelo seu progresso material visível a olho nu – novas indústrias e casas de comércio, mais ruas asfaltadas, serviços públicos melhores – Antares é hoje em dia uma comunidade próspera e feliz.

Como, porém, nada é perfeito neste mundo, às vezes na calada da noite vultos furtivos andam escrevendo nos seus muros e paredes palavras e frases politicamente subversivas, quando não apenas pornográficas.

Os dedicados guardas municipais, sempre alerta, dão-lhes caça dia e noite. Numa destas últimas madrugadas abriram fogo contra um estudante que, com broxa e piche, tinha começado a pintar um palavrão num muro da Rua Voluntários da Pátria. Na calçada, no lugar em que o rapaz caiu, ficou uma larga mancha de sangue enegrecido, na qual a imaginação popular – talvez sugestionada por elementos da esquerda – julgou ver a configuração do Brasil. (É assim que nascem os mitos.)

Mas, é por meio desse jovem – ou talvez de uma criança? –, nesse ambiente sombrio e cerceador, que a esperança parece surgir, de maneira tímida, quase apagada, tentando trazer consigo a liberdade perdida. É dessa maneira que o romance termina:

Cedo, na manhã seguinte, empregados da prefeitura vieram limpar a calçada dessa feia mácula, e quando começaram a raspar do muro o palavrão, aos poucos se foi formando diante deles um grupo de curiosos. Aconteceu passar por ali nessa hora um modesto funcionário público que levava para a escola, pela mão, o seu filho de sete anos. O menino parou, olhou para o muro e perguntou :
– Que é que está escrito ali, pai?
– Nada. Vamos andando, que já estamos atrasados...
O pequeno, entretanto, para mostrar aos circunstantes que já sabia ler, olhou para a palavra de piche e começou a soletrá-la em voz muito alta: “*Li-ber.* ..”
– Cala a boca, bobalhão! – exclamou o pai, quase em pânico. E, puxando com força a mão do filho, levou-o, quase de arrasto, rua abaixo. (VERISSIMO, 1975, p. 485).

3.5 O carnaval para além da praça

No segundo capítulo tratamos de relacionar as questões históricas com o romance de Verissimo. Vimos como cada fato da história brasileira possui um correspondente na história de Antares; observamos também a importância da construção paródica nessa relação. Analisaremos, então, essa construção e sua relação com outros temas da narrativa, mas não sem antes retomar e finalizar a questão histórica, relacionando-a também com o carnaval.

Paulo Bezerra (1983) faz um excelente trabalho ao aproximar história e carnavalização em *Incidente em Antares*. De acordo com ele (1983, p. 107), Verissimo encontrou, com a carnavalização, a forma adequada para penetrar

[...] nos subterrâneos mais obscuros da vida privada e da história oficial de Antares, quebrando a hegemonia e o monopólio da palavra e permitindo que se fizesse ouvir a voz de outros setores da sociedade, até então abafada e recalçada pela oficialidade exclusiva do discurso.

Isso porque, como pudemos observar no capítulo anterior, e como também observa Bezerra (1983), a história oficial de Antares é uma história de violência, tanto

física, como ideológica. Nesse contexto não há lugar para a voz que não seja aquela que perpetue e consolide esse sistema. Bezerra (1983, p. 110) observa que o tempo da escrita do último romance de Verissimo coincide com o período mais obscuro da Ditadura Militar no país, o AI-5. Dessa forma, em um momento em que a “verdade” não poderia vir a público por “meios convencionais”, o carnaval surge como uma forma adequada de trazê-la à luz.

Erico Verissimo ilumina a seu modo a História, tirando-a do estado sombrio em que se encontrava e trazendo-a para o clima alegre e descontraído da praça pública carnavalesca, aquele ponto espaço-temporal onde “... tudo o que é separado e distante deve ser aproximado” e colocado num contato livre e franco, num debate cujo o resultado final deve ser o estabelecimento da verdade. (BEZERRA, 1983, p. 112).

Nesse sentido, afirma Bezerra (1983, p. 113), a verdade traveste-se de forma literária para “destravestir a História”:

Se a morte é o inverso da vida, a verdade trazida ao público pelos mortos na praça de Antares é o inverso da grande mentira em que se baseia a vida da sociedade antarense. Assim o autor resolve a questão, encontrando a forma adequada para falar de temas proibidos: colocando a palavra na boca dos mortos para denunciar os vivos e desfazer a mentira por eles erigida à categoria de verdade. Deste modo ele carnavalesca a praça de Antares, inverte-lhe totalmente a função de espaço simbólico do poder, restituindo-lhe aquela função outrora desempenhada pela ágora grega, na qual se reuniam as assembleias populares e o povo discutia todos os problemas públicos e privados.

Com Bezerra, podemos fazer uma associação interessante entre a própria presença dos mortos na narrativa e sua relação com a história política do país. Ele (1983, p. 115) afirma que em nossa história oficial há uma presença constante dos mortos:

Entre nós é uma constante recorrer a figuras fisicamente mortas, cujo fantasma entretanto, sobrevive como um pesado fardo amorfo, que as nossas cabeças são obrigadas a suportar diariamente, sobretudo nos momentos em que o sistema político dominante se encontra em crise.
[...] a História oficial brasileira teima em não enterrar os seus mortos, e o resultado é que vivemos histórica e permanentemente em contato com os mortos, no qual se misturam constantemente o real e o fantasmagórico em perfeito entrelaçamento. (BEZERRA, 1983, p. 115-116).

De fato, no decorrer de toda a narrativa, sobretudo na primeira parte, durante a sucessão das diversas gerações de Vacarianos e Campolargos, percebemos a recorrência ao comportamento e a imagem dos ancestrais de uma e outra família. Opiniões, posições políticas e filosóficas são passadas de geração em geração, tornando-se uma

espécie de herança que insistem em manter. Essa característica vai ao encontro do modo como Verissimo parece encarar a história política do país, como uma sucessão dos mesmos comportamentos e uma glorificação de valores passadistas que impedem o país de evoluir. Desta maneira, está também diretamente conectado à própria visão literária e historiográfica sulriograndense de que tratamos no segundo capítulo.

É por isso que damos destaque às múltiplas recorrências feitas aos “retratos” e aos “fantasmas” de líderes antarenses e políticos nacionais. É já na primeira parte da narrativa que observamos as primeiras menções aos “tristes retratos de antepassados mortos, com solenes molduras douradas” (VERISSIMO, 1975, p. 31-32) que povoam as salas de Vacarianos e Campolargos. Os retratos, que poderiam ser apenas detalhes para compor a cena, recebem, por várias vezes, destaque na voz irônica do narrador, como, por exemplo, na cena em que os casais, Zózimo e Quitéria, Tibério e Lanja, são “vigiados” pelo retrato de Benjamin Campolargo:

O olho bom do retrato de Benjamin Campolargo parecia contemplar o grupo que ali estava na sala, com a mesma fixidez meio perplexa com que, havia quase trinta anos, fitara uma escarradeira de louça pintado, no dia em que o jovem deputado Getúlio Vargas, com sua lábia e sua simpatia pessoal, persuadira-o de apertar a mão de seu arquinimigo, Xisto Vacariano. (VERISSIMO, 1975, p. 75).

Essa construção torna-se ainda mais forte na segunda metade da narrativa, sobretudo em dois momentos específicos, o primeiro quando a faxineira da prefeitura, Acácia, limpa o gabinete do prefeito:

Era com um sentimento de respeito mesclado de supersticioso medo que ela passava a flanela pelos dois bustos de bronze – “aquelas” estátuas sem braços nem pernas que lá estavam, cada qual no seu canto. Quem eram? Não sabia. Nos muitos retratos que pendiam nas paredes, enquadrados em molduras cor de ouro velho, ela só reconhecia uma fisionomia: a do Dr. Getúlio Vargas, que ela adorava como se fosse um santo. O velho tinha morrido, e estava no céu, apesar de ter dado um tiro no próprio coração. Deus não teria coragem de mandar o Dr. Getúlio Vargas para o inferno. Todas as manhãs, tirante a de domingo, antes de começar a limpeza da peça, Acácia costumava ajoelhar-se diante da imagem do Pai dos Pobres e recitar atabalhoadamente uma oração, em geral um padre nosso. (VERISSIMO, 1975, p. 301).

O trecho que tem início com uma espécie de *estranhamento* da faxineira, “um sentimento de respeito mesclado com um supersticioso medo”, culmina com um misticismo e adoração quase religiosa de Acácia, a “macumbeira, mãe-de-santo, devota de São Jorge”, que “frequentava as missas aos domingos, fazia promessas a Nossa Senhora, e de vez em quando se confessava e comungava”, mas que “ultimamente dera para frequentar a assembleia de Deus” (VERISSIMO, 1975, p. 302) para com Getúlio Vargas. Nesse sentido, Verissimo traz mais uma vez à narrativa a figura de Vargas,

destacando a influência deste, mesmo depois de morto. E essa influência não está somente nas figuras políticas, mas também, e principalmente, no povo mais humilde que é representado na figura da faxineira e em seu sincretismo religioso. Em sua oração ao “Pai dos Pobres”, Acácia pede que ele proteja a população de Antares já que aquela era uma sexta-feira 13 e “hereges desalmados tinham impedido que sete defuntos fossem sepultados” (VERISSIMO, 1075, p. 302) e termina, logo após o sinal da cruz, por pedir ao “santo” Presidente que também mandasse seus patrões lhe pagarem melhor, já que seu “ganhame” era pouco e o trabalho muito.

O segundo momento de relevância ocorre também no gabinete da prefeitura, na noite anterior da cena de Acácia e, portanto, na véspera do levante dos mortos. É protagonizado por Mendes, o secretário do prefeito, um “funcionário dedicado e diligente”, que fazia serões na prefeitura para colocar em dia trabalhos atrasados. Muitos desses serões, como o daquela noite, eram acompanhados pela bebida. Gostava de observar os retratos dos políticos enfileirados nas paredes do gabinete: Getúlio Vargas, Oswaldo Aranha, Juscelino Kubtscheck, Gaspar Martins, Pinheiro Machado, Borges de Medeiros entre tantos outros. Naquela noite, com o copo de cachaça a “estimular-lhe a fantasia” Mendes passa a ouvir uma discussão entre os retratos, cada um defendendo seus ideais políticos. O diálogo termina com Júlio de Castilhos: “A progressão social repousa essencialmente sobre a morte. Os vivos são sempre e cada vez mais governados pelos mortos” (VERISSIMO, 1975, p. 306).

E essa frase do positivista Augusto Comte, repetida por várias vezes na narrativa, carrega consigo todo o sentido da construção realizada, por meio da simbologia do retrato. Nesse sentido cabe destacar a figura de Zózimo Campolargo, um dos poucos a perceber a necessidade de renovação, de desapego aos “retratos” e a tudo que eles carregam:

Nós... nós lá no Rio Grande não iremos...não iremos...iremos nunca para diante...sem primeiro enterrar definitivamente certos cadáveres simbólicos...Gaspar Martins, Júlio de Castilhos, Borges de Medeiros...Getúlio Vargas...e outros, outros... (VERISSIMO, 1975, p. 102).

Os mortos da praça de Antares possuem papel oposto desse dado aos “cadáveres históricos”. Assim como Zózimo profere essas palavras em seu leito de morte, já livre das amarras e sem medo de expressar sua verdadeira opinião, os mortos, como vimos, também possuem essa liberdade e esse “compromisso” com a verdade. Nas palavras de Bezerra (1983, p. 117), desmascaram a História e seus símbolos, “desfazendo o valor que estes se haviam atribuído a si mesmos e atribuindo-lhes o valor real que eles

possam ter para a História”. É nesse sentido que podemos compreender toda a relação construída através do romance de Verissimo entre o carnaval e história.

Impossibilitado de fazer uma crítica direta ao sistema arbitrário e suas mazelas, Verissimo resolve “destruí-lo” pelo riso, parodiando e ridicularizando seus símbolos mais representativos. Assim, ao ridicularizar os símbolos do poder oficial, despindo em plena praça pública aos olhos da multidão, o romancista ridiculariza e denuncia o seu referente – o governo arbitrário – e os crimes cometidos pela sua polícia política: desmascara os Harry Shibata, os Fleury. Deste modo, a carnavalização traz os mortos à praça de Antares e com eles o riso, até então ausente na cidade. E dentro da cosmovisão carnavalesca, o riso vem a ser uma arma bem carregada que o autor dispara magistralmente contra seu alvo. Acontecimentos como aqueles denunciados na praça de Antares pertencem a uma realidade sujeita a jurisdição da História. Mas enquanto História não profere sua sentença nem a executa, essa realidade poe à mostra em alguma das suas partes seu “calcanhar de Aquiles” e então surge a comicidade como prova da sua vulnerabilidade. (BEZERRA, 1983, p. 117-118).

Percebemos por esse trecho e por outros tantos citados o sentido da carnavalização da história construído por Verissimo em *Incidente em Antares*, com efeitos críticos não só no passado, como no presente da publicação do romance. Mas a contribuição de nosso trabalho seria nula, ou ele não passaria simplesmente de uma revisão teórica, se nossa análise findasse aqui, como a de Bezerra, na carnavalização da História.

Na segunda parte deste trabalho, dedicamos alguns parágrafos à questão da paródia, vale ressaltar que para Bakhtin (2010b, p. 145) “a paródia é um elemento inseparável da ‘sátira menipeia’ e de todos os gêneros carnavalizados”. Dessa forma tem grande importância na construção de um texto carnavalizado. Em *Incidente em Antares*, essa construção paródica ultrapassa a questão da história, tal qual já apresentada, e se manifesta em outros aspectos e temas da obra, como, por exemplo, a própria construção fantástica.

3.5.1 Carnavalização e o Fantástico

Vimos, então, como o fantástico se concretiza no interior da obra, com todas as características mais típicas de um texto tradicional do gênero. A ambiguidade, ou hesitação, como prefere Todorov, tem destaque nesse contexto por ser um elemento de difícil execução, sobretudo em um romance extenso como o de Verissimo, já que seu gênero mais comum é o conto. O próprio autor parecia estar ciente dessa dificuldade

quando, questionado sobre a construção fantástica de seu último romance, em uma entrevista, afirmou:

A operação é delicada como a de procurar travessar um abismo numa frágil pinguela feita de palavras e imagens. Eis uma acrobacia que o escritor deve fazer de tal modo que o leitor não perceba em nenhum momento a fragilidade da ponte ilusória ou do abismo. (VERISSIMO, 1974).

Mas a verdade é que nem mesmo essa construção tão frágil escapou do olhar irônico e paródico que percorreu toda a narrativa:

E um nobre inglês empobrecido pelos impostos de pós-guerra, a ponto de ter de abrir as portas de seu castelo ao público, como um museu com entrada paga, escreveu ao *Times* de Londres uma carta na qual insinuava que só um castelo inglês secular tinha direito de possuir fantasmas próprios (como era o caso seu), mas que uma pequena comunidade como Antares, perdida nos confins dum país subdesenvolvido como o Brasil, não podia de maneira alguma gozar daquela plethora de almas de outro mundo. (VERISSIMO, 1975, p. 466).

Temos nessas duas imagens, do “lorde inglês” e do “castelo gótico”, todo o imaginário do conto fantástico do século XIX remontado. É durante esse período que o gênero teve seu auge e o castelo gótico e sombrio, sem sombra de dúvidas, era um de seus elementos mais recorrentes; tal confirmação pode ser feita por Lovecraft (1973, p. 25), citado já neste trabalho, que ao descrever a “parafernália” típica do texto fantástico dá destaque ao castelo. Outro aspecto interessante, presente no trecho, refere-se à localização do evento: Brasil. Ora, sabemos que a literatura fantástica não é frequente em nossa história literária, embora, na contemporaneidade, esse quadro venha sofrendo alterações.

Segundo Murilo Gabrieli, em “O lugar do fantástico na literatura brasileira” (1990), diferentemente do que acontece nas literaturas vizinhas, no Brasil talvez apenas dois autores possam ser considerados representantes da literatura fantástica em seu sentido estrito: Murilo Rubião e José J. Veiga (GABRIELLI, 1990, p. 25). De acordo com o estudioso, isso se deve, em grande medida, ao fato de tradicionalmente estarmos conectados a uma produção em que há um predomínio da observação e da documentalidade, que seriam “inibidores das liberdades imaginativas assumida pela literatura fantástica”. De fato, há em nossa literatura – e isso pode ser percebido em qualquer antologia ou história literária – um predomínio da “observação e documentalidade” em detrimento da fantasia fantástica. No entanto, isso não quer dizer que ela não exista e muito menos que esteja fadada somente aos dois autores citados,

embora, sem sombra de dúvidas, estes sejam dois de nossos maiores nomes neste campo.

Maria Cristina Batalha (2011) não retira o problema do fantástico da produção literária, mas desloca-o também para crítica, que tradicionalmente menosprezou esse gênero no Brasil:

Do ponto de vista da nossa série literária, a presença do gênero, quase que subterrânea, pautou-se por uma produção cultural de resistência à estética realista, tomada como canônica, durante um longo período de nossa vida literária. Ao considerarmos as nossas histórias da literatura e antologias, damo-nos conta de que, de um modo geral, o fantástico foi muito pouco examinado e frequentemente subestimado pelos críticos e praticantes da literatura em nosso país, que manifestavam uma propensão majoritária para a literatura documental, voltada para a consolidação de uma concepção substancialista da nacionalidade. (BATALHA, 2011, p. 11).

Não há dúvida de que o gosto pela documentalidade tenha sido um dos “empecilhos” para o fantástico no Brasil. Todavia, a questão que surge é: não há, de fato, uma produção fantástica considerável ou essa produção recebeu novas cores, adaptando-se à realidade do país? Na nossa opinião, o fantástico aqui jamais poderia receber as mesmas cores do fantástico tradicional, europeu, dado que houve todo um processo de transplantação e adaptação de modelos literários europeus para o Brasil. Em grande medida é o que coloca em discussão Erico Verissimo, com a ironia do trecho apresentado.

É dessa forma que ele, então, parodia o fantástico, buscando seguir as “regras” e até a linguagem, em determinados momentos, do fantástico tradicional, mas ao mesmo tempo rindo delas:

A brônzea voz do sino de nossa matriz chamava os fiéis para a missa das sete quando os sete mortos, em sinistra formatura, desceram sobre a cidade, ao longo da popular Rua Voluntários da Pátria, semeando o susto, o pavor e o pânico. Pareciam – segundo o depoimento de várias pessoas idôneas ouvidas pelo nosso repórter – figuras egressas dum grotesco museu de cera. [...] Causou estranheza o fato de seus corpos não produzirem nenhuma sombra. Não foram poucos os cidadãos antarenses que recusaram dar crédito ao que viam, julgando-se vítimas duma alucinação. Mortos ressurrectos? Fantasmas? Era incrível! Pavoroso! Algo de inédito não só nos anais desta comuna como também nos da Humanidade! E aquilo acontecia na nossa querida e pacata Antares! Éramos, entretanto, obrigados a dar crédito a pelo menos três de nossos sentidos – o da visão, o da audição e o do olfato – já que nada podíamos dizer dos dois restantes, pois ninguém havia tocado os corpos daqueles mortos ambulantes e muito menos – perdoe-se-me a brutal alusão – provado de suas carnes putrefatas. E mesmo agora, passada a crise, ao escrever as presentes linhas, este jornalista ainda se pergunta se tudo não foi apenas um sonho mau sofrido por toda uma população, ou, antes, um pesadelo que oprimiu nossa cidade como uma nuvem de escuro chumbo. (VERISSIMO, 1975, p. 258-259).

[...]

Olha para o papel em branco. Desenha cuidadosamente o título: A TRAGÉDIA DE ANTARES. Ou seria melhor A MORTE EM ANTARES?

Acha que OS MORTOS NO CORETO DA PRAÇA tem mais sabor literário e um quê de novela fantástica. (VERISSIMO, 1975, p. 407).

Temos no primeiro trecho, tal qual classifica o narrador do romance, a “prosa barroca” do jornalista Lucas Faia, um dos únicos a narrar o incidente por escrito. Através do texto do jornalista pedante, Verissimo consegue mais uma vez remontar ao clássico conto fantástico, por meio da linguagem, dos questionamentos e das reações expressas por Faia: “Causou estranheza”; “Mortos ressurrectos? Fantasmas? Era incrível! Pavoroso!”; “este jornalista ainda se pergunta se tudo não foi apenas um sonho”. Resolve também com esse texto, como vimos, a questão do narrador em primeira pessoa, que tem a função de questionar e duvidar dos eventos insólitos. No entanto, ao colocar como narrador oficial da “novela fantástica” a figura ridicularizada do jornalista, que é conhecido por seu pedantismo e malandragem, transforma esse texto em motivo de riso e, por conseguinte, ridiculariza o próprio evento fantástico e a obra. Isso fica claro no trecho em que personagens, frequentadores do bar Kafka, discutem sobre o evento insólito:

[...] a coisa toda não passou de uma paródia dum conto gótico... Antares é um caso perdido. Podendo ter sido cenário duma novela kafkiana de boa qualidade, contentou-se com um Edgar Poe de terceira ordem. (VERISSIMO, 1975, p. 454).

O conto fantástico tradicional ou de terror, remontado na figura de Poe, é colocado pelos personagens como obsoleto, sendo a narrativa kafkiana um exemplo de fantástico modernizante. Entretanto, não é o que ocorre em Antares e não é a escolha do próprio Verissimo – assim como também não o foi, e o próprio autor fazia questão de frisar, o realismo mágico hispano-americano. A inadequação do fantástico tradicional no contexto brasileiro permite que o autor carnavalize, por meio da paródia, esse gênero, já que, em um contexto de violência e repressão, em um país com uma história de corrupção e desigualdade, o medo não está – e nem poderia – nos monstros, vampiros ou zumbis, mas na própria realidade.

3.5.2 Carnavalização e religião

Outro aspecto que não escapa ao satirista que, nas palavras do próprio autor, tomou conta de Verissimo em *Incidente em Antares* é a religião. Vimos já dois exemplos em que, de alguma maneira, já antecipamos essa discussão. Na cena de Quitéria

Campolargo despertando da morte, o riso é construído pelo fato da dama de Antares confundir a luz da lanterna do profanador de túmulos com a luz divina e entregar sua alma a Deus. Na cena de Acácia, a faixineira que tem em Getúlio Vargas, literalmente, um santo, temos o efeito de riso em seu sincretismo religioso, já que suas crenças abarcam qualquer espécie de culto, inclusive de filosofias opostas.

Ao ler *Incidente em Antares*, não é tarefa difícil construir relações entre o romance e a bíblia. A própria temática da morte, como sabemos, tem grande destaque no livro sagrado. A ressurreição dos mortos, como é o caso de Lázaro e de Jesus no Novo Testamento, sempre é acompanhada de um sentimento de esperança e triunfo, mas mesmo no Antigo Testamento ela se faz presente e traz consigo também o significado de esclarecimento, da vitória da “luz” contra as “trevas”:

Mas teus mortos hão de reviver e seus cadáveres se levantarão. Os que dormem no pó vão acordar e cantar, pois o teu orvalho é um orvalho de luz, e a terra das sobras te dará luz. (BÍBLIA SAGRADA, 1990, p. 970).

É esse sentido que é retomado no Apocalipse de São João, em que a morte e ressurreição voltam a ter destaque e se relacionam diretamente com o julgamento final. E esta talvez seja a imagem bíblica mais recorrente e explícita no romance, o juízo final, que é proclamado pelo próprio pároco, Pe. Gerônimo, com a volta dos sete mortos:

Estacou, traçou no ar um sinal da cruz na direção dos mortos, abriu a boca para dizer alguma coisa mas seus lábios começaram a tremer e deles não saiu o menor som. O vigário caiu de joelhos, pálido de horror, ambas as mãos sugurando o peito. [...] Ao recobrar a voz, o padre acercou-se do microfone, ergueu os braços e bradou: “Sete mortos acabam de ressuscitar e sair de seus caixões. É o Juízo Final! Deus Todo-Poderoso vai começar o julgamneto dos vivos e dos mortos. Arrependei-vos de vossos pecados enquanto é tempo! Ó senhor, tende piedade de nós. Oremos! Oremos! Todos de joelhos. Oremos”. (VERISSIMO, 1975, p. 261).

Ao introduzir na obra a imagem do juízo final, o autor recorre ao imaginário religioso cristão da bíblia e do Apocalipse de São João. O Apocalipse é um livro “de compreensão difícil, porque o autor faz largo uso de imagens, símbolos, figuras e números misteriosos” (BÍBLIA SAGRADA, 1990, p.1589). Um dos números de maior destaque no livro é o número sete:

No dia do Senhor, o Espírito tomou conta de mim. E atrás de mim ouvi uma voz forte como trombeta que dizia: « Escreva num livro tudo o que você está vendo. Depois mande para as **sete igrejas**: Éfeso, Esmirna, Pérgamo, Tiatira, Sardes, Filadéla e Laodicéia ». (BÍBLIA SAGRADA, 1990, p. 1590, grifo nosso).

Sete são os espíritos que estão diante de Deus na visão de São João, sete são as igrejas, sete são os selos que devem ser abertos, sete são os candelabros de ouro e sete são as estrelas na mão do “filho do Homem”:

No meio dos candelabros estava alguém: parecia um filho de Homem [...] na mão direita ele tinha sete estrelas de sua boca saía uma espada afiada, de dois cortes, seu rosto era como um sol brilhante do meio dia. (BÍBLIA SAGRADA, 1990, p. 1591).

Sete também são os mortos da praça de Antares, assim como seu dobro, quatorze, são os homens por eles destronados no sol do meio-dia. A palavra *apocalipse*, como também apontou Tânia Pellegrini (1996, p. 105), significa “revelação”; é o julgamento final e universal em que os reis, os vícios e as corrupções são destronados. Movimento semelhante ao causado pelos mortos de Antares, que se intensifica ainda mais se considerarmos que o livro sagrado

nasce dentro de uma situação difícil: o povo de Deus está sendo oprimido, perseguido e vigiado pelas estruturas de poder. Em tais circunstâncias não se pode falar principalmente porque o autor pretende mostrar a situação real e traçar uma estratégia de resistência e ação. (BÍBLIA SAGRADA, 1990, p. 1589).

Mas o “juízo final” de Antares é desconstruído logo no princípio, “A troco de quê Deus havia de começar o Juízo Final logo nesse cafundó onde Judas perdeu as botas?” (VERISSIMO, 1975, p. 02). E ao invés de causar o arrependimento dos fiéis, traz consigo a histeria:

O clamor então foi geral. Mulheres romperam a gritar, algumas rojaram-se ao chão e rolaram em ataques histéricos, uma delas rasgou as próprias vestes, ficando seminua e escabelada. Não poucas foram as que desfaleceram. Muitos homens choravam, ao passo que uns poucos, os mais calmos, tentavam, mas em vão, por alguma ordem naquela pandemônio, se é que se pode usar esta palavra em se tratando dum templo católico. [...] Muitas pessoas encaminhavam-se para o confessionário, onde a presença do Pe. Gerôncio foi exigida, primeiro com calma e depois aos gritos. E no afã de disputarem um lugar na fila dos que queriam confessar-se, as pessoas acotovelavam-se, empurravam-se e dois homens chegaram a atracar-se aos socos e rolaram pelo chão, agarrados em uma luta que parecia de morte. (VERISSIMO, 1975, p. 261-262).

Dessa forma, os fiéis são colocados em uma posição de ridículo, berram, lutam e brigam pela salvação, como se esta fosse um produto a ser fornecido pelo padre por meio da confissão. O próprio Pe. Gerôncio, passado algum tempo do evento, se envergonha de seu comportamento e de seus fiéis durante o episódio. Carnalizado, o juízo final de Antares também tem seu julgamento, mas não é executado por Deus nem pelos anjos, mas sim pelos mortos do coreto. Assim como no apocalipse bíblico os

“reis” são destronados, mas diferentemente da escritura sagrada, não há triunfo, já que pouco tempo depois voltam a reinar novamente. Há ainda a ser mencionada a referência a cidade da Babilônia, que na Bíblia tem grande destaque e, no Apocalipse de São João, uma das profecias prevê a destruição desse grande império. No romance, Babilônia não é um império, mas um bairro pobre e marginalizado de Antares, que já encontra-se destruído pelo descaso e pela própria engrenagem político-social que impera na cidade.

3.5.3 Carnavalização e Erico Verissimo

Localizamos, no início deste trabalho, Erico Verissimo e *Incidente em Antares* no quadro literário nacional e em seu tempo. Vimos que, embora muitos classifiquem o autor gaúcho como um representante da segunda geração do Modernismo brasileiro, algumas particularidades de sua produção e, sobretudo do contexto histórico-literário gaúcho, somado ao fato de o autor haver produzido literatura por longos quarenta anos, nos levaram a pensar a figura de Verissimo para além do período citado e, principalmente, a vislumbrar um processo de criação literária que teve seu fim com *Incidente em Antares*. É certo que não podemos afirmar que o último romance conclui intencionalmente a carreira literária de Verissimo, pois sabemos que o autor tinha engavetado um projeto de romance intitulado *A Hora do sétimo Anjo*, mas que não pôde concluí-lo já que morrera antes. No entanto, também sabemos que este mesmo projeto foi interrompido para a criação de *Incidente em Antares* e que alguns personagens e ideias contidos nele foram aproveitados em seu último romance.

Nossa caminhada por entrevistas, ensaios críticos e biográficos nos levou a refletir sobre a relação de Erico Verissimo com a crítica, mas, sobretudo, do autor com sua própria produção literária. Em seu ensaio autobiográfico *O escritor e o espelho* (1976), o personagem Erico Verissimo discute com sua imagem refletida os temas que mais lhe causavam incômodo: religião, Deus, política e literatura. E no afã de defender sua escrita “fácil”, acaba por revelar seu modo de entender o fazer literário:

Ora, nos tempos que correm, contar histórias parece ser aos olhos de certos críticos o grande pecado mortal literário. A chamada “boa crítica” considera a história ou estória, como queiram, uma forma inferior de arte. Na minha opinião isso é por um lado uma atitude esnobe, e por outro um equívoco semântico, segundo o qual a história passa a ser sinônimo de anedota, enredo, intriga à maneira de Dumas, pai, ou de Xavier Montepin. Para defender a validade do episódico, invoco o axioma ontológico – O ser se revela na existência – e, parafraseando-o, afirmo que uma personagem de conto, novela ou romance se revela na ação, isto é, na estória. (VERISSIMO, 1976, p. 308).

Há quem diga que a observação de Verissimo carregue em si uma dose de revanchismo para com a crítica e que seu olhar, que busca por em destaque a figura de contador de histórias, nada mais é que uma desculpa para a mediocridade de sua literatura. Essa seria uma interpretação, equivocada ao nosso ver, mas uma interpretação. Pensamos que, nas várias vezes em que Verissimo aponta a sua intenção de buscar uma escrita simples e sobretudo de buscar o episódico, na figura do contador de histórias – mesmo que este não esteja presente de maneira concreta, como no caso de Simões Lopes Neto – ele está, na verdade, revelando que há uma reflexão, um planejamento e uma intenção no seu fazer literário e que, acima de tudo, faz-se boa literatura sem necessariamente fazer revoluções estéticas. Nesse sentido, podemos também depreender – e isso se confirma com a recorrência de temas e personagens em seus romances – que há um pensar e um refletir sobre o que já foi produzido. Isso fica claro quando o próprio autor avalia sua produção literária: “*O tempo e o vento* é o mais importante do meu rebanho. E *Saga* a ovelha negra. Não sou meu escritor favorito” (VERISSIMO, 1969), e quando o autor parodia essa produção e sua própria imagem como o fez em *Incidente em Antares*.

Não é nenhuma novidade que o romance dialoga com outras obras, retomando muitos dos temas e personagens que já apareceram em outras narrativas. Um exemplo dessa retomada temática no romance ocorre por meio de um de seus personagens mais líricos: Menandro Olinda. No conto “As Mãos de meu filho”, publicado em 1942, Verissimo narra a história de um jovem pianista, Gilberto, e a relação com seus pais. O garoto, que é fonte de fascínio para a mãe dedicada, desperta no pai, alcoólatra, um misto de ciúmes e rejeição. No final da narrativa, durante a apresentação triunfal do jovem pianista, temos a epifania do pai que ao ver os olhares de agradecimento do filho à mãe, percebe que em nada contribuiu para aquele triunfo, muito pelo contrário. No entanto, ao deixar o teatro, lembra-se que, em uma fria noite de inverno, quando ainda Gilberto era um bebê, o casal o colocara para dormir junto de si. O pai, naquela ocasião, sentiu nas costas as mãozinhas do menino e ficou a noite inteira acordado, com medo de involuntariamente machucá-lo. Contando esse episódio para o porteiro do teatro, o pai entende que de alguma maneira contribuiu para o sucesso do filho, já que evitou que suas tão preciosas mãos fossem esmagadas por ele.

É novamente a temática da relação familiar e suas consequências que vemos retomada no episódio de Menandro Olinda em *Incidente em Antares*. Olinda, o

"esquisitão" que morava no andar superior de um sobradinho numa das quadras da praça, como apresentado pelo narrador, diferente de outros personagens da narrativa, não recebe ares de "tipo". Não é definido simplesmente por sua classe social ou seu papel na sociedade, mas por sua história de vida. Ainda criança, assim como Gilberto, é levado pela mãe a estudar piano. Nos dois casos a mãe tem uma função determinante no sucesso do filho, se, no conto, Gilberto obtém sucesso graças ao incentivo e a extrema exigência da mãe, no romance, Menandro fracassa pela mesma razão. De maneira autoritária a mãe do maestro de Antares o cobra e o assusta, ao ponto de traumatizá-lo ao surpreendê-lo, em uma cena, masturbando-se. Menandro não esquece o episódio e durante aquele que deveria ser seu momento de triunfo, a apresentação no teatro São Pedro de Porto Alegre, falha e encerra as chances de tornar-se um músico famoso.

É exatamente esse trauma, somado ao fracasso de sua apresentação em Porto Alegre, que o transforma no "esquisitão" da cidade e anos mais tarde provoca seu suicídio. De maneira romântica, Menandro dá fim a sua vida, cortando seus pulsos e, dessa forma, "castigando" suas mãos (VERISSIMO 1975, p. 244). A descrição de sua própria morte é uma das passagens mais líricas do romance, com elementos que acentuam, ainda mais o caráter romântico do personagem:

– Não sei, não sei... Eu estava confuso. Depois que seccionei as veias dos pulsos senti a dor, e quando vi sangue tive um momento de pânico. Mas logo a calma me voltou ... Deitei-me no sofá e fiquei olhando os objetos da minha sala... O retrato de meus pais... o piano, a máscara mortuária de Beethoven... a estante de livros, as partituras de música, o velho tapete... Quanto mais sangue eu perdia, mais fraco ficava, mais se esfumava a minha visão... E então tudo me pareceu um sonho estranho. Vi a minha vida passar, desde o princípio... como projetada por uma lanterna mágica na minha memória... Me senti primeiro no útero de minha mãe, encolhido, confortável, protegido, mãozinhas fechadas... Lembrei-me do momento exato em que nasci, deixando aquele ninho morno e entrando neste mundo. A senhora está duvidando, não? Depois eu já estava num berço... no dia em que ergui os braços e descobri as minhas mãos... Que surpresa! Aquelas coisas que se moviam... os meus primeiros brinquedos. Depois (a senhora me perdoe, D. Quitéria) quando adolescente, usei estas mesmas mãos para propósitos indecentes... sexuais, a senhora compreende? Pelo resto da vida minhas mãos foram minhas amantes... Prostituíram-me. Eu sentia remorsos, queria livrar-me delas, mas as desavergonhadas *não* me deixavam em paz e aproveitavam a hora em que eu dormia para me excitarem. Enquanto eu morria me lembrei também da primeira vez em que bati com o indicador da mão direita numa tecla de piano... e o resto, as primeiras lições, o curso em Buenos Aires... as pessoas que conheci na casa de meu professor... E uma noite no teatro Colón... assistindo a um concerto de Artur Schnabel. Ah!... e eu cada vez mais fraco... e gelado... Bem no fim revi, senti aquela noite terrível, no palco do São Pedro, eu tentando tocar a *Appassionata*... e as minhas mãos me atraindo em público... E depois a vaia... a vaia das galerias, os apupos, os assobios, os gritinhos... e, pior que a vaia, o silêncio caridoso da plateia... E então, ali no sofá da minha sala, que Deus me perdoe, senti que morrer devia

ser doce... ficar livre para sempre da vergonha, da angústia, da solidão... de tudo!

O triunfo do maestro só ocorre depois de sua morte, enquanto cada um dos sete mortos buscam seus entes para o acerto de contas final, Menandro busca seu piano e, finalmente, executa a *Apassionata*, de Bethoven, a mesma sonata que não pode executar durante a apresentação em Porto Alegre. Seu enterro também tem caráter lírico, beirando o mítico. Muito embora ninguém estivesse presente para homenageá-lo, sabemos que: "Um passarinho saiu de dentro duma casuarina próxima, pousou no montículo de terra da sepultura do pianista e rompeu a cantar, como numa espécie de oferta musical ao artista que ali jazia" (VERISSIMO, 1975, p. 477).

É bem provável que seja possível construir relações do último romance de Verissimo com outras narrativas do autor, no entanto, especialmente para a análise que aqui propomos, nenhuma relação supera a que se constrói com sua obra mais famosa, *O tempo e o vento*. Já apontamos por diversas vezes essa relação, mas não a tratamos de maneira mais profunda, como pretendemos fazer nas próximas linhas. Para Eliana Pibernat Antonini (2000), Erico Verissimo repete em *Incidente em Antares* estruturas e mecanismos que, longe de contribuírem para a qualidade estética da obra, colocam-na em lugar inferior, transformando-a em um romance popular da cultura de massa, feito tão somente para agradar ao público e vender:

O romance popular, de consolação, tem por objetivo emocionar, seja através da surpresa e consequente atenção do leitor, seja por uso de efeitos fáceis e até de mau gosto. O autor emociona a partir de tópicos já usados com êxito em outro contexto (*O tempo e o vento* e a primeira parte de *Incidente em Antares*, *Antares*, e os romances de realismo mágico predominantes, na América Latina neste mesmo período). (ANTONINI, 2000, p. 47).

É fato que *Incidente em Antares* repete em seu enredo muitos dos temas e personagens de *O tempo e o vento*. Não precisamos de uma análise muito profunda para chegar a essa conclusão, basta uma leitura rápida – na medida em que se possa aplicar a palavra “rápido” para esses romances tão volumosos – para que percebamos essas referências.

A começar pelos personagens, temos em *Incidente em Antares* a figura da matriarca, Quitéria Campolargo, mulher forte e desconfiada, assim como em *O tempo e o vento* temos Bibiana Cambará e Maria Valéria, por exemplo. Quitéria aparece várias vezes, assim como Bibiana, sentada em sua cadeira de balanço a tricotar. As duas possuem outro ponto em comum, além da cadeira e do tricô, o médico de confiança, para a primeira, Dr. Falkenburg, para a segunda, Dr. Carl Winter, ambos alemães. Outro

personagem que se repete, de alguma maneira, é a do ultra-revolucionário. Em *Incidente em Antares* temos o sapateiro José Ruiz, mais conhecido como Barcelona, que se declarava “anarcosindicalista”. Do mesmo modo, em *O tempo e o vento* temos o temperamental pintor Don Pepe Garcia, também espanhol, que era anarquista e “anarquista puro, fazia questão de frisar” (VERISSIMO, 2005, p. 216).

As próprias famílias rivais, que se digladiam durante a narrativa, estão presentes tanto em uma como outra obra. Em *Antares*, como vimos, temos os Vacarianos e Campolargos. Em Santa Fé, cidade cenário de *O tempo e o vento*, temos os Amarais e os Terra-Cambarás. A própria cidade parece repetir-se nas duas obras, com descrições muito semelhantes:

Santa Fé resumia-se em duas ruas que corriam de norte a sul – a do Comércio e a dos Voluntários da Pátria – [...] A rua do Comércio era a única calçada de pedra, e nela ficavam o Clube Comercial, a Confeitaria Schnitzler, o Centro Republicano e as principais casas de negócio. (VERISSIMO, 2005, p. 122).

Até algumas passagens do enredo de ambos os romances partilham semelhanças, como, por exemplo, o velório de uma das damas de Santa Fé, Antônia Schultz, “uma morte muito comentada na cidade. Dizia-se que Antônia Schultz, alemã rica, avarenta e solitária, fora enterrada com todas as suas joias” (VERISSIMO, 2000, p.88). Poderíamos, nesse sentido, concordar com Antonini; de fato, as repetições são evidentes. Mas há um fator que parece ser ignorado pela estudiosa e este está ligado ao modo como essas repetições são construídas, além do fato de ser um romance alegórico, de claras intenções políticas, marcado pela situação histórica do país no momento da concepção e publicação.

Vimos repetindo desde o início desta análise a importância do carnaval e de um de seus recursos de maior destaque, a paródia, para *Incidente em Antares*. Já observamos a construção carnavalizadora e paródica no enredo, na história, na religião e até mesmo no fantástico, como meio estético e, principalmente, crítico. Se, como afirma Bakhtin, ninguém escapa do carnaval, Verissimo parece levar a lição a sério, pois nem mesmo o autor e sua obra escaparam dele.

Se existem várias semelhanças entre o enredo de *O tempo e o vento* e *Incidente em Antares* isso não escapa nem mesmo a um dos narradores do último romance que, ironicamente, recebe o nome de Francisco Terra: “Tenho a impressão de que já vivi nesta cidade: o déjà vu. Numa outra vida? Tolice” (VERISSIMO, 1975, p. 149). É como se Verissimo brincasse, por meio dessa construção intratextual, com os dois romances e

a repetição dos temas. Francisco Terra não viveu nessa cidade, mas sua família de origem sim. E ela não se chamava Antares, chamava-se Santa Fé. E essa memória, que estava escondida dentro de Terra, é recobrada quando este encontra-se com a matriarca dos Campolargo em uma cena, que faz referência, de maneira paródica, ao “tempo perdido” de Proust:

Bolinho de coalhada... Dou uma dentada num deles, mastigo, degusto e então o milagre proustiano da madeleine – que importa seja uma paródia? – se opera. Je portait à mes lèvres une cuillerée du thé où j’avais laissé s’amolir un morceau de madeleine... Certes ce qui palpite ainsi au fond de moi, ce doit être l’image, le souvenir visuel, que, lié à cette saveur, tente la suivre, jusqu’ à moi...

Tenho treze anos, férias de verão, estou orgulhoso porque fiz a minha primeira viagem de trem sozinho. Vim do Rio Pardo a Santa Fé para visitar os meus parentes Terra-Cambará. Tia Maria Valéria agora me aparece (onde estava escondido dentro de mim este fantasma magro, de voz seca e olhos de azeviche...). Em que gaveta do meu ser, em que sótão da minha memória inconsciente, em que arca secreta estariam armazenadas, apanhando o pó do tempo e da vida, todas estas lembranças? Mastigo e engulo o bolinho de D. Quita, e imagens do sobrado dos Cambarás me afloram à consciência – cheiro de frituras vindo da cozinha do sobrado, o vulto duma mulher bonita e triste (Silvia?) casada não me lembro com que parente meu... o bafo de mofo do porão da casa... a estória que alguém (quem?) me contou do cadáver dum recém-nascido, que, durante a revolução de ‘93, teve de ser sepultado na terra do porão porque o sobrado estava sitiado pelos maragatos... E a velha Maria Valéria dizendo: “Coma mais um bolinho de coalhada, você bem que precisa de mais uns quilos!” E aquela água-furtada onde eu me refugiava às vezes quando me atacava a saudade de casa e um dia atocaei a bugrinha que fazia a limpeza matinal daquela parte do casarão. (VERISSIMO, 1975, p. 149).

Por essa cena, torna-se claro que essa repetição dos elementos de *O tempo e o vento* em *Incidente em Antares* é proposital. Mas não como forma de facilitar a construção do enredo, de apresentar ao leitor mais do mesmo a fim de, maquiavelicamente, vender mais e mais livros e, sim, como uma “brincadeira” que leva a um sentido crítico. Temos, na cena apresentada, várias referências diretas a episódios e personagens de *O tempo e o vento*, como, por exemplo, a do recém-nascido, filha de Licurgo e Alice Cambará, que, sitiados durante a Revolução Federalista, foram obrigados a enterrar a recém-nascida no porão da própria casa.

Interessante é perceber o movimento de construção do enredo que temos aqui: Francisco Terra, um dos narradores mais importantes de *Incidente em Antares*, relembra suas origens ao visitar a pequena localidade. A partir daí, “liberta” o romancista que tem preso dentro de si, para que este possa narrar a cidade. Nesse sentido, assemelha-se a Floriano Cambará, de *O tempo e o vento*, que é responsável por remontar a história de Santa Fé. Dando um salto mais alto – e conseqüentemente, mais perigoso – podemos

dizer que por meio dessas conexões aproxima-se do próprio autor que nunca negou ter em Floriano Cambará seu alter-ego. Nessa linha de pensamento, vale destacar que, logo após essa digressão do “bolinho de coalhada”, Francisco Terra traz para a narrativa o nome de Erico Verissimo:

– *E o nosso Erico Veríssimo?*

– *Nosso? Pode ser seu, meu não é. Li um romance dele que fala a respeito do Rio Grande de antigamente. O Zózimo, meu falecido marido, costumava dizer que por esse livro se via que o autor não conhece direito a vida campeira, é “bicho de cidade”. Há uns anos o Veríssimo andou por aqui, a convite dos estudantes, e fez uma conferência no teatro. Fui, porque o Zózimo insistiu. Não gostei, mas podia ter sido pior. Quem vê a cara séria desse homem não é capaz de imaginar as sujeiras e despautérios que ele bota nos livros dele.*

– *A senhora diria que ele também é comunista?*

D. Quitéria, que mastigava uma broinha de milho – e mais que nunca parecia um pequinês – ficou pensativa por um instante.

– *O Prof. Libindo costuma dizer que, em matéria de política, o Erico Verissimo é um inocente útil. (VERISSIMO, 1975, p. 178).*

Nesse sentido, se consideramos tanto o diário como o livro de pesquisa construídos por Francisco Terra e as reflexões que ele mesmo e outros personagens fazem desse texto, estamos tratando indiretamente de *Incidente em Antares*:

– *Que te parece agora esse trabalho?* – perguntou.

– *Graficamente é um doce. Bom papel, boa impressão, boa capa. Quanto ao conteúdo, bem... acho que tem tabelas e gráficos demais. Fiz o possível para dar um certo frêmito de vida a esse estudo, mas tive de ceder muito terreno à estatística e à econometria.*

[...]

– *Sinceramente, achas que Antares está retratada fielmente nas páginas dessa Anatomia?*

– *Matilde, minha querida, queres que te fale com franqueza? Esse livro está para a Antares de verdade assim como um passarinho empalhado está para um passarinho vivo. (VERISSIMO, 1975, p. 135).*

Ribeira, Antares, Santa-Fé, Cruz Alta, Rio Grande do Sul, Brasil. Esse é o movimento provocado pela construção paródica feita por Verissimo em *Incidente em Antares*. Da mesma forma que o professor Francisco Terra afirma que ao construir seu diário “o romancista semi-anestesiado” (VERISSIMO, 1975, p. 150) tomou conta dele, em Erico Verissimo, como dissemos, é o satirista, que já havia dado o ar de sua graça de maneira mais ingênua em *Fantoches*, seu primeiro livro, mas que se retirou de cena, com pequenas aparições aqui e ali, por meio de um ou outro personagem, que retorna em *Incidente em Antares*. E essa conclusão só é possível, a partir do momento em que consideramos o modo carnavalesco por meio do qual os vários elementos aqui apresentados são construídos. É por isso que o riso, a paródia e o carnaval são importantes para *Incidente em Antares*, pois, combinados com os demais elementos

como a história, o fantástico e a alegoria, oferecem os subsídios necessários para a compreensão desse romance de fôlego.

Ao parodiar a história, as estruturas sociais e sua própria literatura, Erico Verissimo faz um movimento semelhante ao de Simões Lopes Neto, como aponta Chiappini (2004), que em seu livro póstumo, *Causos do Romualdo*, apresenta de forma paródica o mesmo mundo de *Contos Gauchescos*, mas pelo avesso. Erico Verissimo, ao construir personagens menos humanos e mais “tipos”, constrói também o avesso de *O tempo e o vento*. Mais do que isso, ao parodiar as estruturas e a própria História, constrói também seu avesso, que se revela na praça de Antares. Nesse sentido sua crítica atinge as mais diversas áreas – em maior ou menor grau, com mais ou menos qualidade – através do carnaval.

Considerações Finais

Quando iniciamos este trabalho procurávamos comprovar, de alguma maneira, nossa hipótese de que a carnavalização era não só responsável pelo caráter crítico de *Incidente em Antares*, mas, também, por sua inovação no contexto literário do autor. Para confirmar nossa hipótese recorreremos a diversas teorias e estudos críticos, alguns de caráter conflitante, mas todos contribuíram de alguma maneira para a reflexão que neste momento tentamos concluir.

No primeiro capítulo procuramos traçar um perfil do escritor Erico Verissimo e de suas obras, para não só localizar o autor no quadro literário nacional, mas compreender suas escolhas e relacioná-las também a *Incidente em Antares*. Deste modo partimos, primeiramente, da caracterização do Modernismo brasileiro, sobretudo da segunda geração, para localizar Erico Verissimo nesse contexto. Vimos que pensar o autor e sua relação com tal contexto deveria ser feito a partir de uma perspectiva que também considerasse o caso específico gaúcho. No que se refere ao Modernismo do Rio Grande do Sul, percebemos que este se caracteriza basicamente por uma transição menos conflitante, se comparado, por exemplo, ao caso paulista, entre a nova estética e a anterior, e, principalmente, por sua estreita relação com a tradição regionalista. Tradição essa que é constituída por uma forte associação entre história e literatura, cultura e identidade. Pensando a figura de Erico Verissimo nesse contexto, vimos que o autor também discutiu, em suas obras, o mito do bom gaúcho, tema fulcral na prosa regionalista sul-rio-grandense; primeiramente, em *O tempo e o vento*, por um viés mais

filosófico e, em seguida, por meio da paródia em *Incidente em Antares*. No entanto, no que se refere a sua produção literária, na década de 1930, observamos que essa discussão não tem grande destaque, embora possa estar ainda presente. Isso porque, o autor optou, nesse período, pelo espaço urbano. Entretanto, mesmo com contornos diferentes, trouxe em suas obras as mesmas inquietudes que os autores de sua geração. Inquietudes essas que o acompanharam, de diferentes formas, ao longo de seus quarenta anos de vida literária e que, de alguma maneira, também puderam ser vistas em *Incidente em Antares*.

Para completar essa caracterização do autor, buscamos também suas influências literárias. Vimos que Verissimo foi influenciado principalmente por autores norte-americanos e ingleses, especialmente, Aldous Huxley, de quem traduziu o romance *Contraponto*. Por meio do estudo de suas influências, observamos a origem de uma das técnicas narrativas mais comuns de sua literatura: o contraponto. Essa técnica somada à linguagem simples de suas narrativas e à temática humanista-liberal é, em grande medida, o que caracteriza suas obras e um dos fatores responsáveis pelo sucesso do autor com o público. Todavia, no que se refere à relação do autor com a crítica, vimos que esta não era das mais harmoniosas, já que frequentemente Verissimo era posicionado em um lugar menor no quadro literário nacional. Partindo desse princípio, procuramos observar a recepção de seu último romance, nosso objeto de trabalho, e vimos que, contrariando o horizonte de expectativas, ele fora bem recebido pela crítica. Por meio dessa análise, vimos que um dos fatores de destaque na recepção favorável de *Incidente em Antares* foi a introdução do elemento fantástico. No entanto, essa valorização do elemento fez com que alguns críticos menosprezassem a primeira parte da narrativa, como se somente a segunda metade, onde os mortos aparecem, fosse digna de nota. Nesse sentido, procuramos construir uma análise que estivesse preocupada com a obra como um todo e não somente com sua segunda metade.

No segundo capítulo, considerando a relação entre história e ficção, procuramos compreender de que forma esse diálogo foi construído na narrativa de Verissimo, sobretudo em sua primeira metade. Comparando vários fatos históricos do país e sua representação no interior da obra, vimos que, por meio da alegoria e da paródia, o romance de Verissimo discute não só os fatos de nossa história, mas, principalmente, o modo como é apresentado esse discurso historiográfico. Ainda, nesse segundo capítulo, vimos como o romance traz, por meio de seus personagens, o debate e a crítica ao

contexto histórico da ditadura militar, ainda que o tempo da narrativa seja anterior ao golpe.

Discutindo o conceito de realismo, partimos, no terceiro capítulo, para a reflexão sobre os vários modos de representação e crítica da realidade. Vimos que, para além do documental, existem várias formas de "imitar" e discutir a realidade, sendo o fantástico, também um desses meios. Dessa maneira, iniciamos uma breve revisão das perspectivas teórico-críticas acerca do fantástico, para, em seguida, analisar de que forma esse elemento é construído na obra. Por meio de nossa leitura do romance, vimos que Verissimo faz uso de elementos do fantástico tradicional em sua narrativa.

Tendo localizado o escritor e sua obra, no quadro literário nacional, iniciado o debate sobre as relações entre história e ficção, discutido os modos de representação da realidade e analisado a construção do fantástico no romance, estávamos prontos para dar o passo seguinte em nossa análise: entender os modos e a função do carnaval em *Incidente em Antares*. Dessa maneira, iniciamos uma busca pelo conceito de *carnavalização literária* e vimos que Bakhtin (2010), ao explorar a influência das fontes cômicas e populares na obra de Rabelais, encontra na carnavalização a resposta para entender a poética do escritor francês. O carnaval, entendido como uma festa de liberdade, que se contrapõe à cultura oficial, é, por meio de seus diversos elementos, transportado para a literatura, o que se adequa perfeitamente ao sentido crítico do romance em questão, cuja base é crítica sócio-histórica.

Com a base que construímos nos primeiros capítulos, conseguimos, por meio do carnaval, observar que, no que concerne ao último romance de Verissimo, este elemento se relaciona com diversos aspectos e temas da narrativa. Primeiramente, concordando com Bezerra (1983), procuramos relacioná-lo com a História e sua revisão. Em seguida, buscamos conectá-lo à própria construção fantástica e vimos que este é também parodiado na narrativa e, por conseguinte, criticado. Com o intuito de ampliar nossa observação, partimos para outros aspectos, que também foram objeto de paródia e da crítica, como a religião e a própria obra do autor, *O tempo e o vento*.

No que concerne esse último aspecto, da paródia "intratextual", vimos que Erico Verissimo, ao retomar, de maneira satírica, temas e elementos de seu mais famoso romance, constrói também uma crítica à temática e, porque não, ao modo como fora apresentada a narrativa. Nesse sentido, cremos que conseguimos, por meio de nossa análise, comprovar nossa hipótese inicial. Por meio da carnavalização, Erico Verissimo constrói uma narrativa crítica, perpassando elementos que vão do contexto histórico a

sua própria literatura. Muito embora alguns desses elementos e das críticas a eles feitas se sobressaíam, se comparados a outros, todos, de alguma maneira, são importantes para a construção da narrativa e o efeito estético por ela alcançada. Se consideramos o histórico literário de Erico Verissimo, vemos que *Incidente em Antares*, mesmo sendo fiel às principais características do autor, destaca-se em sua antologia não pelo uso do elemento fantástico em si, mas pelo modo como esse elemento e tantos outros são apresentados na narrativa.

Analisando o trabalho e a conclusão a que procuramos chegar, percebemos que esta só foi possível graças ao processo de estudo construído ao longo desta pesquisa. Nesse sentido é que, mesmo a discussão inicial sobre a competência do autor e a busca sua "revalorização", para além do contexto sul-rio-grandense, foram importantes para o debate. Como já dissemos, pensar o último romance de Erico Verissimo, aquele romance em que o autor afirmou ter "dito tudo o que queria dizer", é inevitavelmente pensar sua relação com a crítica. Relação essa que, como vimos, estava muito mais pautada em considerações pessoais e subjetivas do que em análises propriamente ditas. Considerando o modo como encaramos a crítica literária – não como um ataque ou modo de chocar, que brilhe mais que a própria obra analisada, mas como uma maneira de compreender os mecanismos utilizados por um autor ou texto específico para chegar a seu leitor, para passar sua mensagem – é que construímos este estudo. E se destacamos positivamente, em algum momento, a figura do autor, não foi simplesmente para fazer-lhe justiça ou supervalorizar sua obra, estamos cientes também de seus "defeitos". No entanto, incomodados com o cenário que encontramos, procuramos fazer o caminho contrário para, assim, determo-nos naquilo que, em nossa opinião, realmente importa para a crítica: a obra literária.

Referências Bibliográficas

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. (E-pub). Rio de Janeiro: ZAHAR, 1999.

ANDRADE, Mário. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974.

ANTONINI, Eliana Pibernat. *Incidentes Narrativos: Antares e a Cultura de Mossa*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

ARRIGUCCI, Davi. "Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente." In:_____. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2010a.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010b.

_____. *Questões de Literatura e Estética*. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

_____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARRENECHEA, Ana Maria. Ensayo de una tipología de la literatura fantástica. *Revista Iberoamericana*. v. 80, p. 391-403, 1972.

BARTHES, Roland. "El discurso de la história." In:_____. *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós, 1988.

BATALHA, Maria Cristina (Org.). *O Fantástico brasileiro: contos esquecidos*. Rio de Janeiro: Editora Cetés, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2010.

_____. *Origem do drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BEZERRA, Paulo. *Carnavalização e História em Incidente em Antares*. Rio de Janeiro, 1983. 132 p. Dissertação de Mestrado— Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1983.

BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. Sociedade bíblica católica internacional e Paulus. São Paulo: Paulus, 1990.

BORDINI, Maria da Glória. Incidente em Antares: a circulação da literatura em tempos difíceis. *Rev. USP*, São Paulo, n. 68, fev. 2006. Disponível em: <http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-99892006000100022&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 24 abr. 2012.

_____. *Criação literária em Erico Verissimo*. Porto Alegre: EDIPUCRS, [s.d.].

_____. "Do moderno ao pós-moderno" In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de Literatura Brasileira: Erico Verissimo*, n. 16, p.141-156, 2003.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix. 2006.

BUENO, Luís. *Uma história do Romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história*. São Paulo: Editora Nacional, 1975.

_____. *A educação pela noite e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul: 2011.

_____. "Erico Verissimo de trinta a sessenta" In: CHAVES, Flávio Loureiro (Org.) *O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo*. Porto Alegre: Editora Globo, 1972.

CARPEAUX, Otto Maria. Erico Verissimo e o público. In: CHAVES, Flávio Loureiro (Org.) *O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo*. Porto Alegre: Editora Globo, 1972.

CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo*. 11. ed. Barcelona: Biblioteca de bolsillo, 1997.

CASTELLO, Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidade (1500-1960)*. São Paulo: Edusp, 1999.

CHAVES, Flávio Loureiro (Org.). *O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo*. Porto Alegre: Editora Globo, 1972.

_____. *O escritor e seu tempo*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2001.

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

CHIAPPINI, Ligia. *Regionalismo e modernismo*. São Paulo: Ática, 1978.

_____. "O Modernismo Gaúcho: materiais para seu estudo". São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1972.

_____. "Velha praga? Regionalismo literário brasileiro." In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina palavra, literatura e cultura*. Campinas: Editora da Unicamp, 1994. v. 2.

_____. *No entretanto dos tempos: Literatura e História em Simões Lopes Neto*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. "Virilidade, valentia e violência." In: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 jan. 2004. Folha Mais.

DALCASTAGNÉ, Regina. *O espaço da dor – o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1996.

DANTAS, Macedo. Dois romances num só. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 24 mar. 1973. Suplemento Literário, [s.p.].

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Bobók*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2012.

DOUSTEYSSIER-KHOZE, Catherine. *Les parodies de la littérature naturaliste*. Duram theses, Durham University, 2000. Disponível em: <<http://etheses.dur.ac.uk/4327/>>. Acesso em: 8 out. 2012.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2012.

FRANCO, Renato. *Itinerário político do romance pós-64: A Festa*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1998.

FREUD, Sigmund. *Lo siniestro*. In: _____. *Obras Completas*. Tomo II. Tradução de Luiz López Ballesteros y Torres. Madrid: Biblioteca Nueva, 1996. p. 2483-3015.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, março 2002. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/53/15-norman-2.pdf>>. Acesso em: 2 ago. 2013.

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

FURLAN, Oswaldo Antônio. *Estética e crítica social em Incidente em Antares*. Florianópolis: UFSC, 1977

GABRIELLI, Murilo Garcia. O lugar do fantástico na literatura brasileira. In: *Itinerários – Revista de Literatura*. Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários. UNESP – Araraquara-SO-Brasil, 1990. GALVÃO, Walnice N. As falas, os silêncios. In: _____. *Desconversa*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.

GUREVICH, Aaron. Bakhtin e sua teoria do carnaval. In: BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman (Org.). *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1980a.

_____. *Anos 70 – Literatura*. Rio de Janeiro: Europa, 1980b.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e participação nos anos 60*. 10. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de Literatura Brasileira: Erico Verissimo*, n. 16, 2003.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria Literária*. São Paulo: Ática, 1998.

KOTHE, Flávio. *A Alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: A Crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *Supernatural Horror in Literature*. New York: Dover Publications, 1973.

MACHADO, Irene A. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mickail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago, São Paulo: FAPESP, 1995.

MARTINS, Wilson. *A Literatura Brasileira: O Modernismo (1916-1945)*. São Paulo: Cultrix, 1969.

MIGUEL-PEREIRA, Lucia. *Prosa de Ficção*. São Paulo: Livraria José Olympio, 1950.

MINOIS, George. *História do Riso e do escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MOISÉS, Massaud. *Dicionários de termos literários*. São Paulo: Cultrix, [s.d.].

MOSER, Robert H. *The carnivalesque defunto: death and the dead in modern Brazilian literature*. Ohio: Ohio University Press, 2008.

PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70*. São Carlos: EdUFSCar; Mercado das Letras, 1996.

_____. Realismo: postura e método. *Letras de Hoje – Estudos e debates em linguística, literatura e língua portuguesa*, Porto Alegre, v. 42, n. 4, 2007.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. O mundo como texto: leituras da História e Literatura. In: *História da Educação*, Pelotas, n. 14, p. 31-45, set. 2003. Disponível em: <seer.ufrgs.br/asphe/article/view/30220/pdf>. Acesso em: 07 jul. 2013.

PIRES, Murilo Jose de Souza; RAMOS, Pedro. O termo Modernização Conservadora: sua origem e utilização no Brasil. *Revista Econômica do Nordeste*. Vol.40 nº03 Julho-Setembro 2009, p.412-422.

PROPP, Vladímir. *Comicidade e Riso*. São Paulo: Ática, 1992.

ROAS, David. *Teorias de lo Fantástico*. Madrid: Arco Libros, 2001.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Editora Ática, 1998.

ROCHA, Rejane. *Da utopia ao ceticismo: a sátira na literatura brasileira contemporânea*. Araraquara, 2006. 234 p. Tese de Doutorado– Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2006.

SAMÓSATA, Luciano. *Diálogo dos mortos: versão bilíngue grego/português*. Tradução, introdução e notas de Henrique G. Muracho. São Paulo: Palas Athenas: Edusp, 2007.

SANTINI, Juliana. *Um mundo dilacerado entre o riso e a ruína: o humor na literatura regionalista brasileira*. Araraquara, 2007. 259 p. Tese de Doutorado – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2007.

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

SILVA, Marcia Ivana de Lima e. *A gênese de Incidente em Antares*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

SILVERMAN, Malcolm. *Protesto e o novo romance brasileiro*. Porto Alegre; São Carlos: Ed. Universidade UFRGS; Ed. Universidade Federal de São Carlos, 1995.

SPENDLER, Willian. Magic Realism: a typology. *Forum for Modern Language Studies*, Oxford, 1993, v. 39, p. 75-85.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. Rio: Jorge Zahar, 1985.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

VAX, Louis. *Arte y literatura fantásticas*. Buenos Aires: Editorial Universidade de Buenos Aires, 1971.

VERISSIMO, Erico. *Incidente em Antares*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1975.

_____. *Solo de Clarineta*. Porto Alegre: Globo, 1976. v. 2.

_____. *Caminhos Cruzados*. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.

_____. *O Tempo e o Vento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *O senhor embaixador*. São Paulo: Círculo do Livro, 1965.

_____. *O prisioneiro*. Porto Alegre: Globo, 1967.

_____. *Fantoches*. Ed. fac-similada comemorativa aos 40 anos de vida literária do autor. Porto Alegre: Globo, 1972.

_____. O espelho do escritor. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de Literatura Brasileira: Erico Verissimo*, Rio de Janeiro, n. 16, 2003.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Dafoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

Acervo literário de Erico Verissimo

ALEV 03c0073-1975: HECKER FILHO, Paulo. Um artista: "Solo de clarineta" define um estilo, In: *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 21 jan. 1974.

ALEV 03e0112-1972: FERNANDES, Carlos M. "Verissimo: Evite o Espelho Mágico". In: *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 12 mar. 1972 (Suplemento Literário, capa).

ALEV 03e0157-1971: *O Globo (1971)* Quem Olhou os Lírios do Campo e Viu Clarissa Vive 'Incidente em Antares, Rio de Janeiro, 7/dez.

ALEV 03c0227- 1972: LISPECTOR, Clarice. "Desculpem, mas não sou profundo". In: *Shopping News*, São Paulo, 17 dez. 1972.

ALEV 03c0308-1971: TOTTI, Paulo. Um País em Julgamento, in: *Veja*. n. 167, São Paulo, 17 nov. 1971.

ALEV 03a0360-1966: VERISSIMO, Erico. "Um escritor diante do espelho". In: *Revista Realidade*, São Paulo, nov. 1966.

ALEV 03c0465-1972: SANTARRITA, Marcos. "Erico: a Volta de um Velho Senhor Muito Digno". In: *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 17 abr. 1972.

ALEV 03c0471-1972: MORAES, Santos. Incidente em Antares (resenha bibliográfica com avaliação crítica). In: *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 11 jan. 1972.

ALEV 03c0718-1971: PÓLVORA, Hélio. Incidente em Antares. In: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 8 dez. 1971 (Caderno B).

ALEV 03c0778-1971: LACERDA, Carlos. Os Fantasmas de Erico Verissimo. In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 nov. 1971, p. 15 (Caderno Livro).

ALEV 03e0805-1971: MARZOLA, Norma. Erico Verissimo Falou e Disse. In: *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1026, 18 dez. 1971.

ALEV 03e1005-1973: VERISSIMO, Erico. Sou Contra a Censura. In: *Opinião*, São Paulo, 29 jan.-5 fev. 1973, p. 18.

ALEV 03c1174-1973: GUERRA, José Augusto. Do Permanente e do Incidental. In: *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 4 mar. 1973.

ALEV 03c1185-1972: ATHAYDE, Tristão de. O Antimachismo. In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 fev. 1972.

ALEV 03c1188-1972: BARBOSA, Rolmes. Os Poliedros de Erico Verissimo. In: *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 3 fev. 1972.

ALEV 03c1306-1975: GASTAL, Ney; PRZYBYLSKI, Susana. Erico Verissimo, o Homem de Antares. In: *Correio do Povo*. Porto Alegre, 24 out. 1971. Reportagem e entrevista.

Bibliografia consultada

AGUIAR, Flávio. *A palavra no purgatório: literatura e cultura nos anos 70*. São Paulo: Boitempo, 1998.

AMADO, Jorge. *A Morte e a Morte de Quincas Berro d'agua*. Rio de Janeiro: Record, 1986.

ANDRADE, Mario. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2004.

ASSIS, Machado. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Klick Editora, [s.d.].

BASTOS, Alcmeno. *A História foi assim: o romance político brasileiro dos anos 70/80*. Rio de Janeiro: Caetés, 2000.

BEZERRA, Paulo. O carnaval na literatura. In: *Folha de S. Paulo*, São Paulo, v. 1, n. Folhetim, p. 6-9, 1984.

BORGES, Jorge Luis. *El arte narrativo y La magia*. Sur [Publicaciones periódicas]. Verano 1932, Año II, Buenos Aires. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/67927393210369673743457/p000006.htm>> Acesso em: 20 nov. 2008.

BESSIÈRE, Irène. « Le récit fantastique: forme mixte du cas et de la devinette ». In: *Le récit fantastique. La poétique de l'incertaine*. Paris: Larousse, 1974, pp. 9-29. Tradução de Biagio D'Angelo. Colaboração de Maria Rosa Duarte de Oliveira.

CALVINO, Italo. Introdução. In: *Contos Fantásticos do Século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira - Momentos decisivos 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

- CAYMMI Stella Teresa Aponte; Estética da Recepção. In: *O portador inesperado – a obra de Dorival Caymmi (1938-1958)*. Rio de Janeiro, 2006. 151 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2006.
- CESARINI, Remo. *O fantástico*. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.
- CHIAPPINI, Ligia. *O foco narrativo (ou a polêmica em torno da ilusão)*. São Paulo: Ática, 1999.
- CORTÁZAR, Julio. Do sentimento do Fantástico. In: *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- COSSON, Rildo. *Romance-Reportagem: o gênero*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001.
- COUTINHO, Afrânio. *Crítica e Teoria Literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará – PROED, 1987.
- DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DREYFUS, René Armand. *1964: A conquista do Estado*. Petrópolis: Vozes, 1981.
- FABRE, Daniel. *Le Carnaval ou la fête à l'envers*. Paris: Découvertes-Gallimard, [s.d.].
- FAUSTO, Boris. *A revolução de 1930*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- FICO, C. *Além do golpe: a tomada do poder em 31 de março de 1964 e a ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- FONSECA, Rubem. *Agosto*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- IANNI, Octavio. O Realismo Mágico. In: _____. *Ensaio de Sociologia da Cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- LINHARES, Temístocles. *História crítica do romance brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1887.
- MOISES, Massaud. *A criação literária*. São Paulo: Cultrix, 2003.
- MONTEIRO, Jerônimo. (Org.) *Panorama do conto brasileiro: O conto fantástico*. Rio de Janeiro/ São Paulo/ Bahia: Editora Civilização Brasileira S.A., 1959.
- PELLEGRINI, Tânia. Realismo: modos de usar. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 39, jan./jun. 2012, p. 11-17.

RÉGIS, Maria Helena. *O cômico-sério em Bobók e Incidente em Antares*. Florianópolis, 1973. 77 p. Tese de Livre Docência – Departamento de Língua e Literaturas Vernáculas, Universidade Federal de Santa Catarina, 1973.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro – Artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SÁ, Marcio Cícero de. *Do fantástico (teorias e contos)*. 2003. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2003.

SÁBATO, Ernesto. *O Escritor e seus fantasmas*. Trad. Janer Cristaldo. Rio de Janeiro: F Alves, 1982.

SANT'ANNA, Affonso Romano. *Paródia, Paráfrase e Cia*. São Paulo: Ática, 2003.

SARTRE, Jean-Paul, 1905-1980. *Situações, I: Jean-Paul Sartre*. Título Original: Situations, I. Tradução de Cristina Prado. Prefácio de Bento Prado Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

SIEBERS, Tobin. *The Romantic Fantastic*. London: Cornell University Press, 1984.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1997.

SINTONI, Evaldo. *Em busca do inimigo perdido: construção da democracia e imaginário militar no Brasil [1930-1964]*. Araraquara; São Paulo: Unesp/FCL; Cultura Acadêmica, 1999.

SURO, Joaquín Rodríguez. *Erico Verissimo: história e literatura*. Porto Alegre: DC Luzatto ed., 1985.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *Literatura gaúcha – temas e figuras da ficção e da poesia do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: L&PM, 1985.