

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS

GLACY MAGDA DE SOUZA MACHADO

**O EFEITO DE REAL EM *INCIDENTE EM ANTARES*, DE ERICO VERISSIMO:
LITERATURA E HISTÓRIA**

Goiânia

2010

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor (a):	GLACY MAGDA DE SOUZA MACHADO		
E-mail:	glacymachado@yahoo.com.br		
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página?	<input checked="" type="checkbox"/> Sim	<input type="checkbox"/> Não	
Vínculo empregatício do autor			
Agência de fomento:		Sigla:	
País:	UF:	CNPJ:	
Título:	O EFEITO DE REAL EM <i>INCIDENTE EM ANTARES</i> , DE ERICO VERISSIMO: LITERATURA E HISTÓRIA		
Palavras-chave:	História. Maravilhoso. Ditadura. Ficção. Realidade.		
Título em outra língua:	THE REAL EFFECT IN <i>INCIDENTE EM ANTARES</i> , BY ERICO VERISSIMO: LITERATURE AND HISTORY		
Palavras-chave em outra língua:	HISTORY. WONDERFUL. DICTATORSHIP. FICTION. REALITY		
Área de concentração:	ESTUDOS LITERÁRIOS		
Data defesa: (dd/mm/aaaa)	10/12/2010		
Programa de Pós-Graduação:	LETRAS E LINGÜÍSTICA		
Orientador (a):	PROFA. DRA. MARILUCIA MENDES RAMOS		
E-mail:	profamariluciamendes@gmail.com		
Co-orientador (a):*			
E-mail:			

*Necessita do CPF quando não constar no SisPG

3. Informações de acesso ao documento:

Liberação para disponibilização?¹ **total** **parcial**

Em caso de disponibilização parcial, assinale as permissões:

Capítulos. Especifique: _____

Outras restrições: _____

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O Sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

Assinatura do (a) autor (a)

Data: ____ / ____ / ____

¹ Em caso de restrição, esta poderá ser mantida por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Todo resumo e metadados ficarão sempre disponibilizados.

GLACY MAGDA DE SOUZA MACHADO

**O EFEITO DE REAL EM *INCIDENTE EM ANTARES*, DE ERICO VERISSIMO:
LITERATURA E HISTÓRIA**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Mestre em Letras e Linguística.

Área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Marilúcia Mendes Ramos.

Goiânia

2010

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação na (CIP)
GPT/BC/UFG**

M149i Machado, Glacy Magda de Souza.
Incidente em Antares, de Erico Verissimo: Literatura e
História [manuscrito] / Glacy Magda de Souza Machado. - 2010.
122 f.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Marilúcia Mendes Ramos.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Letras, 2010.

Bibliografia.

Inclui lista de figuras, abreviaturas, siglas e tabelas.

Apêndices.

1. História. 2. Maravilhoso. 3. Real. 4. Alegoria. I. Título.

CDU: 821.134.3(81)-31

GLACY MAGDA DE SOUZA MACHADO

O EFEITO DE REAL EM *INCIDENTE EM ANTARES*, DE ERICO VERISSIMO:
LITERATURA E HISTÓRIA

Dissertação defendida no Curso de Mestrado em Letras e Lingüística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do grau de Mestre, aprovada em _____ de _____ de _____, pela Banca Examinadora constituída pelas seguintes professoras:

Profa. Dra. Marilúcia Mendes Ramos – FL/UFG – Orientadora

Profa. Dra. Goiandira de Fatima Ortiz Camargo – FL/UFG

Profa. Dra. Lúcia Helena Marques Ribeiro – TEL/UNB

*A Geraldo Machado, in memoriam, meu pai,
amigo, exemplo e grande admirador da obra
de Erico Verissimo.*

Agradecimentos

À Prof.^a Dra. Marilúcia Mendes Ramos, orientadora desta dissertação, pela dedicação e orientação recebidas no decorrer das minhas pesquisas.

Ao Prof. Dr. Edvaldo Bérqamo, pelas proveitosas discussões em sala de aula, propiciadas pela disciplina O romance de ênfase social em língua portuguesa: teoria, história e política, por ele ministrada em 2008 e que muito contribuíram para a escritura desta dissertação.

A minha mãe, meus filhos e esposo, pelo incentivo e compreensão em relação às horas dedicadas aos meus estudos em detrimento de nosso convívio familiar.

RESUMO

Em *Incidente em Antares*, romance de Erico Veríssimo, o entrecruzamento da História e do Maravilhoso produziu efeitos de realidade que se coadunam com a História recente de nosso país, precisamente a ditadura militar instaurada em 1964. A partir de um microcosmo, a pequena cidade de Antares, a ficção de Veríssimo expande-se para o macro, proporcionando uma leitura alegórica daquele momento histórico. O romance, por meio de uma escrita corajosa e engajada, concede aos mortos, porque a morte lhes dá a impunidade necessária, o poder de denunciar todas as arbitrariedades a que o povo brasileiro esteve sujeito durante o regime militar. Longe de ser uma estória de fantasmas, *Incidente em Antares* é um romance político, que retrata e denuncia a realidade do Brasil em um momento particularmente difícil de repressão ao livre pensamento intelectual. Em nossos estudos, portanto, por meio de algumas reflexões teóricas que serviram para embasar nossos questionamentos, procuramos verificar quais os mecanismos responsáveis pela criação desses efeitos de real, uma vez que a segunda parte da narrativa, isoladamente, não guarda referência com a realidade exterior, servindo-se de personagens fantasmas para contar uma história que, por sua vez, não poderia acontecer no mundo real.

Palavras-chave: História. Maravilhoso. Ditadura. Ficção. Realidade.

ABSTRACT

In *Incidente em Antares*, Erico Verissimo's novel, history and wonderful events come together to show the reality of recent history of our country, specifically the military dictatorship established in 1964. From a microcosm, the small town of Antares, Verissimo's fiction expands to the macrocosm, providing an allegorical reading of that historical moment. Because death gives the impunity necessary to the ghosts, the novel, written with courage and commitment, gives them powers to denounce all the arbitrariness that Brazilian people were living. Far from being a ghost story, *Incidente em Antares* is a political novel, which portrays and reveals Brazilian reality in a particularly difficult moment for free intellectual thought. In our studies, therefore, we used some theoretical reflections that were important for our purposes to see what mechanisms were responsible for creating these real effects, since the second part of the narrative, alone, has no reference to external reality, once unbelievable characters tell a story that also could not happen in the real world.

Keywords: History. Wonderful. Dictatorship. Fiction.Reality.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1 – TRAJETÓRIA LITERÁRIA DE ERICO VERISSIMO	12
1.1 Primeiras publicações: ênfase nos problemas sociais.....	12
1.2 <i>O tempo e o vento</i> : A História do Rio Grande do Sul	16
1.3 Os últimos romances: preocupações políticas	21
CAPÍTULO 2 – HISTÓRIA E AUTORITARISMO	27
2.1 O Rio Grande do Sul no cenário nacional – da Independência à Ditadura Militar	27
2.2 <i>Incidente em Antares</i> e a realidade nacional	37
CAPÍTULO 3 – O EFEITO DE REAL: REFLEXÕES TEÓRICAS	44
3.1 O Efeito de real e a verossimilhança	44
3.2 O insólito, o fantástico, o maravilhoso e o estranho.....	53
3.3 A alegoria e o discurso real maravilhoso	56
3.4 Humor, sátira, paródia, carnavalização e polifonia	63
CAPÍTULO 4 – A CONSTRUÇÃO DO EFEITO DE REAL EM <i>INCIDENTE EM ANTARES</i>	70
4.1 Autoritarismo e realidade: <i>Incidente em Antares</i> e a literatura pós-64	70
4.2 Discurso, enredo e realidade.....	78
4.2 Do real ao alegórico e do alegórico ao real: narradores, personagens e linguagem.....	81
CONCLUSÃO	114
REFERÊNCIAS	118

INTRODUÇÃO

A obra do escritor gaúcho Erico Verissimo tem suscitado vários estudos no Brasil e também no exterior e esta pesquisa pretende ser mais um contributo para a divulgação da sua obra. Esta dissertação ocupa-se do romance *Incidente em Antares*, de 1971.

Erico Verissimo endossa a opinião do escritor latino-americano Alejo Carpentier, para quem é tarefa do escritor ocupar-se do mundo. Para ele, a literatura está comprometida com a sociedade e o romancista nela interfere social ou politicamente, denunciando suas mazelas, retratando certos períodos históricos, e provocando reflexões em seus leitores. Acrescenta, porém, não ser a função social ou de denúncia a única finalidade da literatura, uma vez que nem todas as obras têm esse caráter. O escritor engaja-se igualmente com o Homem e seus problemas e, principalmente, consigo mesmo.

Em entrevista datada de 1971, concedida a Celito de Grandi e registrada no livro *A liberdade de escrever* (1997, p.63), organizado por Maria da Glória Bordini, Erico Verissimo afirma que não vê como um romancista que escreve sobre nossos tempos pode deixar de focar os problemas sociais e políticos que lhe saltam aos olhos todos os dias, principalmente agora que a tecnologia aproxima os homens e o que faz sofrer um vietnamita ou um dominicano de alguma maneira também nos faz sofrer. Acredita, no entanto, que não cabe ao escritor oferecer o remédio para os males sociais, mas sim mostrar que o organismo social está doente e, desse modo, criar a necessidade de curá-lo.

O romancista declara-se também um humanista e por isso rejeita quaisquer extremos que levem à violência ou à coerção da liberdade individual. Acredita, ainda, que a repressão ao livre pensamento, e o medo de pensar daí advindo, faz com que os homens percam a capacidade de criticar construtivamente, transformando-se em seres covardes e conformados. Complementa afirmando que sem contestação nenhum governo se renova e que é um erro grave confundir crítica com subversão.

O escritor acrescenta que seu último romance, *Incidente em Antares* (1971), é um estuário onde se encontram os rios mais caudalosos de sua personalidade: o satirista, o poeta, o narrador, o homem preocupado com os problemas políticos e sociais e também o sujeito meio sinistro que gosta de escrever sobre velórios e fantasmas.

Com efeito, nesse romance observam-se esses traços. No início, a narrativa transcorre linearmente e nela misturam-se fatos da ficção com a História do nosso país,

abrangendo um período de mais de cem anos. Num segundo momento, porém, a narrativa é carnavalizada com a introdução do fato maravilhoso representado pela ressurreição de sete mortos que se encontravam insepultos do lado de fora do cemitério, aguardando o final de uma greve de coveiros para ser enterrados.

O que chama imediatamente a atenção do leitor é o elemento maravilhoso que não prejudica o caráter realista do romance, pelo contrário, intensifica o efeito de verdade da história, tomando-se como referência o momento de sua produção e publicação, ou seja, os anos da ditadura militar instaurada no Brasil em 1964. A História presente na primeira parte do romance, por sua vez, prepara o leitor para a incursão no universo do sobrenatural fazendo com que ele aceite o evento maravilhoso de que é palco a cidade de Antares com naturalidade e não questione sua veracidade.

Incidente em Antares, publicado em 1971, no auge da ditadura militar, quando presidia o Brasil o General Emílio Garrastazu Médici, traz os mortos do pequeno lugarejo do Rio Grande do Sul a denunciarem as arbitrariedades cometidas pelos representantes da sociedade local, numa clara alusão aos abusos também cometidos durante o regime militar no nosso país, como a tortura e o exílio impostos aos que ousavam discordar do pensamento dominante à época. Desta forma, a condição dos mortos é libertadora, uma vez que é por seu intermédio que os homens se sentem livres para denunciar a corrupção e a violência ali instauradas, o que faz desse romance também um romance político.

Incidente em Antares não é uma história de fantasmas. A leitura propiciada pelo elemento maravilhoso é alegórica, o que reafirma o caráter realista do romance ao retratar os anos de chumbo da ditadura militar. A ficção, nesse caso, explica a realidade. Entendemos, também, que a História, por sua vez, pode deixar suas marcas na literatura e esta pode refletir a História de uma época, caso de *Incidente em Antares*, razão pela qual tomamos o romance como referência para nossa pesquisa. O trabalho estilístico do escritor nesse livro conduziu o presente estudo para a análise de como foi produzido o efeito de real no romance, fazendo com que seu enredo denuncie a realidade, hipótese de pesquisa desta dissertação.

Como metodologia para o estudo dessa questão central, utilizamos um enfoque sociológico, tomando por base a ideologia humanista e política do escritor que perpassa por sua obra e, em especial, por este seu último romance. Para isso, utilizamos o pensamento crítico de alguns autores que se ocuparam da análise da obra de Verissimo, como Antonio Candido, Maria Luiza Laboissiere, Fábio Lucas, Maria Glória Bordini, Guilhermino Cesar, Flávio Loureiro Chaves e Sandra Jatahy Pesavento, entre outros. Os estudos de João Adolfo

Hansen e Walter Benjamin embasaram a pesquisa no que diz respeito à alegoria, que é a leitura crítica que se depreende do romance. Servimo-nos, ainda, do pensamento de Roland Barthes e Yves Reuter para subsidiar nossa análise sobre como é construído o efeito de real na obra.

Na elaboração desta dissertação, a preocupação inicial é a de traçar um pequeno resumo da trajetória literária de Erico Verissimo, iniciada na década de 30. Posteriormente, no capítulo 2, elabora-se um estudo sobre a história política do Rio grande do Sul, considerando o período abrangido pelo romance *Incidente em Antares*, para, então, verificar como os principais acontecimentos históricos são abordados no romance. Como apoio teórico deste estudo, no capítulo 3 discute-se o efeito de real, o fantástico e seus desdobramentos, o discurso real maravilhoso, a alegoria, além das questões da polifonia, paródia e carnavalização presentes na ficção, esclarecendo que os estudos acerca do fantástico foram refutados após a constatação de que o incidente de que trata o romance encontra-se nos domínios do maravilhoso. No capítulo 4, busca-se inicialmente a relação estabelecida entre a literatura e o autoritarismo decorrente dos momentos de repressão pelos quais o país passou em sua história recente, para, então, proceder ao estudo do romance, buscando no trabalho artístico o efeito do real.

CAPÍTULO 1 – TRAJETÓRIA LITERÁRIA DE ERICO VERISSIMO

1.1 Primeiras publicações: ênfase nos problemas sociais

Neste capítulo, a fim de localizar *Incidente em Antares* na produção literária de Erico Verissimo, tece-se de modo sumário a sua bibliografia que remonta à década de 30.

Erico Verissimo ocupa posição de destaque em relação ao panorama do romance do decênio de 30. Antonio Candido (1981) o define como um escritor marcado por esse período. Decênio a cujas inquietudes o autor se manteve sempre fiel, sem prejuízo à evolução de sua arte. O crítico Flávio Loureiro Chaves (1976) afirma que, cronologicamente, o escritor precede todos os romancistas de 30 que fizeram romance urbano com ênfase no aspecto social. Acrescenta, ainda, que Verissimo tem importância fundamental por ter feito fora de São Paulo o que nenhum dos integrantes do Modernismo de 1922 conseguiu fazer: o romance urbano moderno. Chaves (1976) o define como caudatário da crítica à burguesia inaugurada por Mário e Oswald de Andrade, na década anterior, com a publicação dos livros *Amar, verbo intransitivo*, *Os condenados* e *Memórias sentimentais de João Miramar*.

As influências que o próprio escritor admitiu, como a de Huxley, os contatos pessoais, como a amizade com o poeta Mário Quintana, o espírito pragmático do Modernismo, filtrado pela persistência do Simbolismo no sul do país, fazem parte da formação literária de Erico Verissimo.

Some-se, ainda, conforme afirma Antonio Candido (1981), o fato de que a época, marcada pela depressão econômica, pela ascensão do fascismo ou do comunismo e pela vacilação e acovardamento das democracias, gerou uma espécie de estética anestésica que transparece nas concepções do romancista. Nesse sentido, para Erico Verissimo, o orgulho na beleza só é aceito se for justificado por uma razão de ordem prática.

A primeira publicação desse escritor gaúcho, a coletânea de contos denominada *Fantoches* (1932), apresenta, nos dizeres de Flávio Loureiro Chaves (1976), uma temática vaga e difusa que evita situar geográfica e cronologicamente a ação, numa busca por uma universalização da narrativa. No entanto, acrescenta o crítico, dois dos contos aí reunidos já indicam uma grande preocupação social, sem, todavia, apresentarem grande expressão, já que o autor evita trazer essa inquietação para o primeiro plano das tramas. São esses contos “Chico” e “Malazarte”.

A vocação realista de Erico Verissimo, aliada ao contato com os temas, a linguagem e o neo-simbolismo presente no estado rio-grandense, aparece tanto em *Fantoches* como no romance *Clarissa* (1933). De acordo com Loureiro Chaves (1976), neste último observa-se com mais nitidez a conjunção dessas duas tendências aparentemente exclusivas, mas atuantes na formação do romancista.

Em *Clarissa* há a valorização do panorama em detrimento do detalhe. A cidade de Porto Alegre é o pano de fundo da trama que tem como protagonista a estudante Clarissa. Nessa obra já se verifica de forma rudimentar o recurso narrativo do contraponto que aparecerá na obra seguinte: *Caminhos cruzados* (1935).

É passível de nota, ainda, o fato de que, sob a aparência descompromissada da narrativa de *Clarissa*, já estão latentes os dois pólos da realidade social que inquieta o escritor: a burguesia urbana e o patriarcado rural.

Com *Caminhos cruzados* afirma-se o romance brasileiro urbano moderno, ao mesmo tempo investigação e revelação da sociedade. Essa investigação coincide com o aparecimento do regionalismo contemporâneo e antecede as demais manifestações da narrativa urbana na década de 30. Para Chaves (1976), o realismo social de Erico Verissimo não se integra no movimento de 30, mas constitui uma das suas mais significativas tendências, assim como traz para a ficção do Rio Grande do Sul uma profunda renovação.

Em *Caminhos cruzados*, as questões latentes em *Fantoches* e *Clarissa* passam a ocupar o primeiro plano da narrativa, orientando-a num sentido eminentemente social. Trata-se, pois, de uma escrita realista que se refere intencionalmente à realidade imediata e na qual a cidadania é o pressuposto necessário das ações individuais. Para Loureiro Chaves (1976), o que está em discussão é o funcionamento da “engrenagem”, ou seja, da estrutura social.

Somado a esse fato, o crítico afirma que, do ponto de vista estrutural, há uma alteração notável em relação à *Clarissa*. Esta alteração é devida à influência de Aldous Huxley. Não havendo personagens centrais, seus mundos se cruzam, mas não convergem para um centro único. Desta forma, as diferentes histórias revelam a variabilidade do real, sem, no entanto, estabelecer sua síntese harmônica.

Loureiro Chaves (1976) ressalta, ainda, que, simultaneamente à publicação de *Clarissa*, o escritor traduziu o romance *Contraponto*, de Aldous Huxley. Contrariamente aos escritores de sua geração, Erico Verissimo não se aproximou dos autores franceses, preferindo a corrente anglo-saxônica. Em Huxley, encontrou o universo moderno

fragmentado pelas opções ideológicas, pela crise de identidade e individualidade, enfim, pela falência das relações sociais.

A técnica do contraponto permite ao escritor apresentar uma visão dos panoramas sociais e o retrato complexo de seus grupos. É interessante observar, no entanto, que enquanto Aldous Huxley usou o corte horizontal para descrever um pequeno grupo das classes privilegiadas da Inglaterra, Verissimo ajustou a técnica ao espírito dos anos 30, alargando-a ao incorporar em seus escritos tanto o rico como o pobre.

Quer se considere a temática abordada, quer sua expressão estilística, *Caminhos Cruzados* é isento de romantismo. Inicia-se, com ele, como afirma Flávio Loureiro Chaves (1976, p.21), “uma longa investigação que busca ver o homem na sua dinâmica social e o indivíduo na sua humanidade”.

Se *Caminhos cruzados* define o estilo de Erico Verissimo, também irá apontar alguns dos rumos mantidos pelo escritor nos seus próximos livros. Segundo Chaves (1976), nesses romances o autor se ocupará não apenas da revelação da engrenagem social, mas, igualmente, da discussão e julgamento de seus mecanismos.

Em *Música ao longe* (1935) observa-se uma abordagem que vai muito além do “regionalismo”, ou do mero aproveitamento do tema ou de um cenário regional. O foco da narrativa está em outro lugar que não o da fotografia do local. Jacarecanga, no Rio Grande do Sul, poderia estar também situada em qualquer parte do país.

O contexto regional aparece na narrativa “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” (CHAVES, 1976, p.34). O escritor não se detém ao regional porque acima de tudo interessa-lhe o indivíduo e o seu destino, como se observa nesse romance.

Embora no particular estejam a crise da propriedade e o declínio do patriarcado gaúcho, o tema verdadeiro é o do sacrifício do indivíduo na engrenagem social. A propósito, a burguesia urbana e o patriarcado rural são as duas vertentes que ocuparão o romance realista de Erico Verissimo até as últimas conseqüências.

Na opinião de Chaves (1976), com esse romance começam a surgir as linhas que diferenciarão a ficção de Erico Verissimo e a média da literatura social de sua época. Para o crítico, os proprietários rurais do sul equiparam-se aos senhores de engenho derrotados pelo advento dos usineiros. O narrador, no entanto, não se volta para a defesa de um grupo social, mas para a solidariedade à personagem, a quem é negado o direito de escolher decidir seu destino. A crítica social de Erico Verissimo advém dessa compreensão do

humano e por isso não se transforma em documento político, como aconteceu com grande parte do romance de 30 sob o disfarce do regionalismo.

A investigação sobre o problema da liberdade do indivíduo, presente nesse romance social de Erico Verissimo, dá origem ao tema de *O tempo e o vento*, numa tentativa, talvez a única, de abranger globalmente no tempo e no espaço uma zona agrária, revelando um completo painel da formação do patriarcado rural sul-rio-grandense, tanto na dimensão social quanto na histórica.

No início dos anos 40, com *O Resto é silêncio* (1942), o escritor retoma a técnica do contraponto usada com maestria em *Caminhos cruzados*. Ao final da narrativa, o escritor Tônio Santiago, considerado por muitos críticos como o *alter ego* do autor, tem uma espécie de visão diacrônica sobre a História de seu Estado. Ao som da Quinta Sinfonia de Beethoven, no Teatro São Pedro, em Porto Alegre, a personagem imagina as raízes longínquas dos ouvintes reunidos no teatro e recapitula uma série de etapas e paisagens de sua terra. Seu devaneio mais parece uma primeira comunicação ao público sobre o projeto da saga do Rio Grande do Sul que seria apresentada em *O tempo e o vento*.

De uma maneira geral, pode-se afirmar que, nesse primeiro momento, a obra de Erico Verissimo ocupa-se da miséria, do desamparo, da revolta contra a desigualdade econômica, bem como do problema da violência na vida individual e social, fazendo-a uma espécie de “celebração horrorizada da brutalidade” (CANDIDO, 1981, p.47).

Outra constante nessas obras, e que se perpetuará nas demais, é o caudilhismo gaúcho, cujos costumes de crueldade encontram-se presentes desde a publicação de *Clarissa*. Em seus livros, esses guerreiros se parecem bastante uns com os outros porque correspondem a fixações humanas e estéticas.

Para Antonio Candido (1981, p.49), esses personagens que dominam os municípios “formam uma espécie de casta soturna e pitoresca na obra de Erico Verissimo, que se ocupa em acompanhar sua decadência e ressurreição nos filhos urbanizados, adaptados às mudanças para continuarem a mandar de outro jeito.” Esses homens só fazem acertar o passo com a política da década.

No que se refere à trajetória literária do romancista, é interessante citar que em uma palestra de 1938, Erico Verissimo esclarece a natureza de sua escrita, no sentido das relações entre arte e moral. A sua opção é a de um estilo não-artístico, comparado por ele à roupa do homem bem vestido que não se nota. Nos dizeres de Candido (1981), o escritor disfarça os seus recursos, como se estivesse escrevendo casualmente, para dar um relevo maior à vida. Porém, com isso o crítico afirma que o romancista consegue uma atividade

estética a partir de uma disciplina de ordem ética, para a qual se utiliza, inclusive, da ironia e do ceticismo, que o impedem de se tornar um fanático do que quer que seja.

A seguir, coloca-se em foco o romance histórico de Erico Verissimo, com algumas considerações sobre a trilogia *O tempo e o vento*, aclamada por muitos críticos como a obra-prima do autor. Esclarece-se, no entanto, que por não se tratar do alvo primordial deste estudo, é feita uma análise de ordem geral, dando ênfase aos aspectos que a aproximam do romance *Incidente em Antares*, objeto desta dissertação.

1.2 - *O tempo e o vento*: a História do Rio Grande do Sul

Para Georg Lukács (1976), o romance histórico não é um decalque dos fatos e personagens históricas. Em seus estudos, o crítico toma como modelo os romances de Walter Scott, autor escocês do século XIX, nos quais os feitos históricos aparecem como pano-de-fundo. Portanto, segundo o literato, o que realmente caracteriza o romance de Scott como histórico é a resposta que ele apresenta em relação às questões históricas, ou seja, importa mais as ações nas quais são fixadas literariamente etapas da História. *Em O tempo e o vento* percebe-se como Erico Verissimo incorporou essa sistemática em sua composição.

Fazendo um paralelo com *Incidente em Antares*, pode-se perceber que nesse romance, embora o autor também se valha da História utilizando-a como pano-de-fundo para a narrativa, estão nele presentes alguns elementos que fogem ao modelo de Walter Scott, como a polifonia e a carnavalização, termos retomados quando dos estudos teóricos, objeto do capítulo 3 desta dissertação.

O tempo e o vento é uma trilogia com mais de 2.200 páginas e que consumiu quinze anos de dedicação de seu autor. De uma maneira geral, no romance, escrito de 1949 a 1962, a História do Rio Grande do Sul é investigada desde a sua formação até o declínio da ditadura Vargas, o que também significou a decadência política do estado no cenário nacional. O escritor volta-se, então, novamente à paisagem rural para contar a grande saga do Rio Grande, fazendo um retrocesso às origens míticas do estado para situar o patriarca da família Cambará no momento das guerras missionárias. A cada geração da família corresponde também um movimento decisivo da História local: a Revolução Farroupilha, a Guerra com o Paraguai, as Revoluções de 1893 e 1930, as administrações de Júlio de Castilhos, Borges de Medeiros e Getúlio Vargas.

No entender do crítico literário Jacques Leenhardt, em artigo presente no livro *Erico Veríssimo: O romance da História* (2001), os dois pilares sobre os quais se assenta a narração na trilogia correspondem aos dois princípios que organizam o saber histórico no que se refere à constituição do Brasil: a ocupação das terras e a estrutura do estado. Desta maneira, é possível entender a formação da nação brasileira a partir da ocupação de territórios pelos pioneiros, num esquema onde o estado é fraco porque reinam os caudilhos. Para estes últimos, existiam apenas dois inimigos: os liberais urbanos e os pequenos camponeses explorados.

Em *O Tempo e o vento*, a preocupação com as referências históricas, já constantes em produções anteriores, é bem mais visível, aparecendo de forma bem explícita no prefácio da trilogia. É neste sentido que Jacques Leenhardt (2001) afirma que a contracapa e o prefácio de Jorge Amado no romance já anunciam que a narrativa irá se ocupar da História da nação brasileira. Para esse pesquisador, no livro, a visão da História se dá como uma temporalidade repetitiva. Tanto o primeiro capítulo do *O continente* como o último referem-se ao ano de 1895, estando, porém, separados por 650 páginas, nas quais é narrada uma história que se prolonga por mais de 150 anos. O segundo capítulo do romance inaugura um amplo *flashback*, situando-se temporalmente no ano de 1745 e trazendo o leitor para o presente da narração, na sede do Sobrado.

Para Regina Zilberman (1998), os acontecimentos históricos não são simplesmente adicionados ao romance, mas servem para mostrar como a História é capaz de operar modificações nos objetos e nas pessoas. Sandra Jatahy Pesavento, em artigo publicado em 2001, remete à solitária reflexão do padre Lara, personagem do romance, para afiançar que as fronteiras simbólicas do conhecimento estabelecem o diálogo entre História e Literatura, pois nas suas divagações o padre cogita as várias possibilidades de se contar a História.

A História, então, pode ser vista como uma narrativa que implica recortes, acréscimos e omissões, na qual os fatos vividos se apresentam como construções. Através da personagem do padre Lara, as questões da ficcionalidade da História e do relativismo do discurso que constrói o passado são discutidas. Assim, os episódios sempre podem ser contados de outra forma. Mesmo se o acontecimento principal permanecer fixo, inalterado, a partir dele é possível construir várias versões, todas possíveis e que buscam atingir um efeito de verdade.

Em *Incidente em Antares*, no capítulo XVI, o narrador dirige-se ao leitor para questionar o ensino escolar da História, acusando-o de maniqueísta. Acrescenta, também,

que a História não pode ser escrita apenas em preto e branco. Afirma, ainda, que o relato histórico apresentado como pano-de-fundo à narrativa segue o espírito dos livros escolares, ficando na penumbra todos aqueles que não fazem, mas sofrem a história.

Ainda no que se refere à História, o caráter cíclico da narrativa suscita, no entender da estudiosa Sandra Jatahy Pesavento (2001), uma releitura do romance. Porém, assegura que tanto o leitor como o escritor já não são os mesmos, tendo ambos se modificado durante os processos de criação e o de recepção. Desta forma, o plano metalingüístico aos poucos se apropria da totalidade da trilogia e altera a sua natureza.

Esse caráter cíclico da História é bastante diverso de seu tratamento cronológico e linear em *Incidente em Antares*. Todavia, as idas e vindas temporais são tão bem articuladas que em momento algum o romance cai na monotonia ou no didatismo. Os diferentes níveis de representação, por sua vez, exigem que o leitor vá montando um quebra-cabeça. A técnica empregada por Verissimo nesse romance é a mesma já utilizada por ele em *Caminhos cruzados* e em outros livros da década de 30: o contraponto. Essa técnica, como já afirmado anteriormente, consagrou o escritor inglês Aldous Huxley em 1928, e consiste na composição fracionada da história, disseminando-a no todo e ampliando-a progressivamente.

A pesquisadora assegura, ainda, que

se a narrativa no tempo enfrenta o filtro do passado, que impõe ao historiador a recuperação de uma época que corre por fora da experiência do vivido, relativizando assim a obtenção da veracidade, as mediações do espaço interpõem um outro ponto de vista, recolocando a ficcionalidade no campo do discurso histórico (PESAVENTO, 2001, p.44).

Conseqüentemente, a ordenação do mundo seria também relativa, comportando distintas temporalidades que existiriam, num mesmo momento, em espaços diferentes.

O caráter ficcional da narrativa histórica está, portanto, em reinscrever o passado no presente por um discurso que substitui o acontecimento, ocupando o seu lugar por uma operação imaginária que o representa e lhe atribui significado.

O continente, primeiro volume da série, publicado em 1949, abrange o período mais primitivo e mítico de toda a obra: de 1745 até o final do século XIX. Nesse volume, o autor escolheu os eventos históricos mais interessantes do ponto de vista ficcional como cenários da narrativa.

O desencadeamento das ações se dá com a Revolução Federalista de 1893. Os episódios que ocorrem no “Sobrado”, a habitação cercada pelas forças legalistas vitoriosas sobre o poder político republicano de Santa Fé, e lideradas pelos Cambarás, situam-se em

junho de 1895, data que coincide historicamente com o fim dessa revolução. Dentro da fortaleza, resistem Licurgo, o chefe político republicano deposto, seus familiares e seus seguidores mais fiéis. De 1895, o narrador retrocede a vários acontecimentos da História do Rio Grande do Sul, como, por exemplo, o povoamento do solo, as Missões Jesuíticas e a Revolução Farroupilha.

Pedro Brum Santos, em artigo publicado na revista *O eixo e a roda* (2005), afirma que a escolha da Revolução Federalista como episódio de partida em *O continente* tem um significado especial. Na história do Rio Grande do Sul, esse conflito expressa a passagem da antiga ordem institucional, que teve fim com a Revolução Farroupilha, à ordem republicana, assentada no ideal positivista de Júlio de Castilhos. Deste modo, complementa, a utilização da matéria histórica no livro traduz a força reflexiva que a ficção produz sobre esses eventos.

A revolução de 1893 ficou registrada na História como o confronto entre os federalistas, chamados de maragatos e simpáticos ao parlamentarismo monárquico, chefiados por Gaspar Silveira Martins, e os republicanos, denominados de pica-paus ou chimangos, liderados por Júlio de Castilhos. Em *Incidente em Antares*, nas páginas iniciais do romance, há relatos dessa revolução que, segundo o narrador, foi o período mais cruel e sangrento da luta hereditária entre as famílias rivais, protagonistas da narrativa. Os Vacarianos aderem à causa monarquista dos maragatos, enquanto que os integrantes da família Campolargo assumem-se como republicanos.

No *O continente*, a revolução transforma-se no centro em torno do qual as personagens envolvidas no conflito, em vez de protagonizarem cenas bélicas, refletem sobre a inutilidade da situação a que estão submetidas. Assim, são exemplares as reflexões do velho Florêncio Terra, sogro de Licurgo, e Fandango, o velho contador de histórias. Para essas personagens, o verdadeiro sentido das ações humanas está em canalizar energias para ações que sejam, ao mesmo tempo, simples e agradáveis. É, portanto, interessante observar o tratamento que o escritor dá aos fatos históricos. Em outro episódio, o das Missões Jesuíticas, em vez de tecer informações minuciosas sobre o massacre, o autor focaliza os obstáculos e perigos pelos quais passam as personagens.

Na opinião da pesquisadora Regina Zilberman (1998), *O continente*, porém, não é um romance completo. É antes, uma tese a ser contestada e destruída nos próximos volumes, nos quais Erico Verissimo trabalhará dialeticamente o aplauso e a crítica das oligarquias gaúchas. É, acreditamos, neste sentido que o escritor Luis Fernando Verissimo,

por ocasião das comemorações dos 50 anos de publicação de *O continente*, lembra que *O tempo e o vento* é a única obra da literatura mundial que desmistifica a si mesma.

Referindo-se ao último volume da trilogia, no capítulo intitulado “O tempo e o vento: história mito e literatura”, constante do livro *Discurso histórico e narrativa literária*, organizado por Jacques Leenhardt e Sandra Jatahy Pesavento, a estudiosa afirma que *O arquipélago* é “um romance metalingüístico, que, ao falar do outro, fala de si mesmo, narrando seu próprio nascimento” (PESAVENTO; LEENHARDT, 1998, p. 155). Erico Verissimo desloca-se da História para o mito, mas, para desmitificar a visão estereotipada do Rio Grande do Sul, rompe a com a unidade da estrutura narrativa e ideológica adotada em *O continente*. Ao fazer Floriano escrever o texto, mostra que em lugar do mito prefere a ficção, pois é ela que lhe permite pensar a História e desmitificar o passado.

O arquipélago, no seu entender, é uma espécie de reescritura de *O continente*, na qual o épico e o aventureiro são substituídos por uma amarga e quase introspectiva crítica. Acrescenta, ainda, que a trilogia é uma exposição de um passado que mergulha no presente, revelando que o percurso político do estado sempre atendeu aos interesses dos poderosos. Neste sentido, Erico Verissimo revela-se comprometido com a História de seu Estado.

Referindo-se ao conjunto das obras de Verissimo, Flávio Loureiro Chaves (1976) assegura que o modelo realista das narrativas do escritor não corresponde a uma fotografia integral da realidade, mas a uma análise objetiva e uma revisão crítica desta realidade. Assim, a reflexão histórica de *O tempo e o vento* mostra um certo pessimismo no que concerne à condição humana. Esse ceticismo acerca do destino da civilização está bem explicitado na concepção cíclica da História, assim como na ironia ao heroísmo que orienta a escritura da trilogia, e colabora para caracterizar a situação problemática do personagem Floriano Cambará.

Essas reflexões que o texto provoca atenuam as diferenças entre o real e o não-real, ressaltando, por sua vez, a força do imaginário, capaz de gerar um efeito de realidade. Acreditamos que essas reflexões estão igualmente presentes em *Incidente em Antares*, o que faz a história adquirir outro sentido, que ultrapassa apenas o literal, tomando como referente a situação do país durante o regime militar.

Em face desses assuntos, pode-se concluir que o projeto ficcional de Erico Verissimo, no que concerne à trilogia, segue a tradição do romance histórico. Porém, os episódios tomados da História permitem que o leitor os atualize, assim como também reelabore as questões que eles ainda são capazes de suscitar. Embora o autor se detenha ao

espaço geográfico de seu estado natal, as reflexões dessa época permitem a análise dos problemas sociais que não são específicos do Rio Grande do Sul, mas de toda a nação. O raciocínio é igualmente válido para o romance *Incidente em Antares*, no qual a pequena cidade representa o país como um todo, ao mesmo tempo em que reflete a situação a ele imposta com o advento da ditadura.

O entrecruzamento entre Literatura e História, no entender de Regina Zilberman (1998), é, pois, importante na medida em que, ao conhecermos nosso passado e nossas origens, saberemos igualmente o que é a literatura e do que ela é capaz.

Na seqüência, discorre-se sobre os últimos romances de Erico Verissimo, os romances de cunho político, entre os quais está *Incidente em Antares*.

1.3 – Os últimos romances: preocupações políticas

Para Fábio Lucas (1985), é comum entre os críticos literários estabelecer algumas distinções entre o romance social e o romance político. No primeiro, o destaque é para o elemento coletivo, assim como a técnica preferida é o contraponto. Já no segundo, a predominância é do elemento individual. Disto advém uma maior unidade temática, já que não se pretende apresentar o processo social na sua ebulição.

O que se observa, então, é que o romance social dá ênfase a uma tragédia coletiva, assim como não se apóia em personagens principais, ao passo que o romance político registra grupos dentro de uma coletividade e destaca poucas ou uma única personagem.

Para o estudioso, os melhores romances de caráter social são justamente os que primam pela negação do sistema que nega o homem, que o “tritura na sua máquina de produção, que o mutila, que reduz os seus horizontes, que o transforma em coisa” (LUCAS, 1985, p.13). Assim, como sociedade e organização política andam juntas, acreditamos que seja difícil estabelecer distinções rígidas entre uma literatura eminentemente social e uma literatura de cunho político, haja vista a interdependência desses fatores. No entanto, os três romances de Erico Verissimo que se seguiram ao *O Tempo e o Vento*, possuem um caráter mais político, uma vez que discutem, além de questões sociais, questões políticas e globais de nossa história recente. *O Senhor embaixador* (1965) e *O prisioneiro* (1967) são reflexões corajosas sobre o embate entre o capitalismo e o socialismo no período da Guerra Fria.

Incidente em Antares (1971) denuncia a repressão ao livre pensamento durante a ditadura militar brasileira.

Em *O senhor embaixador* são discutidas as relações entre os EUA e as oligarquias aristocráticas ou populistas da América Latina, numa tentativa de explicar a onda de revoluções desencadeadas nos anos 60. O protagonista do romance, Pablo Ortega, filho da alta burguesia da república imaginária de Sacramento e seu embaixador em Washington, não é, contudo, representante da oligarquia. Ao contrário, sua mentalidade humanista e democrática o faz aderir à revolução esquerdista, tornando-se um combatente. Nessa condição, retorna à sua cidade natal. No entanto, no novo estado não há lugar para ele: para a elite conservadora e as forças de direita ele é um traidor; para a esquerda triunfante, ele não é digno de confiança por ter formação burguesa.

Tal como a personagem Floriano Cambará, de *O tempo e o vento*, Ortega rejeita os extremos políticos. Desta forma, o texto faz repensar a questão da liberdade individual. Para Flávio Loureiro Chaves (1976), o fracasso de Pablo Ortega mostra o desastre da História no que se refere ao indivíduo, colocando em xeque a própria engrenagem social, da qual todos são vítimas.

Em *O prisioneiro*, usando a alegoria – nem os lugares nem as personagens recebem nomes próprios – os álibis inventados para legitimar a intervenção militar no Vietnã são desmontados pelo olhar clínico do narrador. Esse romance procura repensar os contatos e interferências entre as grandes potências e os países do Terceiro Mundo.

Na narrativa, a personagem central está isolada em uma guerra violenta. O escritor tomou como ponto de referência para a escritura do romance a intervenção armada das tropas americanas no Vietnã. Teve, porém, o cuidado de não mencionar o nome dos países envolvidos no conflito para que a narrativa não ficasse presa a um determinado acontecimento histórico entre duas nações.

De início, o narrador mostra uma velha cidade imperial com palácios e templos, organizada em torno de um rio. Logo em seguida, porém, o leitor depara com o suicídio de uma budista de dezessete anos, que atea fogo às próprias vestes empapadas de gasolina.

As personagens que entram em cena, então, são mostradas em *flashback* pelos seus próprios pensamentos e dessa maneira seus dramas e paixões são revelados. É interessante observar como o escritor não tem qualquer piedade pelas figuras masculinas. É, portanto, uma professora francesa que representará o *alter ego* do escritor. Será por seu intermédio que o raciocínio lúcido do autor se mostrará na condenação de todos os regimes autoritários que sufocam as liberdades individuais.

Incidente em Antares, por sua vez, representa uma síntese de toda a obra de Erico Verissimo, tendo em vista que, conforme assegura Flávio Loureiro Chaves (1976, p.136), há nítidos pontos de contato entre esse romance e as obras que o precedem. Antares, assim como Jacarecanga, Santa Fé ou a República do Sacramento é “um cenário onde se resume simultaneamente a História e a condição humana.” Vacarianos e Campolargos são os mesmos caudilhos sobreviventes de *Música ao longe* e de *Um lugar ao sol*, assim como a burguesia também é a mesma de *Caminhos cruzados*, cujo desenvolvimento ficou registrado em *O tempo e o vento*. Em *Incidente em Antares*, essa classe completou o processo de ascensão econômica e ocupa o topo da pirâmide social, tendo assimilado a conduta de Vacarianos e Campolargos.

Incidente em Antares é o último livro de ficção escrito por Erico Verissimo. Sua publicação, no ano de 1971, coincide com um dos momentos mais difíceis de nossa história: a ditadura militar, especificamente o governo do General Emílio Médici. A narrativa possui um caráter eminentemente político, na qual o romancista se vale da História recente do país e do elemento maravilhoso para produzir uma alegoria do período pós 64.

O romance é dividido em duas partes. A primeira, com 79 capítulos, relata a fundação da cidade de Antares, os acontecimentos dos quais a cidade foi palco e o cenário político do Brasil desde a primeira metade do século XIX até os anos 1960. A segunda, com 102 capítulos, apresenta o incidente dos mortos que, insepultos, assombram a cidade, desmascarando a hipocrisia da classe dominante e o abuso de poder dos governantes.

A história de Antares remonta ao período do Pleistoceno, quando criaturas antediluvianas andavam às margens do futuro Rio Uruguai. De acordo com a crítica da obra de Verissimo, Maria da Glória Bordini, não é gratuita a posição geográfica da cidade, acima de São Borja, mais perto “da rude e machista campanha do que para o Leste, mais civilizado” (BORDINI, 2010, p.73). Inicialmente denominado de Povinho da Caveira, o povoado é governado por Chico Vacariano. Em 1830, o naturalista francês Gaston Gontran d’Auberville visita o lugarejo e mostra ao chefe político a estrela Antares na constelação de Escorpião. Em 1853, Vacariano batiza o lugarejo de Antares, por entender o nome como um lugar com muitas antas.

Algum tempo depois, Anacleto Campolargo, rico pecuarista, resolve se estabelecer no povoado, dando início a uma grande rivalidade entre as duas famílias, que durou quase setenta anos. Com o passar do tempo, porém, essa inimizade inicial foi se atenuando até as famílias se aliarem para preservar suas terras e manter seus privilégios.

Com o processo de industrialização, já nos anos 1960, a corrupção dos governantes explica uma revolta de operários que resulta em uma greve geral e no incidente macabro que se desenrola a partir desses acontecimentos, relatado na segunda parte do romance.

Ao serem deixados insepultos do lado de fora do cemitério, sete mortos despertam literalmente, não se comportando, porém, como zumbis, uma vez que possuem memória, pensam e falam. Representantes de diferentes classes sociais, os defuntos se unem em torno de um mesmo objetivo: serem enterrados dignamente. Para tanto, diante do descaso das autoridades, espalham sua pestilência pela cidade visitando seus familiares. Como a greve continua sem solução, ocupam o coreto da praça central, denunciando a podridão moral da sociedade e da política antarense diante de uma população horrorizada.

Erico Veríssimo se vale de diversas técnicas para a apresentação do enredo. O relato dos acontecimentos é feito por meio do diálogo entre mortos e vivos, de reportagens do jornalista Lucas Faia, do diário do padre progressista Pedro Paulo e do jornal íntimo do professor Martin Francisco Terra, autor de uma pesquisa científica sobre a cidade, publicada no livro *Anatomia duma cidade gaúcha de fronteira*.

O incidente provoca o que seria impensável na sociedade brasileira naquele momento: a livre expressão de idéias e de crítica. No entanto, os governantes conseguem apagar o evento e sua repercussão, por meio de uma operação denominada de “Operação Borracha”, reprimindo com ameaças qualquer manifestação que lembre o incidente e proporcionando ao povo muita festa e distração.

Ao recorrer a elementos tomados da literatura fantástica, termo aí entendido em sentido abrangente, englobando as manifestações literárias que se valem dos absurdos e dos fatos sobrenaturais ou inexplicáveis, fica evidente o propósito do escritor de mexer na ferida da realidade nacional, denunciando os preconceitos e arbitrariedades nacionais advindos de uma ordem social atrasada e injusta. O recurso ao maravilhoso permite um confronto entre mortos e vivos, num nítido compromisso político. Representa, portanto, mais uma vez, a denúncia das contradições no interior da sociedade. A expressão dessas divergências provém das próprias personagens, e não de um narrador onisciente e doutrinário.

Nesse livro, o autor lança mão da técnica do contraponto, já utilizada em sua produção anterior, objetivando mostrar mais uma vez as contradições que emergem do corpo social. A escolha do romance é a da voz dos rebeldes e dos liberais, condenando as atitudes hipócritas e conservadoras. O papel de consciência é ocupado pelos mortos, principalmente. Eles representam a marginalização e, por isso, a conclusão do romance é a

“Operação Borracha”, a qual conduz ao esquecimento as denúncias efetuadas pelos defuntos e à repressão final que silencia a criança que começa a ler a palavra liberdade escrita num muro.

O que une estes três últimos romances de Erico Verissimo é, na opinião da professora Maria das Graças Gomes Villa da Silva, da UNESP (2008), a luta contra os antigos medos agora modernizados. Por isso, seus protagonistas buscam justiça para a América Latina, e mostram verdades multifacetadas sobre a existência humana.

Embora Erico Verissimo sempre tenha permanecido coerente com sua meta temática ao longo de sua carreira, nesses últimos romances o escritor elevou sua voz e intensificou o elemento engajado de sua expressão. Mesmo que o alvo tenha continuado a ser o da denúncia das desigualdades sociais e da corrupção moral do indivíduo, presente em outras obras, Fábio Lucas (1985) esclarece que a repressão pós-64 é responsável pelo surgimento de uma nova temática na literatura brasileira: a violência social e política. Acrescenta, ainda, que em épocas de coação ao pensamento é comum o desenvolvimento de certos gêneros satíricos, burlescos e humorísticos, que são formas pelas quais a sociedade se compensa da perda de dizer abertamente suas verdades.

Para Erico Verissimo, à medida que aumenta a repressão, tanto mais difícil é para o escritor revelá-la por meio de sua expressão. Por isso, os portadores do discurso rebelde são personagens cada vez mais marginalizados, como os encontrados em *Incidente em Antares*. Embora o romancista não se mostre descrente no poder da palavra, reconhece que a repressão conduz a um retrocesso tanto nos caminhos para modificar a sociedade como nas possibilidades de enunciar os seus desequilíbrios.

Quanto ao caráter político dessas três últimas produções do escritor gaúcho, Flávio Loureiro Chaves (1976, p.135), afirma que o cerne da sua problemática está em sua “recusa em aderir aos extremos do maniqueísmo falsificador do homem que precisa ser visto na integridade da pessoa”.

Guilhermino Cesar (1981, p.54) complementa o pensamento de Loureiro Chaves e acrescenta que nesses romances, Erico Verissimo vai da América Latina à Ásia, voltando de lá à terra natal para documentar o seu desejo de compreender a miserável condição humana. Os problemas vigentes são “um de seus alvos de peregrino. Também ele se responsabiliza pelo que ocorre no mundo”.

Pode-se concluir, portanto, que Erico Verissimo manteve uma obra íntegra por 40 anos, adaptando seus meios de expressão às condições com as quais foi se defrontando ao longo desse período. O resultado é um conjunto harmônico que espelha o conteúdo social

do Rio Grande do Sul, no qual, porém, todo leitor pode se ver e reconhecer seu lugar e sua voz. A propósito, como tão bem afirma Fábio Lucas (1985), a substância temática em nossa literatura caminha junto com os modos de produção da economia e com o desenvolvimento político do país.

No próximo capítulo é feita uma síntese da História, situando o Rio Grande do Sul no cenário nacional, desde a Independência do Brasil até a deflagração da ditadura militar. Entendemos que o contexto histórico do país nesse último momento foi importante no que tange aos modos de representação das artes em geral, bem como em nossa literatura engajada ou de protesto.

CAPÍTULO 2 – HISTÓRIA E AUTORITARISMO

Incidente em Antares narra uma história que abrange um período de mais de cem anos, iniciando-se por volta da Guerra dos Farrapos, em 1833, e estendendo-se até a Ditadura Militar. Nas páginas finais do romance, o ano é o de 1970, época de grande repressão ao livre pensamento. O tratamento dado pelo romancista à História justifica a preocupação em apresentar neste capítulo um pequeno painel da História recente do país, situando o Rio Grande do Sul no cenário político nacional.

2.1 O Rio Grande do Sul no cenário nacional – da Independência à Ditadura Militar

Segundo a professora Sandra Jatahy Pesavento (1990), a abdicação de D. Pedro I em 1831, seguida pela instituição da regência, representa o momento em que a camada dominante nacional assumiu de fato o controle político do país. A ascensão do café, o primeiro produto brasileiro de exportação, fez com que a economia nacional se integrasse ao quadro internacional. Por esse motivo, os latifundiários escravistas defenderam uma monarquia unitária e centralizada, conforme previa a Constituição de 1824.

No Rio Grande do Sul, no entanto, no período pós-Independência a economia estava orientada para a extração do charque advindo da pecuária. Assim, sua produção era considerada periférica e fornecedora do mercado interno brasileiro.

No âmbito da política, verificava-se que o presidente de província era nomeado de acordo com a autorização do centro, e deveria governar em função da aristocracia cafeeira, o que contrariava os interesses da elite sulina, a qual requeria maior participação na vida governamental do país.

A independência do Uruguai, ocorrida em 1828, pondo fim à Guerra Cisplatina, representou, em termos gerais, prejuízos para a economia brasileira, porém, o dano maior foi para o Rio Grande do Sul, com a perda do gado uruguaio para as charqueadas rio-grandenses. Deste modo, foram se acumulando as tensões, dando margem à eclosão de rebeliões provinciais, motivadas pela insatisfação das oligarquias regionais e pelas idéias federalistas e republicanas.

Foi nesse cenário que em 1835 eclodiu a Revolução Farroupilha, liderada por Bento Gonçalves, que por dez anos enfrentou o governo central, e foi sustentada pelos

estancieiros gaúchos que mobilizaram seus peões para a luta. Como resultado da Revolução, os farrapos conseguiram elevação de 25% da taxa alfandegária sobre o charque importado, o direito dos estancieiros escolherem os presidentes de província e, também, que as dívidas contraídas durante a guerra fossem pagas pelo governo federal.

Após a Revolução Farroupilha, verificou-se um período de apogeu e de dominação regional dos pecuaristas sulinos, embora a província periférica continuasse submissa aos interesses do governo central.

Com relação aos partidos políticos existentes no período anterior à Proclamação da República, a historiadora e crítica literária Sandra Jatahy Pesavento (1990) esclarece que no Rio Grande do Sul o Partido Liberal, com suas reivindicações de federalismo e descentralização, correspondia aos interesses dos pecuaristas locais. A criação do Partido Conservador em 1848 foi, segundo a pesquisadora, uma ação política para que, por meio do apoio ao poder central, parte da oligarquia regional pudesse ter participação no governo e usufruir dos benefícios daí resultantes.

Ainda dentro do espírito de oportunismo, era comum o estabelecimento, tanto em nível nacional como local, de “ligas” interpartidárias, nas quais os partidos se uniam com o objetivo de terem acesso ao poder. No entanto, o povo era mantido à margem, de modo que o poder só circulava pelas camadas dominantes, mantendo a ordem vigente. Foi dentro desse contexto que se deu a Guerra do Paraguai, abrangendo o período de 1865 a 1870. O Rio Grande do Sul teve papel importante no conflito, atuando como guardião da fronteira e fornecendo contingente militar para a luta.

No início dos anos de 1860, parte dos liberais reagiu contra as ligas interpartidárias e fundou o Partido Liberal Histórico, que, sob o comando de Gaspar Martins, propunha-se a defender os anseios de 35, quando da luta farroupilha, com cunho reformista e combativo, apontando os vícios do sistema eleitoral vigente que permitia fraude.

O Partido Liberal ascendeu ao poder no Estado em 1878, porém, registrou-se uma profunda alteração em seu comportamento, adotando uma conduta marcadamente conservadora e levando à fundação, em 1882, do Partido Republicano Rio-Grandense.

Com a queda da monarquia através de um golpe militar, a burguesia agrária paulista se responsabilizou pela inserção da economia no mercado de exportação, que exigia a mudança política como continuidade do processo capitalista, ou de acumulação de capital. Portanto, a proclamação da República foi, no entender de Pesavento (1990, p.63), “um

ajustamento no nível político – mudança de regime – às novas necessidades geradas na economia e na sociedade brasileiras”.

No Rio Grande do Sul, a transição da Monarquia para a República teve algumas particularidades. O Estado achava-se voltado para uma economia agropecuária de abastecimento do mercado interno brasileiro e dependia econômica e politicamente do centro, com o poder no Rio de Janeiro. A classe dominante do estado encontrava-se descontente com a subordinação política do sul ao governo federal, além da pouca autonomia econômica dispensada ao Estado para resolver seus problemas.

A República foi, portanto, a alternativa política que se apresentava ao Rio Grande do Sul, tendo como instrumento no nível estadual o Partido Republicano Rio-Grandense (PRR), cuja base social era constituída por elementos do latifúndio pecuarista, tendo um componente ideológico positivista com grande penetração nos meios militares.

Pesavento (1990) explica que, no plano europeu, a ideologia positivista defendia a sociedade burguesa em ascensão e o desenvolvimento capitalista. No entanto, para conservar a ordem burguesa, era necessário o desenvolvimento industrial. Assim, a ordem era a base do progresso e o progresso representava a continuidade da ordem. Desta forma, a visão positivista era ao mesmo tempo progressista e conservadora, ou seja, pregava a conciliação do progresso econômico com a conservação da ordem social.

O que se verifica é que a classe dominante que subiu ao poder com a República necessitava manter afastada a outra parcela que fora derrubada. Para isto, no Rio Grande do Sul, várias alianças foram feitas com o intuito de atender os vários interesses econômicos do estado, não só os da pecuária.

O positivismo oferecia, ainda, um padrão de moralidade política e austeridade aos governos. Todavia, no plano eleitoral, o voto a descoberto, à semelhança da República Velha, garantia a um presidente de estado a permanência no governo por um período indefinido, além de permitir a prática de fraudes. Deste modo, a Constituição tanto assegurava a supremacia do poder executivo sobre o legislativo quanto permitia a sucessiva reeleição do governante. Foi devido a essa situação que Borges de Medeiros foi reeleito por cinco vezes governador do estado. Portanto, no Rio Grande do Sul, prática de promover o progresso econômico sem alterar a ordem social foi responsável por uma forma de governo autoritária, o que assegurava o domínio das classes conservadoras.

Júlio de Castilhos foi o estadista máximo desse período e praticamente o único autor da Constituição Estadual de 14 de julho de 1891. Nela se conferia poderes limitados ao

legislativo, no tocante às questões orçamentárias, ao mesmo tempo em que fortalecia o papel do executivo, capaz de legislar por decreto sobre questões não financeiras.

A maior contestação ao governo gaúcho deu-se na forma da Revolução Federalista, ocorrida entre os anos de 1893 e 1895. Com idéias de cunho parlamentar, os federalistas opunham-se a Júlio de Castilhos no plano local e a Floriano Peixoto na esfera nacional. Aproximaram-se também do movimento ocorrido na Marinha, denominado de Revolta da Armada, que reunia elementos da elite da época do Império inconformados com a Proclamação da República. A revolta federalista notabilizou-se por atos de extrema violência de ambas as partes, sendo a degola a forma preferida de execução.

Os federalistas, conhecidos como “maragatos” se renderam em 1895, com a promessa de que fosse revista a Constituição, no sentido de impedir a reeleição sucessiva do presidente do estado. Contudo, afirma Pesavento (1990), tal promessa não se efetivou e o Partido Republicano Rio-Grandense (PRR) consolidou seu domínio no Estado, tendo entre seus principais filiados os “coronéis” gaúchos. Para a pesquisadora, a Revolução Federalista mostrou a cisão existente entre a classe dominante estadual: “maragatos” eram “os de fora” e, “pica-paus”, os “de dentro”.

Borges de Medeiros foi o sucessor de Júlio de Castilhos, subindo ao poder em 1898, quando deu segmento à obra de seu antecessor, adotando também um regime republicano autoritário e centralizado.

Com relação ao governo federal, no entanto, o Rio Grande do Sul continuava em posição periférica, atuando como fornecedor de gêneros de subsistência. A dependência econômica tinha como resultado a dependência política. A política econômico-financeira seguida pelo país beneficiava especialmente o café, porém, para o estado, opor-se à política do café significava romper com o governo federal. Desta forma, a dependência política em relação ao centro fazia com que muitas vezes o estado apoiasse medidas contrárias aos seus interesses para conseguir, em troca, uma legislação protecionista para os seus principais produtos.

Com o fim do longo governo de Borges de Medeiros, em 1928, Getúlio Vargas, pertencente à segunda geração de republicanos no Rio Grande do Sul, subiu ao poder estadual orientando sua política para o atendimento imediato dos interesses dos produtores estaduais, em especial o salvamento da pecuária gaúcha em crise. Para isso, criou o Banco do Estado do Rio Grande do Sul, fornecendo crédito com juros baixos e prazos longos aos pecuaristas. Além disso, conseguiu a redução das tarifas ferroviárias, coibiu o contrabando de charque pelo Uruguai e apoiou a antiga idéia de se criar um frigorífico nacional. Ainda

em 1928, tendo atendido aos interesses das duas facções políticas da classe dominante, formou a frente única Rio-Grandense, a qual reunia o PRR e o Partido Libertador, fruto da antiga Aliança Libertadora que lutara contra Borges de Medeiros na Revolução de 1923.

A união entre essas duas facções políticas preparou o caminho para a criação da “Aliança Liberal”, líder da dissidência oligárquica que se opôs ao governo central nas eleições sucessórias de Washington Luís. Vencida nas urnas, a Aliança Liberal liderou a Revolução de 30 e depôs o presidente paulista Júlio Prestes, inaugurando um novo período na História do Brasil.

Segundo Pesavento (1990), a Revolução de 30 é produto da falência do modelo agroexportador como forma de acumulação de capital aliado à reação das oligarquias periféricas que, em conjunto com as camadas médias urbanas insatisfeitas e o exército, se rebelaram com a hegemonia do grupo cafeeiro.

A dissidência, que levou o nome de Aliança Liberal, representava as oligarquias periféricas desvinculadas da agroexportação: Rio Grande do Sul, tradicional celeiro do país, Minas Gerais, que progressivamente substituía o café pela economia de subsistência e a Paraíba, cujos produtos básicos (açúcar e algodão) estavam naquele momento voltados para o mercado interno.

Para a sucessão de Washington Luís, Getúlio Vargas foi lançado candidato pela Aliança Liberal, em oposição a Júlio Prestes, candidato oficial do governo. A vitória de Prestes fez com que a oposição tramasse sua derrubada nas urnas. O assassinato do político paraibano João Pessoa, porém, serviu como elemento catalisador da revolta. Washington Luís apoiara na Paraíba o grupo político ligado ao assassino do político e esse fato fez eclodir o movimento contra o governo em 03 de outubro de 1930. Washington Luís foi deposto e o governo entregue por uma junta militar a Getúlio Vargas, que assumiu como chefe do Governo Provisório em 03 de novembro.

Do conjunto das medidas emergenciais do governo, houve uma relativa diversificação da economia brasileira. Deste modo, foi incentivada a produção de outros gêneros, como o algodão, que veio a ser importante para a exportação do país. Aos poucos, também, a indústria foi se impondo como uma nova forma de acumulação de capital no país.

De modo geral, pode-se dizer que o Estado constituído no pós-30 representou uma coalizão entre as diferentes frações da burguesia nacional: a agrária, a comercial, a industrial e a financeira.

Ao Rio Grande do Sul era destinado o papel de fornecedor de gêneros de subsistência para o mercado consumidor nacional. O governo federal apoiou a iniciativa dos criadores sulinos de retomarem suas idéias de frigorificação das carnes. Paralelamente à pecuária, desenvolveu-se também no estado a agricultura.

O governo central também procurou resolver os problemas econômicos das regiões periféricas, desde que seus interesses não se chocassem com os da nação como um todo, a fim de garantir o processo de acumulação de capital no país, e exigindo como contrapartida a submissão política das oligarquias regionais. No Rio Grande do Sul, a oligarquia achava-se repartida: uma parte aliada ao governo central e liderada pelo interventor do Estado, Flores da Cunha, e a outra a São Paulo.

O Estado, tendo participado efetivamente da Revolução de 30, aliado ao fato de ter um presidente gaúcho, esperava ocupar junto ao governo central a antiga posição ocupada pelos paulistas. Frustradas suas expectativas, parte dos pecuaristas rio-grandenses rebelou-se, juntando suas forças com a dos paulistas num movimento contra-revolucionário em 1932.

A Revolução Constitucionalista de 1932 terminou com a vitória de Vargas sobre as forças oposicionistas gaúchas e paulistas. No Rio Grande do Sul, Flores da Cunha organizou um novo partido, o PRL (Partido Republicano Liberal), porta-voz da corrente oligárquica gaúcha que apoiava Vargas.

Em 1934, com o fim do governo provisório, Getúlio Vargas permaneceu no poder e Flores da Cunha passou de interventor a governador do Estado. Em termos políticos, o governo de Getúlio caminhava para a ditadura, justificada por princípios como “segurança nacional” e “aceleração do progresso econômico”. Além disso, o controle governamental sobre os sindicatos de operários revelou seu poder coercitivo e fez recrudescer o movimento proletário no país. A alta do custo de vida, do desemprego e da inflação afetava não somente os operários, mas, também, os setores médios da economia.

Com a implantação do Estado Novo, Flores da Cunha renunciou e o general Manoel de Cerqueira Daltro Filho foi nomeado como interventor federal no Rio Grande do Sul.

A implantação do Estado Novo em 1937 representou a instalação de um Estado autoritário-corporativo. Foi, como afirma Pesavento (1990), a consagração da intervenção do Estado na economia, substituindo o modelo de desenvolvimento baseado na agroexportação para aquele baseado na indústria.

O poder federal fez com que várias medidas fossem tomadas pelo Executivo central. Essas medidas incluíram a extinção dos partidos, dos escudos, hinos e outros símbolos regionais. Acrescente-se a isso, o fato de que muitos dos poderes dos estados e municípios também foram transferidos para a esfera federal. Em termos tributários, foram reservados para a União os tributos mais significativos, o que tornou os estados mais dependentes da administração federal. Politicamente, os estados passaram a ser governados por interventores nomeados pelo poder central.

No Rio Grande do Sul, não houve alterações fundamentais em relação a sua estrutura econômica, de modo que o estado continuou como o tradicional fornecedor de gêneros agropecuários para o mercado nacional. Na pecuária, os frigoríficos estrangeiros mantiveram o controle do preço da carne, forçando-o para baixo. Na agricultura, o sistema agrícola inadequado fez com que os produtos gaúchos competissem com os do centro em condições pouco vantajosas.

Em 1943, durante a II Guerra Mundial, teve início o processo de redemocratização do país, uma vez que era contraditório o país lutar no exterior contra os regimes totalitários e viver internamente uma ditadura. A redemocratização deu-se com a formação de partidos políticos no país e a fixação de eleições.

A UDN (União Democrática Nacional) reuniu as principais forças anti-Vargas, numa linha denominada de “liberalismo democrático”. O PL, agora partido nacional, pois não eram aceitos mais partidos regionais, posicionou-se pela idéia parlamentar. O PSD (Partido Social Democrático) representou o interesse dos políticos tradicionais que continuavam no poder, dentro de uma linha conservadora. O PTB foi o elemento inovador no processo de redemocratização, apoiando-se na estrutura sindical organizada pelo governo após 30 e nas massas trabalhadoras. Como partidos menores, criaram-se o PCB (Partido Comunista Brasileiro) e o PRP (Partido de Representação Popular), liderado pelo integralista Plínio Salgado.

Com a deposição de Getúlio Vargas pelo seu Ministro da Guerra, General Góes Monteiro, o período denominado de Estado Novo teve fim. Iniciou-se, então, uma nova época, conhecida como “democracia populista”, na qual o eixo da economia do país centrou-se no processo de industrialização, mantendo, contudo, apoio ao setor agroexportador. De forma geral, a tendência já manifestada no período pós-30 de maior atuação do poder central na economia dos estados foi acentuada.

Em dezembro de 1945, o General Eurico Gaspar Dutra assumiu o poder em eleições presidenciais. O governo Dutra seguiu a mesma linha do governo de Getúlio

Vargas. Seu governo teve um cunho acentuadamente antiesquerdista. O Partido Comunista Brasileiro (PCB) foi duramente reprimido e, amparado pela Constituição de 1946, considerado ilegal.

Três partidos políticos dominariam, então, o cenário político nacional, estendendo-se até 1964: o Partido Social Democrata (PSD), moderado e de base rural; a União Democrática Nacional (UDN), de cunho mais conservador e de base urbano-rural; e o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), populista e notadamente urbano.

Na área regional, no que se refere à industrialização, o Rio Grande do Sul manteve suas empresas voltadas predominantemente para a transformação de produtos agropecuários, excetuando-se a sofisticada linha de produtos frigoríficos monopolizada por empresas estrangeiras.

Como no governo anterior, a atenção da União manteve-se voltada para as áreas onde estavam se realizando as transformações econômicas, fazendo com que o Rio Grande do Sul permanecesse às margens do poder central.

No Estado, os partidos políticos se dividiam. O PL, representante do setor rural, defendia ser a agropecuária a melhor forma para o desenvolvimento econômico gaúcho. O PTB, por outro lado, considerava imprescindível assegurar a primazia da indústria sobre o setor agrário tradicional. Já o PSD pregava a contenção da massa no campo, como forma de conter o êxodo rural.

O PTB tinha a intenção de incorporar as massas, notadamente as urbanas, à sociedade industrial. Para isso, defendia a elevação do nível de vida dos trabalhadores e a criação de oportunidades de trabalho para todos. Brizola representou a tentativa de incorporar as massas no processo de redistribuição do capital e da terra, pondo em alerta as classes dominantes regionais. Ainda, a ala do Partido liderada por Brizola ia de encontro à presença do capital estrangeiro, repudiando-o. O posicionamento de Brizola aproximou-o das tendências de esquerda, que o apoiaram. Aos poucos, sua posição foi identificada por alguns como negadora do capitalismo, ou seja, socialista.

Getúlio Vargas retornou ao poder no início dos anos 50, mas em meio a pressões e escândalos suicidou-se na madrugada do dia 24 de agosto de 1954. O pivô da crise que culminaria com seu suicídio foi o crime conhecido como o crime da Rua Toneleros, no qual o oficial da Aeronáutica, Major Rubens Florentino Vaz, que estava em companhia do jornalista Carlos Lacerda, opositor de Getúlio, foi assassinado. Gregório Fortunato, chefe da guarda pessoal do presidente, foi confirmado como mandante do crime. Os oficiais das

Forças Aéreas passaram a exigir a renúncia de Getúlio Vargas por meio de um manifesto encabeçado pelo Brigadeiro Eduardo Gomes. Sem saída, Getúlio deu fim a sua própria vida.

A partir do governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961), da coligação PSD-PTB, o nacionalismo desenvolvimentista se achou comprometido. A abertura da economia brasileira ao capital estrangeiro deveu-se a uma política de industrialização acelerada. Além do crescimento da indústria automobilística, o país assistiu à construção da nova capital federal, há muito prometida. Essa época também registrou o advento de alguns acontecimentos culturais, como os campeonatos mundiais de futebol, a Bossa Nova e, em menor escala, o Cinema Novo. Apesar da fragilidade social do Brasil continuar inalterada, o otimismo e o progresso, reais ou imaginários, eram partilhados por todos.

Em termos econômicos, o país tornava-se cada vez mais dependente do capital estrangeiro. No plano político, o aumento da massa operária, propiciada pela aceleração da industrialização, ameaçava o equilíbrio do sistema. Proliferaram-se as greves, as agitações sociais e os comícios. Contra esse estado de coisas, começaram a articular-se alguns setores da sociedade brasileira, como os latifundiários, industriais, banqueiros, comerciantes, militares e, até mesmo, parte das camadas médias urbanas.

Em 1961 ascendeu ao governo federal Jânio Quadros, candidato do PTB-UDN, renunciando, porém, pouco tempo depois. Em seu lugar assumiu o vice-presidente João Goulart, denominado de sucessor de Vargas, cujas idéias esquerdistas incomodavam os militares. A posse de Jango, no entanto, foi contestada por alguns segmentos da sociedade. Gaúcho, atuante no PTB e meios sindicais, Jango teve sua posse considerada inaceitável pela UDN e por uma ala do Exército. Leonel Brizola, à época governador do Rio Grande do Sul, e o General Machado Lopes, comandante do III Exército, sediado também no Rio Grande do Sul, tomaram a sua defesa para garantir-lhe a posse num movimento conhecido como “legalidade”. No entanto, Goulart só pôde assumir a presidência após ter concordado em dividir o poder com um primeiro-ministro, uma vez que a dois de setembro de 1961, o Congresso aprovou a emenda constitucional que instituiu o parlamentarismo no Brasil. Essa manobra, porém, foi rejeitada pouco depois em plebiscito, antecipado de 1965 para janeiro de 1963, pela maioria da população e o país voltou ao regime político de presidencialismo.

O governo Goulart foi marcado por uma grande instabilidade, oriunda de greves gerais nas cidades, violência no campo e revoltas entre os militares. O presidente aproximou-se cada vez mais dos grupos interessados em aprofundar as reformas sociais e econômicas. Por meio de grandes comícios, o governo anunciava sua intenção de realizar reformas de base, entre as quais a reforma agrária. Além disso, o presidente assinou

decretos que estatizavam as refinarias privadas de petróleo. Somando-se a tudo isso, o crescente aumento da inflação adquiria níveis de tensão social.

Para muitos grupos da sociedade brasileira, principalmente parte do Exército e os grandes latifundiários, o governo de Jango ameaçava as bases do sistema capitalista. O receio de uma aproximação cada vez maior com a esquerda levou esses setores a se organizarem num movimento civil-militar que depôs Jango em 31 de março de 1964. Com a vitória da Revolução de 1964 e de sua adesão pelo III Exército, Brizola e Jango ficaram sem sustentação e foram obrigados a exilarem-se no Uruguai.

De acordo com Deonísio da Silva (1989), a ditadura militar começou no dia 1º de abril de 1964, mas, devido ao golpe ter ocorrido no “dia da mentira”, teve sua data recuada para 31 de março. Conhecida como Revolução de Março, Revolução de 64, entre outros nomes, a ditadura terminou 20 anos depois, com a eleição indireta de Tancredo Neves para a Presidência da República em 1984.

O Golpe Militar foi apoiado por interesses conservadores: homens de negócios, latifundiários, investidores estrangeiros, profissionais da classe média, Igreja Católica e Estados Unidos. O primeiro dos cinco presidentes dessa época foi o General Castello Branco.

A ditadura foi responsável por uma centena de atos arbitrários cometidos no país, como leis contraditórias, atos institucionais, prisão de líderes políticos, criação do Serviço Nacional de Investigações (SNI), além da dissolução das organizações estudantis independentes e dos partidos políticos. Foi, também, imposto um sistema político bipartidário, com a criação da Aliança Renovadora Nacional (ARENA), partido da situação, e do Movimento Democrático Brasileiro (MDB), que representava a oposição oficialmente tolerada. Foram ainda cassados muitos congressistas, fechadas as câmaras estaduais, suspensa a Constituição e abolido o direito de *habeas corpus*. A partir da enfermidade que incapacitou o presidente Costa e Silva extinguiu-se também o processo sucessório vice-presidencial.

No que tange aos aspectos culturais e sociais, a censura foi imposta aos meios de comunicação, abrangendo tanto a literatura como as artes, sendo a propaganda televisiva explorada para divulgação dos ideais do governo. Na prática, o direito de greve foi revogado e o assassinato e a tortura, ligados às temidas operações do Destacamento de Operações e Informações e Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI), tolerados.

Essa nova ordem imposta a partir de 64 gerou tensões e conflitos entre os intelectuais brasileiros e que se acentuaram em dois períodos distintos: após a edição do Ato

Institucional nº 5, em dezembro de 1968, e durante o governo do general Ernesto Geisel. Armando Falcão, então ministro da Justiça de Geisel, passou à História como um dos maiores censores do Brasil.

É nesse quadro de repressão que vamos encontrar uma literatura socialmente engajada e que é objeto do tópico 4.1, do capítulo 4 desta dissertação. Antes, porém, é pertinente fazer um estudo de como os acontecimentos históricos aqui descritos são apresentados no romance *Incidente em Antares*.

2.2 *Incidente em Antares* e a realidade nacional

De acordo com o crítico literário Fábio Lucas (1989, p.178), *Incidente em Antares* expande a projeção dos fatos concretos da História passada e recente do Brasil e do Rio Grande do Sul. Em uma grande parte, o romance alimenta-se da História. Nesse sentido, é curioso observar que em epígrafe e antes do início da primeira parte da narrativa há uma nota do autor com os seguintes dizeres: “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”.

O escritor toma, então, acontecimentos e personagens da nossa História e os projeta dentro do processo narrativo. Porém, a História que aparece não é a História oficial, não é a História que exalta os feitos da classe dominante, mas uma História crítica porque é veiculada por meio de um discurso avaliativo na reflexão sobre o passado.

A todo momento, o narrador ou alguma personagem refere-se às figuras históricas com um senso crítico, com juízos que dignificam ou dizem mal dos fatos ou dessas personalidades. O Rio Grande do Sul e o Brasil são vistos por uma consciência que julga, ou seja, uma consciência crítica, revelando que a História aí contemplada é considerada sob determinada perspectiva ideológica, que não se compactua com a disciplina dos bancos escolares, conforme explica o narrador ao 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 (...). 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 (...). 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 por fim essa massamorda humana composta de párias – brancos, caboclos, mulatos, pretos, curibocas, mamelucos – gente sem profissão certa, changadores, índios vagos, mendigos, “gentinha” (...) e cuja situação era em geral aceita pelos privilegiados como parte duma ordem natural, dum ato divino irrevogável (VERISSIMO, 1991, p.24-25).

O pesquisador (1989, p.180) comenta também a diferença entre a História, ciência dos acontecimentos humanos, e história, relato imaginário de um escritor. A primeira não tem fim, ao passo que na segunda sempre há uma cena final. Um projeto narrativo sempre possui início, meio e fim. A história com a qual o leitor se prepara ao ler um romance, peça teatral ou conto propõe sempre uma cena final, ainda que seja aberta, uma reticência, mas sempre uma cena final.

Feitas essas considerações, observa-se que, na primeira parte de *Incidente em Antares*, há uma sucessão de acontecimentos históricos que acompanham as várias gerações das famílias Campolargo e Vacariano. Rever esses acontecimentos permite que se entenda melhor a interação existente entre História e literatura e como uma complementa a outra.

Este tópico aborda, portanto, o tratamento da História dentro do romance. Os acontecimentos tomados da História do país conferem verossimilhança extrínseca à narrativa, uma vez que têm como referência o real e, assim, ajudam a preparar o leitor, ao adentrar ao universo do maravilhoso, a aceitar os acontecimentos ali narrados como possíveis de acontecer no contexto da história. Deste modo, a História ajudará a criar o efeito de real, uma vez que os acontecimentos sobrenaturais, se tomados isoladamente, não seriam aceitáveis ao leitor.

Na primeira parte do romance, os fatos registrados na História do país aparecem em ordem cronológica e misturam-se a acontecimentos fictícios envolvendo as duas famílias rivais mais importantes da localidade. É pertinente, portanto, fazer uma exposição dos principais eventos registrados no romance.

A descendência das famílias Vacariano e Campolargo remonta aos seus antepassados rivais, Francisco Vacariano e Anacleto Campolargo e passa por diversos momentos de nossa História. Logo no início, na página 8, o narrador explica a atuação de Chico Vacariano na Guerra dos Farrapos (1833), na qual não tomou posição definida, abrigando em suas terras ora as forças revolucionárias ora as legalistas.

Com a chegada de Anacleto Campolargo ao lugarejo, iniciou-se a grande rivalidade entre as famílias, o que durou quase setenta anos. A Guerra do Paraguai (1865-

1870), no entanto, selou um pacto entre essas famílias, no qual os dois chefes políticos uniram suas forças contra Solano Lopes. Tal fato é comprovado na História do Rio Grande do Sul, uma vez que, dentro de um espírito oportunista, era fato corriqueiro o estabelecimento de ligas interpartidárias com a união de partidos, com o objetivo de facilitar-lhes o acesso ao poder. O povo, porém, continuava à margem e o poder continuava com a classe dominante, mantendo-se a ordem vigente.

A Proclamação da República, em 1889, foi aplaudida pela família Campolargo, republicana, e repudiada pelos Vacarianos, monarquistas. A Constituição nesse período assegurava a supremacia do poder executivo sobre o legislativo, além de permitir sucessivas reeleições. *Incidente em Antares* registra a reeleição por cinco vezes consecutivas de Borges de Medeiros, o que assegurava ao estado a continuidade do poder constituído: “Reeleito em 1903, 1913 e 1918, Borges de Medeiros exerceu durante vinte anos a sua ‘ditadura científica’ de inspiração positivista, fechado no palácio do governo e quase divinizado como uma lama do Tibete” (VERÍSSIMO, 1991, p.27).

A Revolução Federalista de 1893 é descrita no romance como “o mais cruel e sangrento período da luta hereditária entre as duas famílias rivais” (VERÍSSIMO, 1991, p.16). A História refere-se à violência praticada por ambas as partes, “maragatos” e “pica-paus”, e menciona a degola como a forma preferida de execução durante a guerra. Nas páginas iniciais do romance são descritas cenas de tortura e morte devido às desavenças políticas entre as duas famílias.

A trajetória histórica da cidade, descrita na primeira parte do romance, perpassa, ainda, pela revolução de 1924 contra o Governo de Artur Bernardes. Há, também, referências à política conhecida como “café com leite”, como se observa pelo diálogo travado entre o Coronel Xisto Vacariano e Getúlio Vargas: “Quem governa o Brasil – prosseguiu Getúlio – são ora os mineiros ora os paulistas, a famosa fórmula ‘café com leite’. Soltou uma risada. – Não é justo que o chimarrão tenha também a sua vez?” (VERÍSSIMO, 1991, p.36) e, mais adiante, à candidatura de Getúlio Vargas à presidência da república. Nesse momento, o narrador afirma que a candidatura de Getúlio resultou de uma desavença entre os políticos de São Paulo e Minas Gerais que não aceitaram o candidato Washington Luís, indicado pelo presidente:

Getúlio Vargas foi eleito presidente de seu próprio Estado quando Borges de Medeiros chegou ao termo de seu quinto mandato. Graças ao seu espírito conciliatório e à sua habilidade política, conseguiu o novo governante criar no Rio Grande um tão ameno clima político, que tornou possível a aliança de libertadores com republicanos numa Frente Única que apoiou a candidatura de Vargas à

presidência da República, resultante duma desavença entre os políticos de São Paulo e os de Minas Gerais – pois *estes não aceitavam o candidato que Washington Luís havia indicado intransigentemente para substituí-lo* (VERISSIMO, 1991, p.39-40; grifo nosso).

Tal fato é comprovado pela História, na qual se registra que a candidatura de Getúlio Vargas é apoiada pela “Aliança Liberal”, formada pelas oligarquias do Rio Grande do Sul, Minas Gerais e Paraíba. Vencida nas urnas, a “Aliança Liberal” lidera a denominada Revolução de 30. Nesse momento histórico, o presidente eleito, o paulista Júlio Prestes, é deposto e Getúlio Vargas assume como chefe de um governo provisório.

Por alguns capítulos, o narrador se detém a narrar os acontecimentos marcantes da década de 30. Após a Revolução de Outubro ou Revolução de 30, ocorreu a Revolução Constitucionalista de 1932, na qual foram exigidas eleições presidenciais e uma Constituição nova para o país. Vargas é eleito presidente pela Assembléia Constituinte em 1934 e o país ganha uma nova Constituição. Nesse período, segundo o narrador, a corrupção foi acentuada, pois “[m]uitos dos capitães e soldados da revolução que levava Vargas ao poder cobravam agora o seu soldo de guerra” (VERISSIMO, 1991, p.44).

Com a instauração do Estado Novo em 1937, o país aproximou-se dos regimes autoritários da Alemanha e da Itália. O personagem Tibério Vacariano refere-se ao golpe como uma genial manobra do “Baixinho” para continuar no poder sem que os partidos políticos e o Congresso lhe atrapalhassem. Justifica, ainda, a escalada do autoritarismo na Europa e a ditadura aqui no Brasil afirmando:

O Getúlio compreendeu a coisa. Somos um país subdesenvolvido, de analfabetos e indolentes. É indispensável organizar a nação com punho de ferro. Vê o caso da Itália(...) O Mussolini acabou com a anarquia, implantando a ordem e o respeito à autoridade, e os trens já partem e chegam dentro do horário (VERISSIMO, 1991, p.45).

Algumas linhas à frente, o personagem defende Hitler, a abolição de todos os partidos políticos na Alemanha e a expulsão dos judeus, “culpados dessas guerras e intrigas políticas e financeiras internacionais, homens gananciosos e sem pátria” (VERISSIMO, 1991, p.46).

A ficção, neste caso, só autentica a História. Ainda sob a fala do mesmo personagem, é mostrado o racismo, não apenas contra os judeus, mas também contra os negros. Tibério diz não ser racista e que no Brasil não há esse problema, pois o “negro conhece o seu lugar” (VERISSIMO, 1991, p.46).

Mais à frente, o narrador comenta a criação do PTB em agosto de 1945, poucos meses antes de Getúlio renunciar. Mais uma vez a História é ratificada, com a informação de que a renúncia de Getúlio Vargas é forçada pelo Exército brasileiro, tendo à frente o General Góes Monteiro.

Cumpre também destacar que, em relação à economia do país, o Estado dedicava-se à transformação de produtos agropecuários, além de produtos frigoríficos, estes monopolizados por empresas estrangeiras. Em *Incidente em Antares*, apesar do tamanho insignificante da cidade, aparecem três empresas estrangeiras: um frigorífico, tendo à frente um americano, uma indústria de transformação de óleos comestíveis, presidida por um chinês, além de uma empresa Franco-Brasileira de produção de lã, dirigida por um francês.

A narrativa perpassa, ainda, pela volta de Getúlio Vargas ao poder, em 1951, e o seu suicídio em agosto de 1954. O atentado ao jornalista Carlos Lacerda, pivô do suicídio de Getúlio, é comentado no capítulo XLI e suas implicações, que culminaram com a tragédia no palácio do Catete, se estendem até o capítulo XLVII. A morte de Getúlio traz consternação à grande massa popular devido à reputação do presidente como protetor dos pobres. Tal fato é confirmado pela pergunta da personagem e cozinheira Dráusia: “E agora, o que vai ser dos pobres?” Ironicamente, o Coronel Tibério Vacariano responde baixinho: “Os pobres vão continuar tão pobres como no tempo em que ele estava vivo” (VERISSIMO, 1991, p.85), o que comprova o problema crônico da desigualdade social no país.

O trecho histórico, contido na carta testamento de Getúlio, é transcrito na íntegra no romance:

“Lutei contra a espoliação do Brasil. Lutei contra a espoliação do povo. Tenho lutado de peito aberto. O ódio, as infâmias, a calúnia não abateram o meu ânimo. Eu vos dei a minha vida. Agora ofereço a minha morte. Nada receio. Serenamente dou o primeiro passo no caminho da eternidade e saio da vida para entrar na História” (VERISSIMO, 1991, p.90).

O acontecimento é comentado por personagens da ficção na reunião das dez horas, realizada na Farmácia Imaculada Conceição, local igualmente fictício. Nesse momento, João Goulart aparece como o herdeiro político de Vargas. Filiado ao PTB, partido que pretendia incorporar as massas no processo de redistribuição do capital e da terra, João Goulart, juntamente com seu cunhado Leonel Brizola, líder de uma ala do Partido, representava um perigo para as classes dominantes no Rio Grande do Sul. Isso justifica o medo com que as oligarquias locais, no romance *Incidente em Antares*, viam as idéias de Brizola em seus discursos.

No romance, o governo de Juscelino Kubitschek, tendo como vice João Goulart, é retratado pelos conservadores como perigoso, em face das “loucuras” do presidente. As loucuras incluíam o plano de metas tratado na campanha, de cinquenta anos de desenvolvimento em cinco anos, além da construção da nova capital do Brasil.

Jânio Quadros, sucessor de Kubitschek, conquistou a simpatia dos poderosos de Antares quando se candidatou ao cargo presidencial. A vassoura, com a qual pretendia varrer toda a sujeira existente no país, foi adotada como o símbolo de sua candidatura. No entanto, após sua posse como Presidente da República, tendo como vice João Goulart, os ânimos conservadores na cidade se arrefeceram. Um dos motivos foi a sua viagem a Cuba para visitar Fidel Castro quando já era candidato.

A renúncia de Jânio Quadros após sete meses no poder é bastante comentada no romance. Aparece como uma das hipóteses para tal ato a condecoração intitulada Ordem do Cruzeiro do Sul por ele concedida a Che Guevara, o que motivou a pressão dos ministros militares para que renunciasse. Outra hipótese seria a de um golpe frustrado arquitetado por ele para conseguir mais poder, tendo em vista a sua dificuldade em governar com minoria no Congresso. Como o Congresso aceitou de pronto sua renúncia, não lhe restou alternativa a não ser deixar o poder.

Com a renúncia de Jânio Quadros, o presidente da Câmara dos Deputados assumiu provisoriamente a presidência da nação. Os fatos que se sucederam são largamente comentados pelo narrador no romance. Entre esses fatos, estão a decretação de Estado de Sítio logo após a renúncia, a oposição dos ministros militares à volta do vice-presidente em missão na China ao Brasil, o movimento de defesa a Jango, liderado pelo governador do Estado, Leonel Brizola, para que se cumprisse a Constituição e, finalmente, a volta de João Goulart e a instauração do regime parlamentarista no país. O plebiscito popular realizado a seis de janeiro de 1963 devolve, então, plenos poderes presidenciais a João Goulart, pondo fim a um período de dezesseis meses de Parlamentarismo.

O registro histórico é então interrompido no capítulo LX do romance para que o narrador faça menção ao incidente que ocupará a segunda parte da narrativa, bem como ao livro intitulado *Anatomia de uma cidade gaúcha*. O livro é resultante de uma pesquisa efetuada por alunos e professores da Universidade do Rio Grande do Sul em Antares, cujos dados foram colhidos entre fevereiro e março de 1963.

A História reaparece romanceada no capítulo LXV e LXIX quando o ano já é o de 1965 e o país vive a ditadura instaurada pelo movimento de 31 de março de 1964. A partir daí, dentro da técnica da narrativa dentro da narrativa, é apresentado o diário do

professor Francisco Terra, que se encarregará de apresentar as principais personagens e os costumes dos habitantes da cidade antes de se adentrar à segunda parte do romance com a deflagração do *incidente* na pequena localidade.

É interessante, ainda, observar que também está presente no romance a veiculação de outros saberes da História do passado do Rio Grande do Sul. Um exemplo é o diálogo do secretário do prefeito, Mendes, com retratos de antepassados que enfeitam o salão da prefeitura. A primeira figura histórica a falar é Júlio de Castilhos, que expõe a doutrina positivista de Augusto Comte, doutrina que teve grande influência no nascimento da República brasileira. Na conversa, à qual se juntam Gaspar Martins, Borges de Medeiros, Pinheiro Machado, Flores da Cunha e Oswaldo Aranha, Júlio de Castilhos reproduz a frase derivada do pensamento de Comte: “A progressão social repousa essencialmente sobre a morte. Os vivos são sempre e cada vez mais governados pelos mortos” (VERISSIMO, 1991, p.306). Essa frase consta de todos os manuais que tratam do positivismo e é reiterada na página 324 do romance.

Em face desses comentários, percebe-se a importância da História na narrativa. É verdade que o homem não pode fugir à História, fato comprovado nas palavras do professor Terra: “nem numa ilha deserta poderemos fugir à história” (VERISSIMO, 1991, p.148). Além de conferir verossimilhança extrínseca à narrativa, a História, nesse caso, alia-se à ficção para denunciar o momento particularmente difícil pelo qual o Brasil atravessava: a Ditadura Militar.

O período pós-64 foi marcado por profunda repressão ao pensamento intelectual. O capítulo 4 aborda essa questão, as maneiras pelas quais os escritores se serviram da literatura como forma de denunciar a violência social e política no Brasil, bem como algumas das obras literárias produzidas nessa época, entre as quais se encontra *Incidente em Antares*.

CAPÍTULO 3 – O EFEITO DE REAL: REFLEXÕES TEÓRICAS

Em seus romances, Erico Verissimo aborda temáticas bastante ligadas à realidade, criticando ou denunciando as mazelas sociais e políticas que perpassam pela sociedade e que não se restringem ao Rio Grande do Sul especificamente, mas que servem igualmente para toda a nação ou são de cunho universal, haja vista os romances *O senhor embaixador* e *O prisioneiro*, já mencionados no capítulo 1 desta dissertação.

Em períodos de exceção, como o da ditadura militar brasileira, é comum o emprego de alguns recursos literários com o objetivo de denunciar a realidade de uma forma mais elaborada e que “drible” a censura. Essas formas, uma vez que não são tão explícitas, exigem, por sua vez, algum conhecimento do leitor a respeito dessa mesma realidade para que ele possa fazer as associações cabíveis dentro do contexto adequado e não o meramente literal.

Em *Incidente em Antares*, o escritor, por meio de um enredo trabalhado com dados da História recente do Brasil e da ficção, à qual se juntam acontecimentos sobrenaturais, tece, de forma alegórica, um retrato da situação social e política brasileira durante o governo militar. Daí o caráter realista desse romance.

Este capítulo ocupa-se em trazer algumas reflexões teóricas que ajudam a compreender como o efeito de real é construído na primeira parte da narrativa, que transcorre de maneira linear, e de como, na segunda parte, a subversão propiciada pelo fato maravilhoso, aliado ao grotesco, à sátira, à polifonia e à carnavalesco, reforça esse efeito, em lugar de desconstruí-lo. Para tanto, a discussão de algumas teorias justifica-se aos nossos propósitos, sendo que algumas serão refutadas, outras abordadas também no capítulo 4, na análise da obra. Inicialmente, é oportuno conceituar o que é denominado de “efeito de real” por alguns teóricos que se dedicaram a esse estudo, bem como esse efeito se relaciona à verossimilhança.

3.1 O Efeito de real e a verossimilhança

No capítulo intitulado “O discurso da história”, constante do livro *O rumor da língua*, Barthes (2004, p.178) considera que na história “objetiva” o real não é “mais do que um significado não formulado, abrigado atrás da onipotência aparente do referente”. E é essa situação que, no dizer do crítico, define o que se poderia chamar de “efeito do real”.

Assim, o discurso histórico não acompanha o real, apenas lhe dá significado, repetindo continuamente que algo aconteceu. A fotografia e as exposições em museus históricos, igualmente, procuram também significar que um fato realmente aconteceu, porém, deve-se levar em conta que o real não é mais que um sentido, revogável quando a história assim o exige.

Para o crítico, o prestígio do “aconteceu” tem uma amplitude verdadeiramente histórica. Na literatura, há uma preocupação com o “efeito de real”, atestado pelo desenvolvimento dos gêneros como o romance realista, o diário íntimo e a literatura documental.

Em outro capítulo, denominado de *O efeito de real*, o pesquisador aborda a questão da descrição dentro da narrativa, afirmando que, além da função estética e da aparente insignificância, a descrição, e dentro dela o pormenor, tem grande relevância para a narrativa. Na literatura realista, o pormenor é que conferirá o “efeito do real” ou essa ilusão referencial. Os detalhes, assim, não denotam diretamente o real, antes procuram dar-lhe uma significação, o que produz o “efeito de real”.

Para o crítico literário Yves Reuter (2004), o efeito de real apóia-se numa grande preocupação com a verossimilhança e a motivação, procurando, assim, excluir tanto o extraordinário quanto as incoerências ou as ambigüidades, o que explica a importância da motivação psicológica das personagens, já que o processo “causa-conseqüência” é de suma importância para o encadeamento das ações.

O efeito de real tende a reduzir as incertezas da narrativa, uma vez que elas poderiam perturbar a motivação e a verossimilhança. Dessa forma, o detalhe é um recurso que, embora não seja de grande utilidade na trama, serve para dar a impressão de que o fato é real, que aquilo não poderia ser inventado, corroborando, portanto, com a verossimilhança.

Em *Incidente em Antares*, logo no início da narrativa nota-se essa preocupação com os detalhes, conforme se pode atestar pela passagem abaixo, na qual o narrador localiza a cidade de Antares e procura explicar porque ela não se encontra no mapa do Rio Grande do Sul, afirmando que esse fato até hoje intriga a população:

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. De pouco ou nada têm servido os memoriais assinados pelo Prefeito Municipal, pelos membros da Câmara de Vereadores e por

outras pessoas gradas e repetidamente dirigidos ao Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, protestando contra a acintosa omissão (VERISSIMO, 1991, p. 1-2)

Percebe-se, ainda, que, ao mencionar os membros do executivo e do legislativo local e o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, o narrador passa ao leitor a seriedade da questão e, que, portanto, trata-se de algo verdadeiro.

Reuter (2004, p.149) assegura, também, que realismo é um termo polissêmico, pois pode designar tanto uma corrente literária do século XIX quanto a impressão de real provocada por um texto, não se podendo esquecer que se trata de um efeito de semelhança entre duas realidades, ou seja, essa “ilusão mimética” é, na verdade, uma construção.

Também o professor Antonio Candido (1972) refletiu sobre o efeito de real, lembrando que, no século XIX, os realistas, tanto os românticos como os naturalistas, empenhavam-se na descrição do pormenor para produzir o efeito de verdade em suas obras. A técnica aí utilizada era a de convencer pelo exterior, pela aproximação com a realidade observada. Posteriormente, o mesmo trabalho foi feito em relação à psicologia, principalmente com o advento do monólogo interior. O que se conclui é que em ambos os casos houve uma referência, ou seja, o estabelecimento de uma relação entre um traço e outro traço, com a finalidade de que o todo adquirisse significado e poder de convicção. Na composição de um romance, portanto, cada traço adquire sentido em função de outro, de modo que o efeito de real dependerá da unificação do fragmentário pela organização do contexto.

No que concerne ao romance *Incidente em Antares*, Eliana P. Antonini (2000, p.67) afirma que a consciência de real advinda do livro é uma concepção diferenciada do reconhecimento da História. Para isso, o autor elegeu, na primeira metade do romance, alguns elementos históricos e ficcionalizou-os. Ao leitor caberá o reconhecimento desse elenco factual e sua identificação. Na segunda parte da trama, há, segundo a autora, uma “postura de interdição do registro histórico a partir de uma figura de linguagem: a metáfora” (p.72), o que faz com que o autor ganhe em ficcionalidade ao utilizar o dado histórico pelo evento ficcional.

A greve geral descrita no romance, à qual se juntam os coveiros, e que é o elemento responsável pela subversão da narrativa, teve como inspiração uma foto encontrada pelo autor em uma revista norte-americana. A imagem mostrava mais ou menos uns dez caixões dispostos do lado de fora do cemitério devido a uma greve de coveiros. Essa foto o impressionou pelo que havia de simbólico e gerou, nos dizeres de Antonini (2000, p.72), “a circunstância-germe do romance”. O autor decidiu ampliar a greve para

uma greve geral de operários de uma cidade interiorana do Rio Grande do Sul e utilizar-se do sobrenatural e da paródia para retratar a História recente do país a partir de um tema macabro.

Outro recurso utilizado pelo autor, no entender de Antonini (2000, p.39), é o de delegar voz a algumas personagens, expediente já conhecido nos meios literários, e que se prende às questões da referência e do real. Desta maneira, assegura que a delegação de voz, o referendar de outro texto, confirma o que diz Barthes (1977, p.45), no que se refere à realidade: “o que acontece numa narrativa é literalmente nada; o que acontece é apenas a linguagem, a aventura da linguagem, a incessante celebração de sua chegada”. A autora questiona, no entanto, se, em *Incidente em Antares*, essa delegação da voz permanece no universo da linguagem ou se refugia na estética renascentista ou medievalista na qual a linguagem é o próprio real, a própria representação. Entendemos que a introdução do elemento maravilhoso na segunda parte da narrativa, da polifonia, do intertexto e da carnavalização, recursos bastante utilizados na literatura contemporânea, corrobora a idéia de que a delegação de voz no romance possui um tratamento diferente da estética mencionada pela pesquisadora.

O efeito de real não se apóia somente no verossímil factual, ou o que poderia ter acontecido no mundo real, mas na coerência e verossimilhança interna de uma obra, razão pela qual acreditamos que o elemento maravilhoso no romance em estudo reforça esse efeito. O artigo da professora Maria Nazareth S. Fonseca, publicado na revista *O eixo e a roda* (2005), endossa nosso pensamento.

Para a pesquisadora, *Incidente em Antares* cria efeitos de realidade ao expor o paradoxo que se constitui na recuperação de fatos de uma realidade historicamente datada e de um episódio que provoca o estranhamento desses fatos. O romance explora a proximidade com os acontecimentos reais para compor uma transgressão sustentada por ilusões e pela capacidade da literatura de re-apresentar o real.

Logo no início de seu artigo, a autora traz o pensamento do crítico literário Chartier sobre a relação do texto com o real (referente situado fora de si). Para o estudioso, o real pode adquirir um novo significado: o que é real, de fato não é, ou não é apenas a realidade visada pelo texto, mas a maneira como o texto a explora na historicidade de sua produção e na estratégia de sua escrita.

No Romantismo, assegura a pesquisadora, a técnica romanesca de se utilizar de dados da realidade histórica foi bastante utilizada, especialmente por José de Alencar. A

intenção dos românticos era a de criar personagens marcadas por nobre heroísmo e caráter exemplar para tornarem-se emblemas do passado do país.

A utilização de dados históricos pela ficção também está presente na obra de Erico Verissimo, embora o escritor prefira o registro da história de personagens do cotidiano ou da observação das contradições das ações dos segmentos sociais mais elevados. Nota-se em seus romances a preocupação em perceber os acontecimentos históricos mais com uma visão crítica do que com os seus relatos em si próprios. Desta maneira, a história apresenta-se já problematizada. O acontecido e o inventado são, então, narrados por uma voz que costura os fatos sem a preocupação com a sua fidelidade. A verdade está, então, na capacidade de criar uma realidade que, não sendo verdadeira, é capaz de simular uma relação possível com o referente, fazendo-se realidade por meio de sua escrita e pelo modo de composição, obtendo-se, assim, o efeito de real.

Para Soares Fonseca (2005), em *Incidente em Antares* Erico Verissimo explora de modo mais radical essa capacidade da literatura de criar efeitos de realidade. O trecho “[q]uando o Brasil entrou em guerra com o Paraguai, Vacarianos e Campolargos enrolaram os seus estandartes tribais e, à sombra da bandeira do Império, lutaram juntos contra a ‘indiada de Solano Lopes’” (VERISSIMO, 1991, p.12), no qual o narrador informa que por ocasião da Guerra do Paraguai Vacarianos e Campolargos lutaram juntos, encontra respaldo nos relatos históricos. Conforme relatado no capítulo 2, era comum dentro de um espírito de oportunismo o estabelecimento de ligas interpartidárias, como a que se deu durante a Guerra do Paraguai, com a união das duas famílias rivais em torno de um objetivo comum.

Soares Fonseca (2005) acrescenta, no entanto, que em sua maior parte o romance articula-se a partir de recursos de referencialização que ultrapassam os limites representativos do realismo histórico. Essa estratégia já se acha presente, no início do romance, nas explicações dadas pelo narrador para a origem do nome da cidade, Antares:

À noite, depois do jantar, saímos ambos a caminhar nos arredores da casa da estância. Como para lhe pagar pelo formoso espetáculo da manhã, localizei no céu a constelação de Escorpião, que no hemisfério austral começa a aparecer no horizonte, a leste, depois de 15 de abril, mostrei ao Sr. Vacariano a bela estrela chamada Antares, e disse-lhe que, embora não parecesse, ela era maior do que o Sol. O meu hospedeiro olhou para a estrela em silêncio e mais tarde, quando chegamos a casa, murmurou: “Antares . . . Bonito nome. Para mim quer dizer ‘lugar onde existem muitas antas’, bem como nestas terras perto do rio”. Pediu-me que escrevesse essa palavra, o que fiz, num pedacinho de papel, para o qual o Sr. Vacariano ficou olhando durante algum tempo, murmurando: “Bonito nome para um povoado. . . melhor que Povinho da Caveira” (VERISSIMO, 1991, p.6).

Também no modo como a narrativa se mostra ao leitor, percebem-se os apelos da ficção à factualidade. O “pormenor concreto”, de que trata Barthes no texto *O efeito de real* (2004), aparece no romance através do diálogo com o contexto histórico extratextual, ao mesmo tempo em que se afasta desse concreto para reativá-lo como criação, tensionando, de forma radical, a representação.

A professora afirma, ainda, que ao assinalar a inventividade como um elemento forte na criação do romance, salienta-se também que o texto se vale dos dados históricos, dos acontecimentos concretos, assumindo-os como recursos para a produção da ficção. A relação entre ficção e História, portanto, se dá pela utilização de recursos narrativos que ultrapassam a mera interpretação dos fatos, pois dá a esses fatos novos e inusitados arranjos. A ficção quebra, então, a intenção de verdade dos fatos apresentados, ainda que os rearranjando pela invenção não possa impedir que o leitor os veja no campo da veracidade que se queira desestabilizar. Assim sendo, o recurso da referencialização pode ser visto com a intenção de questionar o que está legitimado como verdade pelo discurso da História, deslocando seu sentido para outras significações.

É notável a intenção de Erico Verissimo de construir um romance com os dados de uma situação político-social, vistos sob uma perspectiva crítica, como se vê na “nota do autor” que introduz a narrativa, e na qual o escritor explica que as personagens e localidades imaginárias apresentam-se com nomes fictícios, enquanto que as pessoas e lugares existentes ou que existiram de fato são designadas com os nomes verdadeiros. A esse respeito é bom acrescentar a indagação de Eliana Antonini (2000, p.40) sobre se, em *Incidente em Antares*, Erico Verissimo quer afirmar que seus personagens históricos são reais e os ficcionais são imaginários ou se é o contrário. Entendemos que as personalidades históricas aparecem na composição do romance, mas poucas atuam como personagens no plano das ações, como é o caso de Jânio Quadros, que é referenciado ao empreender uma visita à cidade de Antares. Ao ser, na ocasião, interpelado pelo Coronel Vacariano o então candidato a presidente o informa do uso que pretende dar à vassoura, símbolo de sua campanha:

Pretendo usar a vassoura, e com muito vigor. Agora, o meu caro amigo pode discordar de mim na definição da palavra “sujeira”. O que me parece sujo pode parecer-lhe limpo, e vice-versa. Mas duma coisa pode ficar certo: no meu governo não pretendo ter compadres nem afilhados. Pensarei com a minha cabeça, governarei com as minhas idéias e os meus ideais, serei senhor de minha vontade. Não tenho compromissos com partidos políticos ou grupos econômicos ou financeiros (VERISSIMO, 1991, p.111).

De modo geral, as personagens emprestam seus nomes aos fatos históricos por elas protagonizados e que são vivenciados no plano da ficção pelas personagens do romance. Assim, podem ser vistas como referentes dos feitos narrados na história, conferindo verossimilhança extrínseca à trama.

O recurso advindo do sobrenatural no episódio dos mortos, no qual os grevistas “vêm os sete defuntos erguerem-se uma a um de seus caixões, com uma lentidão de quem desperta com relutância dum sono natural” (VERISSIMO, 1991, p.252), embora provoque ruptura e alteração no mundo da realidade, produz efeito de real e fortalece a tendência de *Incidente em Antares* se configurar como uma literatura testemunhal. O maravilhoso é, assim, mais uma possibilidade de questionar as relações entre os fatos, os documentos e os testemunhos, acentuando o caráter realista do romance e possibilitando que se leia a realidade com um olhar menos controlado. O apelo ao sobrenatural caracteriza-se, portanto, pela intenção de denúncia e crítica que se revela pela voz narrativa. O episódio insólito tanto aponta para o desmanche de dados da realidade como fortalece a sua reconfiguração, reforçando, pois, o efeito de real da obra.

Considerando, ainda, como afirma Antonini (2000, p.35) que o sujeito não detém a propriedade do real, haja vista que o real não é um dado, mas a consciência desse real, é essa consciência que leva o sujeito a construir universos factuais. Diferentemente do discurso histórico, cuja intenção é afirmar a verdade, a ficção ocupa-se de discursos que atestam a verossimilhança, à adequação entre os fatos narrados e sua significação.

Na ficção, são a motivação, a verossimilhança e a coerência que garantirão, conforme atesta Ives Reuter (2004, p.152) o sistema de “causa-conseqüência”, fundamental para o encadeamento das ações e para a criação do efeito de real na narrativa. Por motivação, entende-se tanto a motivação psicológica das personagens, como a criação de nomes ou de lugares, o que implica em cenas recorrentes das mais diversas informações. Reuter (2004, p.153) endossa, ainda, o pensamento de Barthes sobre o pormenor concreto, ao afirmar que a motivação pode vir de um “excesso”, embora restrito, do funcional, como é o caso do detalhe, cuja única finalidade é criar a impressão de que é real e que não poderia, portanto, ser inventado. Assim, a marcha dos defuntos do cemitério rumo à praça central da cidade é descrita com muitos detalhes pelo jornalista Lucas Faia, conforme se verifica no trecho abaixo:

A brônzea voz do sino da 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 (VERISSIMO, 1991, p. 258).

No que diz respeito à verossimilhança, para o crítico literário Antonio Candido (1972), o que distingue uma obra de ficção das demais é o seu foco em seres puramente intencionais. Nesse caso, se há alguma referência à realidade extraliterária, ela se dá de modo indireto. Portanto, torna-se útil verificar o que o crítico entende por verdade em uma obra ficcional.

Para o pesquisador, a verdade designa termos que em geral visam à atitude subjetiva do autor, como a autenticidade, por exemplo, ou a verossimilhança, à semelhança da concepção aristotélica do termo, ou seja, não o que aconteceu, mas o que poderia ter acontecido. Pode significar, ainda, a coerência interna no que se refere ao mundo imaginário das personagens e as situações miméticas, bem como também a visão profunda da realidade, de ordem filosófica, psicológica ou sociológica.

O professor Gilberto Defina (1975, p.72) vê a verossimilhança como “a verdade interna que entranha a prosa de ficção” e que tem vida própria somente dentro dos contornos da prosa de ficção, ou seja, o que acontece no romance nem sempre, ou nunca, tem correspondência com o mundo real. Por tal motivo, verossimilhança e veracidade podem andar juntas, mas não necessariamente são palavras sinônimas. Tudo o que é veraz é verossímil, porém, nem tudo que é verossímil é veraz.

O estudioso explica, ainda, que em um romance o leitor pode deparar com certos episódios, personagens ou locais inverídicos, uma vez que eles não apresentam qualquer correspondência com o mundo exterior. No entanto, pela ficção, no terreno das possibilidades, eles podem ocorrer e ser verossímeis, já que poderiam acontecer em algum momento real.

Antonio Candido (1972) acrescenta que é graças ao vigor de certos detalhes que dados insignificantes adquirem veracidade, assim como também é devido à coerência interna, à lógica das motivações e à causalidade dos eventos que o mundo imaginado torna-se verossímil ao real. O professor assegura, ainda, que se as coisas impossíveis podem ter mais efeito de verdade que a observação crua ou o testemunho da realidade, é devido ao fato de as personagens serem composições verbais que sugerem determinado tipo de realidade. Num contexto adequado, as personagens se tornam convincentes, enquanto que em organizações precárias são reduzidas a fragmentos, porém, mesmo sem alguns desses elementos um texto pode, por meio de sua força de convicção, apresentar-se como quase-real, como se vê por vezes em histórias fantásticas. No entanto, vale ressaltar que a

aparência da realidade não renega o seu caráter de aparência e cabe ao leitor, ao adentrar na ficção, participar do jogo e entrar no mundo imaginário ali narrado.

O critério estético de organização interna de um romance é o que nele vai determinar o verossímil ou o inverossímil. Assim, o que importa na verdade é a coerência determinada pela estrutura do livro, e é isso que nos faz aceitar o que é inverossímil, segundo os padrões da vida corrente, como verdades na ficção. A esse respeito, segundo Defina (1975), a inverossimilhança encontra acolhida na ficção, mas não encontra qualquer possibilidade de se concretizar no real, sendo, com freqüência, usada em fábulas e alegorias como meio de veicular verdades e ensinamentos.

Para corroborar com o pensamento desses teóricos, cabe aqui destacar o pensamento do filósofo grego Aristóteles (1966, p.28) sobre a diferença entre o historiador e o poeta: “o primeiro narra acontecimentos e o outro fatos quais podiam acontecer”. Acrescenta, ainda, que “de um modo geral, o impossível se deve reportar ao efeito poético, a melhoria, ou à opinião comum” (p.50). Assim, “um impossível convincente é preferível a um possível que não convença” (p.50). Para o pensador, os absurdos, por vezes, não são tomados como absurdos numa fábula, “pois é verossímil que algo aconteça contra a verossimilhança” (p.51).

No que tange a *Incidente em Antares*, Erico Verissimo apropria-se de alguns mecanismos para conferir verossimilhança à sua ficção. Logo no início procura situar geograficamente a cidade de Antares na fronteira do Brasil com a Argentina e, duas páginas à frente, recorre a documentos antigos, como diários de viagens e cartas para contar as origens do povoado. Soma-se, ainda, o fato do narrador intercalar acontecimentos históricos com ficção e personagens representantes de personalidades reais com imaginárias, como também as alusões ao incidente, que se verificam desde o início da narrativa, e que vão preparando lentamente o enredo para a invasão do insólito, fazendo com que o leitor aceite como verdade o acontecimento maravilhoso ocorrido na segunda parte da trama.

O incidente, no contexto da narrativa, é a forma encontrada pelos mortos de denunciar o mundo hipócrita dos vivos, e, por extensão, o momento particularmente difícil pelo qual o Brasil atravessava. A maneira como o material textual vai se organizando é, então, o que faz com que o espantoso se torne natural ao leitor.

Pelo exposto, pode-se afirmar que textos fantástico, maravilhosos ou impregnados de traços de realismo mágico, como é o caso de *Incidente em Antares*, podem ser verossímeis, mesmo sendo irrealis, pois a verossimilhança depende mais da ordenação da matéria e os valores que a norteiam, sobretudo o sistema de convenções adotado pelo escritor, do que da

realidade em si. No tópico seguinte esses temas são tratados como forma de embasamento às reflexões que deles se esperam.

3.2 O insólito, o fantástico, o maravilhoso e o estranho

Os estudos acerca do fantástico e seus desdobramentos são abordados neste tópico com o objetivo de mostrar como o acontecimento inusitado ocorrido na ficção de Erico Verissimo pode ser compreendido e qual é o seu significado dentro de um contexto extraliterário de repressão ao livre pensamento.

A pesquisadora e vencedora do Prêmio Nacional Categoria Ensaio, 1988, pela Bolsa de Publicações “Cora Coralina”, do Instituto Goiano do Livro, promovido pela Secretaria de Cultura do Estado de Goiás, Maria Luiza Ferreira Laboissière (1989), recorre ao teórico francês Claude Abastado para definir o insólito como “uma experiência intelectual de desconforto [que] [...] rompe as atitudes mentais e cria um choque efetivo; [...] desorganiza a representação do real [e] [...] desnuda-o” (LABOISSIÈRE, apud ABASTADO, 1989, p.34). Está ligado, conseqüentemente, à imaginação, como modo de conhecimento, e à fonte de ação. Laboissière (1989) cita ainda a afirmação de Abastado de que “o insólito tem a sua fonte no sobrenatural ou na novidade” (p.34). Sobrenatural ou humano, atesta o teórico, o insólito coloca em dúvida a explicação racional do mundo, gerando dois efeitos poéticos: o maravilhoso e o fantástico.

No que se refere a esses efeitos, a pesquisadora Irlemar Chiampi (1980), afirma: “o ponto central para a definição do fantástico é configurado pelo princípio psicológico que lhe garante a percepção do estético: a fantasticidade é, fundamentalmente, uma inquietação física (medo e variantes), através de uma inquietação intelectual (dúvida)” (p.53). O medo é aí entendido como um efeito discursivo elaborado pelo narrador a partir de acontecimentos com referenciais duplos (natural e sobrenatural). Acrescenta, ainda, essa autora que

[...] o medo aos monstros, fantasmas e demônios; a percepção de que os personagens, objetos, situações pertencem a outra ordem; a problematização do nosso real pelas ameaças da outridade são privilegiados nas definições mencionadas, que fazem do sobrenatural o estrito objeto do medo virtual do discurso fantástico (CHIAMPI, 1980, p.55).

O crítico Tzvetan Todorov (1992) é autor de um dos estudos mais conhecidos acerca do fantástico. Em sua definição, o “fantástico” é visto como uma hesitação que se

caracteriza pelo momento presente. Desta forma, o fantástico dura somente o tempo de uma hesitação comum ao leitor e à personagem, os quais devem perceber se o acontecimento faz ou não parte da realidade existente. O teórico afirma, também, que para que um texto seja considerado “fantástico” são necessárias três condições. Primeiramente, o mundo das personagens deve ser apreciado pelo leitor como um universo de criaturas vivas, o que o fará oscilar entre uma explicação natural e outra sobrenatural para os acontecimentos. Em segundo lugar, a hesitação, ou oscilação, pode ser também experimentada por uma personagem, que se torna, assim, tema da obra. Finalmente, o leitor recusará tanto a interpretação alegórica como a poética.

Pelo exposto, em *Incidente em Antares* os acontecimentos sobrenaturais propiciam uma leitura alegórica para o romance, o que descarta a hipótese de considerá-los no âmbito do fantástico.

Todorov (1992) distingue, ainda, os conceitos de estranho e maravilhoso na literatura. Enquanto que o “estranho” corresponde ao inexplicável que é reduzido a fatos conhecidos, a uma experiência prévia e, portanto, ao passado, o “maravilhoso” refere-se a um fenômeno desconhecido, jamais visto e por vir: logo, a um futuro. Ao final da história, o leitor ou a personagem opta por uma ou outra solução, saindo, portanto, da esfera do fantástico. Todorov acrescenta, ainda, que mais que um gênero autônomo, o fantástico coloca-se na fronteira entre dois gêneros: o estranho e o maravilhoso.

Desta forma, entende-se que as denominações de maravilhoso, estranho e fantástico aplicam-se a situações distintas. O maravilhoso corresponde, como já dito, a um fenômeno desconhecido, nunca visto anteriormente e que está por vir: portanto, a um futuro. No estranho, o que parecia inexplicável é reconduzido a uma experiência precedente, correspondendo, pois, ao passado. Quanto ao fantástico propriamente, a hesitação que o caracteriza situa-se no tempo presente. Assim, o episódio da rebelião dos mortos em *Incidente em Antares* aponta para o maravilhoso, considerando que inexiste explicação racional para o fenômeno ocorrido na cidade.

O esquema a que recorreu Todorov para apoiar as suas definições foi tido por alguns pesquisadores como abstrato demais. No entanto, por sua natureza dialética, foi capaz de acolher em si uma quantidade de elementos contraditórios e pôde, igualmente, fornecer um instrumento de discussão e de análise bastante útil. Mais tarde, o estudioso propôs dividir seu esquema, antes composto pelo fantástico, pelo estranho e pelo maravilhoso, em cinco categorias: o maravilhoso, o maravilhoso-fantástico ou fantástico-maravilhoso, o fantástico, o fantástico-estranho e o estranho.

Como o estranho e o maravilhoso já foram explicados anteriormente neste capítulo, cabe acrescentar o que representa o fantástico-maravilhoso e o fantástico-estranho. O fantástico-maravilhoso, na acepção desse teórico, pertence a uma classe de narrativas que se apresentam como fantásticas e terminam com uma aceitação do sobrenatural. O fato, que permanece sem explicação e não pode ser racionalizado, sugere realmente a existência do sobre-humano. O fantástico-estranho, por sua vez, encontra uma explicação racional para a experiência narrada.

No entendimento de outro pesquisador, Remo Ceserani (2006), o fantástico não representa um gênero, mas sim um modo literário que teve raízes históricas precisas. Situa-se em alguns gêneros e subgêneros específicos, mas também foi utilizado e continua sendo em obras pertencentes a gêneros muito diversos, como as de cunho mimético-realistas ou as cômico-realistas, entre outras.

Lugnani, outro famoso estudioso da questão do fantástico, mencionado por Ceserani (2006) em seus estudos, propõe uma definição mais sutil e flexível do que a de Todorov. Desta maneira, toma como ponto de referência não a realidade em si, mas o “paradigma de realidade”, ou seja, um elemento de ordem cultural e convencional. Para esse crítico, a narrativa realista é o pólo opositivo fundamental dos textos que lidam com o desvio da realidade.

Como Todorov, Lugnani sugere também cinco categorias para os textos: o realista, o fantástico, o maravilhoso, o estranho e o surrealista. Neste sentido, há uma diferença forte apenas entre duas categorias. De um lado está o realista e do outro um amplo leque que abrange o fantástico e o maravilhoso. Esta posição é compartilhada por um bom número de estudiosos do assunto.

Esses estudos permitem-nos afirmar que o incidente ocorrido na segunda parte do romance *Incidente em Antares* situa-se na esfera do maravilhoso, uma vez que o fenômeno não encontra explicações no mundo real. Igualmente, não pode ser considerado fantástico, já que possibilita uma leitura alegórica para os acontecimentos protagonizados pelos mortos na praça central de Antares.

Incidente em Antares possui um caráter no qual o maravilhoso é fator de denúncia social e política de uma realidade vivida à época da ditadura militar brasileira, razão pela qual se aproxima da literatura hispano-americana denominada de realismo maravilhoso. O próximo tópico deste capítulo ocupa-se, portanto, em tecer algumas considerações sobre a alegoria e o discurso real maravilhoso.

3.3 A alegoria e o discurso real maravilhoso

A alegoria é entendida por Todorov (1992) como uma proposição de duplo sentido, mas cujo sentido próprio (ou literal) se apagou inteiramente. Ainda segundo esse mesmo autor, a leitura poética representa um obstáculo para o fantástico. Se um texto, ao ser lido, considerar cada frase como pura combinação semântica, o fantástico não poderá ocorrer, tendo em vista que este é caracterizado por uma reação aos acontecimentos, tais quais se reproduzem no mundo evocado. Em resumo, o fantástico só pode subsistir na ficção.

Beatriz Berrini (1999), professora da PUC (SP), vê o romance alegórico como uma narrativa de duplo significado, um literal e um espiritual. Para ratificar seu conceito, é útil rever a afirmação de Pierre Fontanier de que “alegórica é a narrativa que objetiva tornar mais sensível um pensamento, através do emprego de imagens; pensamento que, apresentado diretamente e sem qualquer espécie de véu, não atrairia muito a atenção do leitor, nem seria talvez entendido (FONTANIER, *apud*, BERRINI (1999, p.113).

O professor João Adolfo Hansen (1986), esclarece que, etimologicamente, a palavra alegoria é composta pelas palavras gregas *allós*, que significa outro, e *agourein*, sinônimo de falar. Deste modo, a alegoria implica numa relação entre os sentidos próprio e figurado da palavra, ou seja, diz-se uma coisa para significar outra. Pode-se, então, afirmar que ela é mimética, da ordem da representação, funcionando por semelhança. Acrescente-se a isso o fato de que ela põe em funcionamento duas operações simultâneas: enquanto nomeação particular do visível ou sensível, opera por um encadeamento das partes; enquanto referência a um significado ausente, opera por analogia, utilizando-se da alusão ou substituição.

De acordo, ainda, com o professor Hansen (1986), existem dois tipos de alegoria: uma construtiva e uma interpretativa ou hermenêutica. Elas são complementares, mas simetricamente inversas: como expressão, é uma maneira de falar; como interpretação, um modo de entender.

Se retoricamente a alegoria diz *b* para significar *a*, observa-se, todavia, que os dois níveis (o concreto *b* e o abstrato *a*) se relacionam, o que admite a inclusão de novos significados. Além disso, conforme assegura Hansen (1986), ela pode funcionar por mera transposição. Assim, pode ocorrer que o significado da designação *b* seja totalmente diferente do significado da abstração *a*. A título de exemplo, pode-se citar a prática adotada

pelo jornal *O Estado de São Paulo* na época da ditadura militar de substituir notícias censuradas por trechos de *Os lusíadas*.

O que nos interessa, no entanto, é o entendimento de que “a alegoria é procedimento intencional do autor do discurso; sua interpretação, ato do receptor, também está prevista por regras que estabelecem sua maior ou menor clareza, de acordo com a circunstância do discurso” (HANSEN, 1986, p.2).

Vale lembrar, ainda, que a alegoria não se confunde com a metáfora. Enquanto a metáfora se vale de um termo isolado do léxico para substituir outro, a alegoria equivale a um enunciado. No entanto, segundo Hansen (1986, p.15), “o que aproxima a alegoria da metáfora é [...] a estrutura comum das operações com tropos no enunciado”.

É também salutar fazer uma distinção entre a metáfora e a comparação. A comparação atinge a imaginação do leitor por meio do intelecto, sendo, portanto, de natureza lógica. Já a metáfora é afetiva, ou seja, nela há espaço somente para a imaginação. Complementando, embora a metáfora possa funcionar por algum tipo de comparação, o inverso nem sempre é válido, uma vez que nem sempre a comparação é metafórica.

Essas observações levam-nos à conclusão de que a alegoria inclui os dois sentidos, o da comparação e o da metáfora, sendo, ao mesmo tempo, intelectual e afetiva. As alegorias admitem, ainda, subdivisões retóricas que as classificam segundo seus graus de clareza em relação ao sentido figurado/sentido próprio. No entanto, o critério para essas divisões continua sendo a clareza em função do verossímil. Assim, a alegoria pode ser perfeita ou enigma, imperfeita ou, ainda, de incoerência.

A alegoria perfeita ou enigma é totalmente fechada em si mesma, não se encontrando nela nenhuma marca lexical do sentido próprio representado. Seu efeito de recepção é obscuro ou hermético. Esses efeitos constituem, na verdade, um defeito, já que são contrários à clareza na interpretação.

Na alegoria imperfeita, parte do enunciado lexicalmente encontra-se ao nível do sentido próprio. Ela é mais didática, uma vez que a mistura do próprio e do figurado estão a serviço da clareza.

Devido ao seu entendimento mais facilitado, esse tipo de alegoria é encontrado nas parábolas do Novo Testamento e também nas fábulas. Nestas últimas, por exemplo, nas histórias envolvendo animais, o sentido próprio é lido como a moral da história. Nelas, ainda estão presentes as “virtudes” retóricas da clareza, brevidade e verossimilhança, elementos também presentes em *Incidente em Antares*.

O último tipo de alegoria, a de incoerência, corresponde a uma espécie de contrariedade do gênero. Embora haja a figuração dos termos, não há especificidade na combinação deles, o que dificulta, ou, até mesmo, impede a compreensão do conteúdo representado.

Segundo Hansen (1986), a naturalidade é mais bem conseguida na alegoria imperfeita, situada entre a autonomia do procedimento (incoerência) e o fechamento total da significação (enigma). Isso é possível porque a alegoria imperfeita utiliza o ornamento do discurso como dispositivo sensibilizador do sentido próprio.

Consideramos, ainda, ser útil aos nossos propósitos verificar a relação entre o discurso ficcional e o verossímil. O discurso que fundamenta o verossímil refere-se às leis do mundo físico e moral. Pode-se dizer que no grau zero da escritura está o discurso lógico e didático. No outro extremo, encontra-se o discurso maravilhoso, ornamentado. Assim, o que se verifica é um efeito de tropo e de figura, já que até mesmo a espontaneidade de um discurso simples é convenção.

Hansen (1986) recorre, também, aos estudos de Genette e alguns outros teóricos que inserem o paradoxo à noção de sentido figurado. Tal paradoxo refere-se ao fato do tropo ser um desvio do uso e, no entanto, o desvio estar em uso. Entre esses desvios encontra-se a alegoria, como possibilidade técnica de maior ou menor afastamento e, assim, de adequação aos diversos gêneros. Por exemplo, uma mesma convenção que proíbe a mistura ou hibridismo em um gênero permite-o em outro. Deste modo, uma ficção monstruosa pode justificar-se como alegórica se o seu fim é o maravilhoso.

Julgamos que estas considerações são importantes para situarmos a história retratada no romance como alegórica. Para tanto, é útil acrescentar o pensamento de Walter Benjamin no que concerne ao estudo da alegoria, haja vista que a recepção de sua obra começou durante o movimento estudantil internacional e, no Brasil, com a oposição política à ditadura militar.

A oligarquia militar, naquela época, tendia a anestesiar o povo através dos meios de comunicação e, em oposição, os artistas, músicos, escritores e cineastas procuravam despertar o povo para os seus interesses políticos e culturais, utilizando, ao contrário dos militares, que o queria alienado, os meios de comunicação como instrumento de emancipação popular.

Dentro de um enfoque sociológico, o conceito de alienação, no entanto, é visto por Benjamin diferentemente do usado por Adorno e Horkheimer, para os quais a alienação estaria na desumanização do mundo que se deu com a visão tecnicista do iluminismo. Para o

filósofo alemão, a verdade representa a morte da intenção. Benjamin está se referindo à relação do artista com a sua obra, na qual a verdade ou o significado mais profundo do que foi composto contrasta com a motivação do gesto artístico. Essa posição o leva a ver os sinais, pedaços, ou as “ruínas” da história e da produção humana com o intuito de enfocar aspectos mais amplos e profundos da vida dos homens.

Por sua vez, a alegoria, na concepção de Benjamin, entende a polissemia intelectual, o poder descontextualizador do alegórico como um resgate das particularidades da continuidade da história, ou, em outras palavras, como um meio de atualizar o passado no presente para uma consciência desperta.

O conceito de alegoria foi largamente estudado por Walter Benjamin. Para esse pensador, as idéias não estão num mundo à parte, como propunha Platão, mas ocupam a dimensão nomeadora da linguagem, o que contrasta com a dimensão significativa e comunicativa delas. Para o filósofo, “a idéia é algo de lingüístico, é o elemento simbólico presente na essência da palavra” (BENJAMIN, 1984, p.58-59).

Para o teórico, em seus estudos sobre a teoria da linguagem, a identidade nome-coisa representa a relação próxima entre o homem e Deus. Com a perda do Paraíso, a linguagem, assim como o homem, também se degradou, separando, pois, o sentido da palavra e da coisa. A objetividade antes verificada entre nome e coisa foi substituída pela subjetividade humana que atribui sentidos arbitrários às coisas. Em outras palavras, a palavra deixa de ser nome e torna-se signo, que não necessariamente se relaciona com a coisa que denota, provindo seu sentido de uma relação arbitrária subjetivamente estabelecida entre palavra e coisa.

A mesma correspondência entre a oposição “nome” e “coisa”, proposta na teoria da linguagem, também foi verificada entre “símbolo” e “alegoria” na teoria da arte de Benjamin. Para isso, foi significativo o estudo sobre o barroco alemão, tese de livre-docência do pensador, intitulada *Origem do drama barroco alemão*, e na qual são discutidas peças de teatro alemãs do século XVII.

O drama barroco é usado em contraposição à tragédia clássica. Nessa última, no palco desenvolve-se um acontecimento único, julgado por instâncias superiores, provocando um sentimento de piedade ou terror no espectador, ou, em outras palavras, uma catarse. No drama barroco, o palco não é visto como um lugar “real”, mas um composto de “ruínas”. Os espectadores, por sua vez, são inseguros, uma vez que já não há uma instância mais alta para julgamentos claros e, tampouco, valores absolutos. Nesse caso, estão condenados a

uma reflexão melancólica de problemas insolúveis. O barroco expressa, portanto, pela primeira vez, o sentimento de insegurança e instabilidade observado na modernidade.

Se alegoria, como já vimos, etimologicamente significa dizer alguma coisa para dizer outra, essa coisa não é algo definido ou único, e sim mais uma dentre as inúmeras possibilidades dentro do universo de coisas e ruínas à disposição dos homens modernos. É próprio do barroco que cada coisa, pessoa, ou relação possa significar qualquer outra. Isso mostra que a alegoria é a representação de outro, ou, até mesmo, vários outros, mas não o todo. Ela remete a uma diversidade e não a uma suposta unidade do diverso.

O símbolo, linguagem artística contrastante à alegoria, é um elemento particular que representa o universal, o “verdadeiro”, de modo que mantém maior correspondência com o nome. Assim, mesmo criado por um sujeito, expressa seu sentido da mesma maneira que as coisas criadas por Deus, simbolizando a identidade original da coisa-sentido. A alegoria, por seu turno, busca seu sentido no mundo histórico, profano, nascendo da relação subjetiva entre signo e coisa. Diferentemente do símbolo, remete-nos a origem das coisas que cercam nosso presente. Porém, origem é entendida de modo diverso de gênese. A gênese denota uma história com temporalidade contínua; a origem refere-se à origem das idéias. As idéias são reveladas, retomadas, redescobertas no decorrer da história, mas sua origem é atemporal. A história e a vida dos homens são superações e perdas, descontínuas, das idéias.

Pode-se dizer que no processo alegórico intervêm basicamente dois passos. Primeiramente, verifica-se um processo de desconstrução, como descontextualização e dessemantização. Num segundo momento, há um processo de reconstrução para nova contextualização e semantização, comportando a intertextualidade. Assim, o fragmento que, fora de seu contexto, perdeu o sentido que lhe fora antes atribuído, ao situar-se em novo contexto ganha novo sentido. A escolha do novo contexto depende apenas de condições subjetivas, não seguindo qualquer parâmetro objetivo. Em *Incidente em Antares*, são esses processos que nos fazem ver o romance não como uma história de fantasmas e sim como de crítica social e política a um sistema no qual os defuntos, investidos da liberdade propiciada pela morte, são os únicos que podem denunciá-lo.

Em seu ensaio-tese *Origem do drama barroco alemão* e em outros ensaios sobre Baudelaire, Walter Benjamin se propôs a restaurar o valor da alegoria, em contraposição à estética clássico-romântica, na qual o símbolo era a expressão poética, por excelência. A condição humana histórica, dissociada da natureza, cujos ingredientes básicos são a ruína e a morte liga-se ao alegórico, enquanto que o simbólico representa a totalidade orgânica

constituída pelo homem e natureza, mundo e verdade e representado, na concepção de Benjamin, pelo Paraíso.

É nesse sentido que a arte moderna, não alienada da realidade e da condição histórica do homem, encontra sua expressão na fragmentação alegórica e não na harmonia orgânica do símbolo. A alegoria é a figura expressiva mais adequada para compreender o homem em sua fragmentada efemeridade histórica. O seu caráter subjetivo serve muito bem aos romances de denúncia social e política, como é o caso de *Incidente em Antares*, escrito no auge da ditadura militar brasileira.

No enredo desse romance, a utilização do elemento maravilhoso, para denunciar a repressão, e da História, para autenticar esse período, propicia uma leitura alegórica, criando efeitos de realidade com o momento histórico pelo qual o Brasil atravessava.

O fato maravilhoso foi bastante utilizado na América Latina em romances de cunho social, constituindo não uma corrente literária, mas um movimento conhecido como Realismo Mágico ou Real Maravilhoso. Entendemos que *Incidente em Antares* apresenta traços que se coadunam com essa estética e, por isso, ainda dentro desse tópico, é salutar abordar esse assunto.

Para que se possa refletir sobre o conceito do real maravilhoso, ou realismo mágico, é útil reportarmo-nos mais uma vez à prática do insólito. Para a pesquisadora Maria Luiza Laboissière (1989, p.33) o insólito “é um dos recursos usados para romper o equilíbrio, para chocar e fazer ocorrer a ruptura da ordem. É o instante do estranhamento”.

A professora acrescenta, ainda, que o insólito é uma criação hipotética, que não se envolve necessariamente com os mundos da verdade e do fato, nem se afasta necessariamente deles, mas que pode estabelecer todo tipo de relações com eles, indo do mais ao menos explícito.

Segundo a estudiosa, o maravilhoso e o fantástico originam-se do insólito. O fantástico configura uma sensação de perda, de angústia, ao passo que o maravilhoso gera uma sensação de plenitude.

Quanto ao real maravilhoso, esclarecemos que é uma designação para o novo romance hispano-americano, que surgiu nos anos 20 do século XX, e por meio do qual escritores e pensadores abriram caminho para uma nova consciência política e cultural. Nomes como Pablo Neruda, Jorge Luis Borges, Octávio Paz, Gabriel García Márquez, Júlio Cortázar e Alejo Carpentier, entre muitos outros, são responsáveis por essa literatura em que o mágico e o mítico permeiam as ações humanas na busca de suas raízes e do seu destino, que se confundem com os de sua própria nação.

A terminologia designada de real maravilhoso foi adotada por Alejo Carpentier, porém também são usadas as designações de realismo mágico e narrativa ou literatura fantástica, tomadas pelo venezuelano Arturo Uslar Petri e Jorge Luis Borges, respectivamente. Todavia, todas essas expressões possuem o mesmo significado.

Para a professora Selma Calasans (1988, p.8), no entanto, a palavra “magia” não pode ser associada à literatura, sendo, assim, inadequado o termo realismo mágico. Para ela, magia refere-se à arte ou ciência oculta que se pretende produzir, por meio de “espíritos”, “gênios” ou “demônios”, fenômenos extraordinários, contrários às leis naturais. Complementando, afirma que a literatura pode conter apenas uma causalidade mágica, mas não a magia em si. O termo fantástico, por estar ligado mais à imaginação, à criação, é mais apropriado à ficção, que, por sua vez, é condição fundamental para a literatura existir.

Porém, o que realmente nos interessa não é a terminologia adotada para definir essa literatura, mas sim a compreensão de que a América Latina a usa para mergulhar no seu próprio universo, aproximando-a da formação cultural de seu povo. Segundo Alejo Carpentier (19--), essa é uma das formas de resgatar, inventar ou reinventar a própria nação.

Podemos acrescentar, ainda, que se a narrativa realista busca criar a ilusão de um mundo ficcional compatível com o mundo do leitor, o real maravilhoso evidencia o status ilusório desse mundo de ficção, exigindo que o leitor acompanhe suas permutas e deslocamentos. Isto, no entanto, no entender de Irlemar Chiampi (1980), representa um paradoxo se imaginarmos que esses textos subvertem a credibilidade dos textos realistas a partir da ostentação da incredibilidade de seus próprios textos, considerando que seus mundos ficcionais partem claramente do realismo.

Todavia, o que nos chama a atenção em tudo isso é o fato de que o real maravilhoso, como tão bem explica Maria Luiza Ferreira Laboissière (1989), representa uma necessidade de se penetrar em uma camada muito mais profunda da realidade, sem, contudo, transcendê-la como acontecia no expressionismo. O resultado é uma arte mimética, como a do realismo, mas não limitada exclusivamente à mimese. Daí o acréscimo do termo mágico ou maravilhoso ao que se denomina de real.

De acordo com Laboissière (1989), o realismo maravilhoso tem o projeto de dar um outro sentido à linguagem. Por isso é que se pode afirmar que esse tipo de discurso contribuiu significativamente no processo de renovação ficcional da literatura hispano-americana do pós-guerra. Para isto, dois elementos foram e continuam sendo de extrema importância: um de ordem temática e outro de ordem técnica e estrutural.

O elemento de ordem temática refere-se à representatividade e é o que possibilita uma abordagem da problemática histórica da nossa realidade. Já o segundo elemento, a experimentação, propicia o surgimento e a renovação das técnicas narrativas. É, portanto, responsável pela revitalização da obra literária.

Podemos também afirmar, ainda, que a subversão da “realidade” proposta pelo texto real maravilhoso serve à função ideológica de subversão política e cultural. Este tipo de subversão tem o propósito de criticar e/ou abalar os sistemas concebidos de maneira totalizante, sem, contudo, almejar ser um novo sistema de forças contrárias. Assim, compreende-se por que a maioria desses textos assume uma posição antiburocrática, usando, inclusive, suas mágicas contra a ordem social estabelecida, como é o caso do incidente insólito ocorrido na segunda parte do romance *Incidente em Antares* e que subverte a realidade apresentada ao dar voz a defuntos insepultos para que eles, libertos pela morte, denunciem a podridão da sociedade. Portanto, é notório que *Incidente em Antares* aproxima-se dessa literatura socialmente engajada.

Considerando o papel do escritor, é útil, ainda, reportar-nos ao pensamento de Alejo Carpentier (19[--], p.95), para quem “escrever é um meio de ação. Mas ação que não é concebível senão em função dos seres aos quais esta ação concerne”. A tarefa do romancista é, pois, ocupar-se do mundo. Tematicamente, esses romances são, então, escritos como crítica a regimes totalitários. Parece ser também esta a posição de Erico Verissimo que sempre se declarou um humanista, preocupado com as questões políticas e sociais de seu país.

A crítica social, no entanto, pode vir acompanhada de humor. E, considerando as relações existentes entre o humor e a literatura, achamos útil abordar os mecanismos que provocam essas reações no leitor, assunto do qual se trata o próximo tópico desta pesquisa.

3.4 Humor, sátira, paródia, carnavalização e polifonia

Este tópico ocupa-se de alguns elementos capazes de desencadear o riso e o humor, ingredientes presentes no romance que, ao lado da ironia e da paródia, entre outros, fazem com que sua leitura seja tão fascinante. Alguns desses conceitos serão retomados no próximo capítulo, quando da análise da obra.

Vladimir Propp (1992) assegura que o riso é provocado por uma descoberta repentina de algum defeito oculto. Por defeito, entende-se alguma disparidade ou uma coisa pouco comum. Portanto, qualquer relação de contraste com as normas estabelecidas pode gerar o humor. É por isto que a Tércia Montenegro (1994), aluna do curso de Letras da UFC, afirma em seu ensaio intitulado *O humor e o fantástico na literatura* que o riso mostra uma impiedade diante do incomum. No entanto, é bom observar o caráter subjetivo do riso. De acordo com Propp (1992), o nexos entre o fato cômico e o sujeito que ri não é obrigatório. Assim, em situações idênticas, uma pessoa pode rir e outra não.

Referindo-se às fontes de humor, em *Comicidade e riso* (1992), Propp estuda o exagero e o alogismo como objetos do riso. Desta forma, quando desnuda um defeito, o exagero é cômico. As três principais formas de exagero atribuídas por ele são a caricatura, a hipérbole e o grotesco. A caricatura é o exagero de algum pormenor; a hipérbole se encarrega de deformar o todo e não somente os detalhes; e o grotesco é um exagero que extrapola os limites da realidade e penetra no domínio do fantástico. O grotesco é possível, portanto, apenas na arte, sendo impossível na vida. No que tange ao alogismo, a literatura fantástica mostra a incoerência de um mundo aparentemente normal que se “irrealiza” sem explicações.

Tanto o exagero como o alogismo carregam em si os elementos que podem desencadear o riso e o humor. Não são somente esses, porém, os únicos elementos capazes de impulsionar o riso, uma vez que postos em ambientes favoráveis às surrealidades, elas parecem perfeitamente admissíveis e prováveis. Por exemplo, quando o leitor se depara com um conto de fadas, não vê exagero ou ridículo naquele mundo por ele adentrado.

Considerando que *Incidente em Antares* estabelece essas relações entre o humor e o maravilhoso, utilizando-se também de uma narrativa carnavalizada e polifônica que parodia a História recente de repressão e violência vividas no país, justifica-se que se aborde neste tópico, sucintamente, alguns dos conceitos que norteiam a composição da segunda parte do romance, especialmente no que se refere ao pensamento de Mikhail Bakhtin.

No que diz respeito à paródia, na Poética de Aristóteles já se encontram referências a respeito desta técnica discursiva. Ao longo dos anos, esse recurso tem recebido a atenção de vários estudiosos. O teórico russo Mikhail Bakhtin analisou a literatura do início do século XVIII em *A cultura popular na Idade Média e no renascimento: O contexto de François Rabelais* e em *Problemas da poética de Dostoievski*, entre outros textos, nos

quais são discutidos aspectos fundamentais da linguagem, como paródia e carnavalização. O estudioso afirma que

Na paródia, o autor fala a linguagem do outro, porém, reveste esta linguagem de orientação semântica oposta à orientação daquele. A segunda voz, uma vez instalada no discurso do outro, entra em hostilidade com seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos. O discurso se converte em palco de luta entre vozes (BAKHTIN, 2005, p. 194).

A paródia, todavia, exige um tipo específico de leitor que seja capaz de estabelecer relações intertextuais, ou seja, que já possui um arcabouço literário. Ela anula a idéia passada que o leitor tinha a respeito do texto “A” (hipotexto) e, a partir do texto parodiado, texto “B” (hipertexto), utiliza a ironia, o cômico e a sátira como seus recursos principais.

De acordo, ainda, com Bakhtin (2000), no período da Antiguidade Clássica e depois no Helenismo, desenvolveram-se os mais variados gêneros, surgindo o que os antigos denominaram de literatura sério-cômica. Esses textos opunham-se aos gêneros sérios como a retórica clássica, a tragédia e a epopéia. Entre os textos sério-cômicos, dois são determinantes: o “diálogo socrático” e a “sátira menipéia”.

O gênero denominado “diálogo socrático” teve uma permanência breve, o mesmo não ocorrendo com a “sátira menipéia”, a qual não pode, todavia, ser considerada como produto oriundo da decomposição do diálogo sócrático, uma vez que suas raízes remontam ao folclore carnavalesco, cuja influência é nela mais considerável que no diálogo socrático.

Algumas características das sátiras menipéias são: ousadia na ruptura com o real e na modificação temática dos gêneros considerados sérios; retratação de toda natureza de insensatez, dupla personalidade e paixões limítrofes com a loucura; narrações repletas de oposições e contrastes, como a decadência moral e a purificação, o luxo e a miséria, entre outros pares. Verifica-se, ainda, o grande aproveitamento de gêneros intercalados, como novelas, discursos, cartas e simpósios, entre outros.

A sátira, em sentido amplo, ridiculariza um determinado tema (indivíduos, organizações, estados), geralmente como forma de intervenção política ou mesmo outra, com o intuito de provocar ou evitar uma mudança.

A paródia pode ou não estar relacionada à sátira. A primeira, ao reportar-se a outro texto, exagerando e ridicularizando alguns dos seus atributos, tem um efeito cômico. A outra, por sua vez, nem sempre conduz ao riso, pois seu objetivo principal é político,

social ou moral e não cômico. Já o humor satírico tende para a sutileza, a ironia e a comicidade, como ocorre com o julgamento dos poderosos da localidade, em praça pública, no romance *Incidente em Antares*.

Para Bakhtin (2000), no entanto, a paródia é um elemento inseparável da sátira menipéica e de todos os gêneros carnavaalizados, assim como é estranha aos gêneros puros, como a epopéia e a tragédia. Assim, pode-se dizer que o conceito de paródia está agregado ao de carnavalização, tendo em vista que, para o crítico, o carnaval é um dos festejos mais complexos e interessantes da história da cultura. O carnaval, assim como as outras formas de ritos populares, tem sua essência na sociedade primitiva e no pensamento primitivo do homem.

No que se refere a esses ritos, Bakhtin (2000) preocupou-se sobremaneira com as peculiaridades de uma determinada época da vida social e com a estrutura polifônica de certas narrativas que produziam alguns efeitos discursivos. Dentre esses efeitos, o autor analisou a função do riso a partir da obra de François Rabelais e dos laços que a unem à cultura popular da Idade Média e do Renascimento. Dentro da cultura popular, o pesquisador interessou-se, sobretudo, pelo carnaval, uma vez que a ele se aliam o riso e o grotesco. Segundo o teórico, durante o carnaval, as pessoas experimentavam uma liberdade utópica, o que lhes permitia maior liberdade vocabular, além da celebração do corpo grotesco.

O corpo grotesco é também representado na obra de Rabelais. Nela, os elementos mais importantes do corpo são os apêndices e as aberturas. Essa representação corporal é, de acordo com o estudioso, essencial para a compreensão do indivíduo como ser social, uma vez que o realismo grotesco de Rabelais expressa no corpo a permutação do alto e do baixo, orientando o movimento para baixo e subvertendo a ordem das coisas, tal como ocorre no carnaval.

A obra de Rabelais também se vale de imagens carnavalescas, uma vez que o realismo grotesco de seus romances utiliza essas imagens para representar o “baixo” material e corporal característico da linguagem não oficial. É justamente esse linguajar “baixo” que permite que os dogmas, as autoridades, a perfeição e a estabilidade sejam ridicularizados.

Bakhtin (2000) acrescenta que a carnavalização engloba quatro categorias que estão inter-relacionadas: a inversão, a excentricidade, a familiarização e a profanação. Delas, a principal é a inversão, uma vez que durante o carnaval revogam-se as restrições, as proibições que sustentam o sistema e põem ordem à vida social. “Revogam-se, antes de

tudo, o sistema hierárquico de todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta, etc” (BAKHTIN, 2000, p.123). Nessa festa popular são abolidas as desigualdades sociais, hierárquicas e, até mesmo, etárias.

Verifica-se, então, que, por meio do estudo da obra de Rabelais, Bakhtin teve como interesse mostrar a festa do carnaval como um rito coletivo, no qual as pessoas transformam-se em outras para viver uma fantasia que não é a delas. Ao inverter os valores da realidade social, o texto literário também é capaz de subverter a ordem estabelecida e, acreditamos, portar-se como fator de denúncia social, como ocorre em *Incidente em Antares*.

A carnavalização valoriza, portanto, a atualidade viva, a fantasia livre e a multiplicidade de estilos e vozes dentro do texto. Desta maneira, essas narrativas caracterizam-se pela fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico, além de empregarem com frequência os gêneros intercalados, como cartas, manuscritos, citações recriadas em paródia, entre outros.

Em resumo, a carnavalização é uma forma bastante flexível de visão artística, é um conteúdo não acabado, pois permite descobrir o novo e o inédito e, acima de tudo, incorpora a ambigüidade e o dialetismo. Estes últimos, aliás, caminham juntos, e o entendimento de um necessita do outro. Pode-se dizer que o discurso carnavalesco reflete um pensamento libertário e é, também, uma contestação social e política, pois quebra as leis da linguagem censurada pela gramática e pela semântica.

No que concerne à linguagem, vale acrescentar que a teoria de Bakhtin não se preocupa com a lingüística em termos saussureanos, mas com o estudo da linguagem em situações reais. O teórico afirma que sem signos não existe ideologia. Deste modo, a criação literária ocupa um lugar privilegiado, uma vez que ela se ocupa exclusivamente com o material verbal.

Considerando, ainda, que a palavra é carregada de intencionalidade relacional, a escolha lingüística do autor manifesta não só a sua visão de mundo, o seu pensamento ideológico, mas também o dos outros membros da sociedade a qual pertence, fato visível em *Incidente em Antares*, no qual já na escolha dos nomes das personagens perpassa a ideologia do autor, conforme será visto no próximo capítulo.

Toda palavra é dialógica, mas, no plano das vozes, de acordo com Bakhtin (2000), o romance pode ser monológico ou polifônico. A narrativa monológica fala pelo autor, apresentando, pois, um ponto de vista unificador. O romance polifônico, ao contrário,

apresenta um confronto de ideologias, propõe a intertextualidade por meio da provocação e da escuta do discurso do outro.

Para Bakhtin (2000), a polifonia do romance manifesta-se pelas personagens, pelas idéias, pelo gênero e pelo discurso. No entanto, de todos, a personagem tem maior importância, porque é por seu intermédio que o leitor pode ver reproduzida a fala do outro. Por isso, pode-se dizer que a polifonia associa-se diretamente ao plano ideológico, ou seja, às várias visões de mundo que são representadas por meio da linguagem.

A escolha e a distribuição das falas das personagens é papel do narrador e vem daí a sua relevância. Assim como as personagens, o narrador também é um outro do autor, já que também aparece como mais uma voz dentro da obra, estabelecendo o dialogismo em todas as instâncias do texto.

É salutar acrescentar, ainda, que a dimensão humorística, propiciada no romance *Incidente em Antares* pelo episódio maravilhoso, mostra a veia satírica do escritor, usada também para zombar de atos milenares do ser humano. Por isso, a todo momento o grotesco aparece dentro do romance, conforme mostra o trecho abaixo:

Formou-se finalmente o cortejo. À frente ia a Banda Municipal Carlos Gomes, vinte e dois músicos que, a um sinal do Lucas Faia (...) 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 (VERISSMO, 1991, p.212-213; grifos do autor).

Incidente em Antares, ao usar a história e o maravilhoso para parodiar a versão oficial do golpe militar de 1964, faz uso, da polifonia, da carnavalização, da ironia e, até mesmo, de alguns dos elementos da sátira menipéica, permitindo que o leitor atualize esses dados e os leia de forma alegórica.

Resumidamente, as teorias expostas neste capítulo vêm reafirmar o caráter social e político desse último romance de Erico Verissimo. O efeito de real, de que fala Barthes, é obtido pelo entrecruzamento da História com a ficção. Na primeira parte do romance, a História do Brasil e a do Rio Grande do Sul são apresentadas ao leitor, conferindo verossimilhança extrínseca à narrativa, embora os recursos nela utilizados ultrapassem os limites do realismo histórico. O diálogo com o contexto histórico

extratextual não se atém à mera descrição dos fatos, dando-lhes novos arranjos e problematizando a História.

A motivação e a verossimilhança intrínseca respondem pelo processo de causa-conseqüência no romance, norteando o encadeamento das ações, o que faz o leitor aceitar o acontecimento maravilhoso como verdade na ficção.

As pesquisas acerca do fantástico e seus desdobramentos orientaram nossas conclusões sobre o acontecimento insólito de que foi palco a cidade de Antares, situando-o no ramo do maravilhoso, uma vez que permanece sem explicação racional e permite uma leitura alegórica, o que impossibilita seu entendimento como estranho ou fantástico.

Os pensamentos de Hansen e de Walter Benjamin corroboraram para conduzir nossa leitura num viés sociológico, observando os traços do realismo maravilhoso presentes na narrativa. Deste modo, a exemplo desse fazer literário, acreditamos que o romance penetra em uma camada muito mais profunda da realidade, sendo representativo, como o realismo, mas não se limitando exclusivamente à mimese, dando outro sentido à linguagem que não o meramente literal.

Finalmente, os estudos sobre o pensamento de Bakhtin reforçaram no entendimento do romance como político e de denúncia social. Diferentemente da trilogia *O tempo e o vento*, que também se vale da História para retratar a saga do Rio Grande do Sul, alinhando-se com a linha do romance histórico, *Incidente em Antares*, ao utilizar-se da História, da paródia, da carnavalização, da sátira, acompanhada de humor e ironia, desestabiliza a realidade, subvertendo-a, num nítido comprometimento ideológico.

O próximo capítulo atém-se especificamente ao romance *Incidente em Antares*. Procuramos, numa análise de seu enredo, por meio dos narradores, personagens e linguagem, verificar como é construído o efeito de real nessa obra que nos remete, pelos mecanismos aqui mencionados, à ditadura militar brasileira.

CAPÍTULO 4 – A CONSTRUÇÃO DO EFEITO DE REAL EM *INCIDENTE EM ANTARES*

O efeito de real em *Incidente em Antares* é construído pelo enredo no qual a História e o maravilhoso se juntam para mostrar, de forma alegórica, a realidade. A ficção, neste caso, é o que vai denunciar o real vivenciado pela população brasileira em um período de forte repressão à liberdade humana.

Na construção do enredo, as personagens e os diversos narradores ocupam posições importantes, pois é por intermédio de suas vozes que perpassam as críticas e denúncias ao governo instituído pelos militares. Também é por meio deles que são retratadas as arbitrariedades cometidas em nome da ordem social vigente àquela época, numa composição que parodia o golpe militar e à qual se juntam a ironia e a sátira para contestar o modo arbitrário e violento com que os representantes oficiais do país o dirigiam.

Incidente em Antares pode, portanto, ser visto como um romance realista, no qual o maravilhoso, a exemplo do Realismo Maravilhoso, é usado para subverter a realidade que se quer contrapor, ao mesmo tempo em que propicia uma leitura alegórica para os acontecimentos que se desenrolam na pequena cidade de Antares, fazendo com que o microcosmo ali retratado espelhe a realidade do país em seu passado recente.

Este capítulo ocupa-se de verificar como é trabalhado o material verbal em *Incidente em Antares* para a criação dos vários sentidos que a narrativa encerra. Para tanto, procuramos inicialmente estabelecer uma relação entre o contexto histórico da época de publicação do romance e a literatura produzida naquele momento.

4.1 Autoritarismo e realidade: *Incidente em Antares* e a literatura pós-64

Dentro de um contexto repressivo, como o vivenciado logo após o Golpe de 1964, foram os ficcionistas que, paradoxalmente, melhor comunicaram ao país a dura realidade e as notícias que oficialmente foram abafadas. O pesquisador Malcolm Silverman (2000) afirma que o envolvimento dos escritores com o público se deu mais por acaso do que de propósito, gerando um fenômeno de repercussões estilísticas e temáticas profundas. Deste modo, assegura que numa sociedade repressiva todos os pensamentos se tornam políticos, o que naquele instante fazia com que o romance não fosse tratado somente como uma forma pura de ficção, lembrando também que os escritores se tornaram romancistas

compromissados não porque pretendessem mudar a sociedade, mas porque escrever romances era, naquele momento, uma atividade comprometida, quase que subversiva.

O crítico literário acrescenta, ainda, que a influência do escritor sobre a opinião pública é pequena, uma vez que em todo o Brasil os leitores representam menos do que 0,05% da população. Por esse motivo, a censura concentrou-se mais no teatro, deixando a literatura engajada sujeita muitas vezes apenas à cooptação, livre da interferência direta, preocupando-se mais com as linguagens e temas considerados de baixo calão e às cenas explícitas de sexo, pois atentavam contra os bons costumes. A título de exemplo, transcrevemos um trecho da “carta ao leitor”, assinada por Fábio Altman, da edição *Veja Especial Mulher*, de junho de 2010, na qual há referências à revista *Realidade*, publicação daquela época, e à censura por suposto atentado aos bons costumes:

A edição número 10 da revista REALIDADE, com data de capa de janeiro de 1967, foi tirada de circulação por ordem das autoridades depois de intensa pressão dos religiosos, que viram nela obscenidade e imoralidade. A publicação revelava uma nova mulher que acabara de nascer no bojo da revolução sexual (2010, p.6).

A justificativa dada pelo juiz para a apreensão foi a de que algumas reportagens continham cenas obscenas e ofensivas à dignidade e à honra da mulher, com graves prejuízos para a moral e os bons costumes. Como se pode observar, alguns textos que motivaram a censura não tinham qualquer relação com a política. Percebe-se que, em época de coerção política, muitos segmentos se aproveitam da situação para exercer a censura ou até praticar desmandos nas pequenas esferas, ampliando, desde a base, a repressão.

Nos governos militares brasileiros, o romance, diferentemente de muitos dos outros meios de comunicação bloqueados pela censura, pôde desenvolver-se com menos restrições. A exemplo de *Incidente em Antares*, ele mostrava o Brasil que se escondia atrás da ditadura, por meio de um realismo duro, de autobiografias semificcionalizadas, da paródia, da alegoria, da sátira e do surrealismo.

Pode-se dizer que a ditadura não teve uma influência sensível no que concerne à quantidade de livros publicados naquele período. Apesar das campanhas contra o terrorismo e da censura, que proibiu cerca de quinhentos livros, a maioria por cenas explícitas de sexo, o regime autoritário testemunhou uma explosão literária no Brasil.

No entanto, a violência pós-64 fez emergir uma temática nova: a violência social e política. Igualmente, as questões referentes à América Latina tornaram-se comuns em nossa literatura. Com o avanço técnico-burocrático da economia, surgiram também os

personagens representados por homens de negócios e executivos, assim como se acentuou a linha literária denominada de verismo, especialmente os romances-reportagens. Dentro desse enfoque, o crítico Fábio Lucas (1985) cita os autores José Louzeiro e Aguinaldo Silva, além do romance *Em Liberdade*, de Silviano Santiago. O ambiente hostil advindo com o sucesso do golpe militar propiciou também em nossa literatura a criação de personagens deslocadas de seu ambiente, em atitudes de desconforto e autodestruição, como é o caso do romance *Rosto de papel* (1969), de Macedo Miranda.

De 1964 até dezembro de 1968, quando foi promulgado o AI-5, a ficção não foi afetada significativamente pela censura, como já visto. Nessa época, os escritores usaram de sua criatividade para produzir romances claramente políticos, como *O senhor embaixador*, de Erico Verissimo, em 1965, *Quarup*, de Antonio Callado e *Pessach: a travessia*, de Carlos Heitor Cony, ambos de 1967. Esses romances ganharam popularidade graças a uma mistura de narrativa bem contada com exortação à luta armada.

Com o AI-5 e a atmosfera de intimidação por ele imposta à população, os escritores sentiram as restrições governamentais e, por isso, evitaram fazer alusões diretas à ditadura militar. Nessa época, apareceram novos tipos de romance de protesto, como o romance-reportagem já citado anteriormente. Nesse tipo de romance, o autor, geralmente um repórter, podia concretizar o que se ouvia dizer e tirar suas conclusões, que não seriam possíveis no ambiente hostil em que o país se encontrava. É bom salientar que esses romances contribuíram notoriamente para a história recente do Brasil.

Outro recurso também utilizado pelos autores durante a ditadura, especialmente na vigência do AI-5, foram os textos camuflados por simbolismos, por absurdos, pelo supra-real e, ainda, pelo realismo-mágico.

No final dos anos 70, as imagens periféricas, as alusões e inferências evoluíram graças à liberdade de expressão, estimulando outros e menos restritos enfoques para os romances. Assim, o contexto extraliterário não mais se impôs ao texto literário, permitindo um desenvolvimento temático e estilístico mais amplo. A ficção foi então liberada de concentrar-se em retratar o uso do poder sobre o destino do homem como no romance de protesto.

É interessante ressaltar que isso não significa que nos anos 80 e 90 foram abolidas todas e quaisquer tendências denunciatórias. Pelo contrário, as denúncias atingem objetivos mais amplos, voltando-se para a consciência social em torno da mulher, dos nativos americanos, dos homossexuais e dos pobres.

O que fica de tudo isso é o sentimento de que o romance de protesto cumpriu sua missão, expondo e denunciando a vergonhosa realidade pela qual a nação passava. Até mesmo os romances sofríveis dessa época são registros históricos importantes, ao passo que alguns dos mais bem-sucedidos alcançaram status de obras clássicas da moderna literatura brasileira.

Portanto, vemos que vários autores se envolveram de modo notável, cada qual a sua maneira, nos seus escritos em oposição à ditadura. No que se refere a Erico Verissimo, observa-se que, assim como Jorge Amado, o escritor ampliou significativamente sua base romanesca. Ao “ciclo de Clarissa”, que retrata a classe média-baixa gaúcha, seguiu-se a trilogia *O tempo e o vento* traçando um panorama do Rio Grande do Sul por meio da saga de três gerações de uma família, e, por extensão, de todo o Brasil. Finalmente, em seus três últimos livros o escritor desenvolveu temas políticos e engajados. *Incidente em Antares*, seu romance final, trata de forma mágica e satírica a repressão no Brasil pós-1964. O romance, além de seu caráter eminentemente político e social, utiliza-se do sobrenatural para produzir uma sátira, na qual a cidade de Antares pode ser vista como uma metáfora do Brasil às portas da Revolução Militar de 1964.

De acordo com o crítico literário Malcolm Silverman (2000), a ditadura criou o ambiente propício para que se fundissem a prosa surrealista e a sátira. Porém, esclarece que enquanto a tangente surrealista procurava criticar as questões sociais, de uma maneira geral, a tendência satírica concentrava-se mais nas anomalias políticas. Ambas, porém, prestavam-se a múltiplas interpretações, como tão bem convinha aos anos que se seguiram ao AI-5, nos quais prevaleciam as perseguições e a censura.

Foram também comuns nesse período as reversões carnavalescas aliadas à paródia para mostrar uma visão caótica, mas de extrema clareza, e ao mesmo tempo cômica da trágica situação do país. Para o crítico, as obras assim produzidas “retratam um Brasil habitado por caricaturas pitorescas e envolvido num realismo tão patológico como mágico” (SILVERMAN, 2000, p.343).

Embora alguns autores tenham optado por um cenário regionalista indefinido, a maioria dos romances ditos satírico-surrealistas do período pós-64 apresentam cenários nacionais explícitos e identificáveis, e, enquanto os mais distanciados cronologicamente preferem as pequenas cidades, os mais contemporâneos voltam-se para as grandes metrópoles.

Como em *Incidente em Antares*, mortos que ressuscitam e abutres que invadem cidades são alguns dos elementos surrealistas utilizados pelos escritores desse período. São

dignos de destaque os romances *Memórias alegres de um cadáver*, de Roberto Gomes, e *Os tambores silenciosos*, de Josué Guimarães.

No primeiro dos romances, um esqueleto ressuscitado volta ao campus universitário para combater a hipocrisia, a intimidação e a intolerância encorajadas pelo regime militar. O pânico espalha-se pela instituição acadêmica, lugar onde reina a mediocridade pessoal e profissional. O cadáver é então perseguido pelos policiais e resiste à força de suas balas, no que é uma metáfora grotesca, mas ao mesmo tempo encorajadora, para as massas oprimidas personificadas no fantasma que deseja e ousa desafiar o sistema injusto e corrupto.

A segunda narrativa é metaforicamente um ataque agressivo ao Golpe Militar de 1964. Os policiais fardados da trama estabelecem um paralelo com os oficiais dirigentes brasileiros, enquanto que os pássaros, semelhantes a abutres, invadem a cidade, mostrando uma sátira desdenhosa, de vítimas e covardes, na qual nem atos nobres ou refinamentos literários parecem apropriados. Observa-se, ainda, nesse romance, a simbologia representada por sete solteironas que lembram os sete dias cobertos pela trama, além da data da Independência do Brasil e os sete pecados capitais, observados através de seus binóculos. Igualmente, *Incidente em Antares* parodia o Golpe de 1964, suas bases de apoio e eventuais políticas repressivas, valendo-se de recursos equivalentes, como os defuntos e os urubus que sobrevoam a praça pública.

Pelo exposto, verifica-se que a literatura é um importante meio para que o intelectual se posicione dentro de um contexto de repressão. Em artigo publicado na revista *Alpha* (2004), a professora Gislene Silva, mestre em Literatura Brasileira pela UNB, afirma que a literatura historicamente sempre teve participação nos projetos político-sociais do país. Da mesma forma que o escritor do período romântico esteve empenhado na construção de um projeto nacional literário, um número significativo de escritores brasileiros demonstrou também esse empenho após o golpe militar de 1964. Para a autora, as obras desse período mostram suas versões do pesadelo do regime ditatorial, cujas conseqüências repercutem até hoje. De acordo com a professora, o Brasil atual é, em grande parte, produto da ditadura militar que emperrou em vinte anos o avanço intelectual e cultural do país, assim como deteve o aperfeiçoamento de suas instituições democráticas.

Neste sentido, a literatura, que sempre esteve presente nas experiências da história humana, possibilita que o homem, após vivenciar situações críticas, e delas tendo saído fortalecido, registre essas tensões experimentadas. A expressão literária é o meio pelo

qual o indivíduo constrói um espaço viável para manifestar suas angústias e inquietações. Desta forma, o texto é ao mesmo tempo uma experiência política e humana.

A professora assegura que a coação caracteriza o contexto de autoritarismo. Essa coerção também aparece na criação literária e nela está internalizada, assim como também está presente a resistência do criador. Para embasar seu ponto de vista, a pesquisadora analisa o romance de Moacyr Scliar, *A festa no castelo*. Muitas de suas considerações são igualmente válidas se transpostas ao romance objeto de nossa análise, *Incidente em Antares*, além de que, por analogias, também ajudam a embasar nosso raciocínio quanto à abordagem de Verissimo ao mesmo tema.

Segundo Gislene Silva, no romance de Scliar a coerção faz com que o narrador conte uma história que não queria narrar, mas que, na realidade, constitui um jogo de linguagem para atingir os fins almejados. De forma semelhante, em *Incidente em Antares*, o maravilhoso é o elemento que julgamos representar o caráter criador do escritor contra a coerção ao pensamento intelectual.

Em períodos de repressão é também comum o sentimento do medo. É esse sentimento que silencia e, nos dizeres da professora, “que ronda as casas, o país, a palavra” (p.29). Para a pesquisadora, o medo representa o poder arbitrário sem preocupação com as leis, exercido no interesse do governante e contrário aos interesses dos governados. Em *Incidente em Antares*, esse sentimento está muito bem representado em sua cena final, quando uma criança é silenciada pelo pai ao tentar ler a palavra liberdade escrita em um muro:

O pequeno, entretanto, para mostrar aos circunstantes que já sabia ler, olhou 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, 1991, p.485).

A respeito da ideologia do escritor, Gislene Silva afirma que “o homem que escreve não pode se despojar de suas vestes ideológicas, de sua roupagem de ser histórico e social para oferecer apenas uma ilusão ao seu leitor” (p.30). Assim como o narrador de *A festa no castelo* é o ponto-chave para que se passe essa visão, em *Incidente em Antares*, a ideologia do seu criador está implícita, uma vez que é notória a simpatia nutrida pelos narradores aos mais desvalidos. O microcosmo ali representado pela pequena cidade de Antares deixa entrever um quadro social e político mais amplo que é o do próprio país.

Quanto à questão dos operários, presente nos dois romances, é sabido que o sistema capitalista caracteriza-se pelo “apetite voraz de exploração do homem pelo homem” (Silva, 2004, p.34). Na obra de Scliar, os operários são silenciosos e alienados. A situação de submissão a que se entregam confirma a idéia de que cada coisa deve ficar em seu lugar, o que reforça a dialética patrão-empregado. Quando se dá a revolta de um trabalhador, sua voz é anulada, sendo ele internado como louco. Pode-se dizer, então, que, nesse caso, a loucura consiste na tomada de consciência da situação de opressão. Em *Incidente em Antares*, essa consciência é representada pelo levante dos mortos, espécie de loucura coletiva. Porém, a sua resolução vem reafirmar a imutabilidade do próprio sistema. É nesse sentido que se pode avaliar a “Operação Borracha” proposta por um conceituado professor da cidade:

Eis o que proponho – respondeu o amigo de Platão, Sócrates e outros filósofos da Antiguidade. – Organizar uma campanha muito hábil, sutilíssima, no sentido de *apagar esse fato* não só dos anais de Antares como também da memória de seus habitantes. Sugiro (aqui entre nós) um nome para esse movimento: Operação Borracha (VERISSIMO, 1991, p.461, grifo do autor).

Pode-se, ainda, pensar a questão dos operários em greve como inerente à modernização do país. O líder operário João Paz e o sapateiro Barcelona defendem os ideais liberais de justiça, igualdade e fraternidade pregando contra a tirania, a desigualdade e a exploração do homem pelo homem. São símbolos de resistência, o que não impede, contudo, a vitória da classe dominante e seu continuísmo, como se vê ao final do livro: “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” (VERISSIMO, 1991, p.484).

Após essas considerações, o romance *A festa no castelo* pode ser visto como a alegoria da história que o narrador no fundo queria contar; é a história que a classe dominante gostaria de ver representada, mas também do que não gostaria que nela estivesse exposto. De forma análoga, em *Incidente em Antares*, ao final tudo volta à sua rotina de contrastes e continuísmo. No entanto, o levante dos mortos denunciou toda podridão escondida no seio da aparentemente bem estruturada sociedade local.

Para finalizar, é bom ressaltar que a produção artística e cultural pós-64 é um arquivo que resgata a memória desse tempo de censura e opressão. No entanto, a criação literária ultrapassa as limitações materiais e humanas, supera as interdições e resgata em

forma de ficção as vozes socialmente silenciadas, exiladas, expondo as mazelas de um tempo de sofrimento e violência em nossa história.

É neste sentido que a ironia participa na forma ambígua por que muitas vezes o texto se estrutura. Essa figura, como já visto no capítulo 3, faz com que se diga uma coisa querendo se dizer outra e, por isso mesmo, atua como drible à repressão do pensamento e da liberdade criadora. *Incidente em Antares; A festa no castelo; Memórias alegres de um cadáver e Os tambores silenciosos*, aqui mencionados, são exemplos claros dessa forma de narração.

Machado de Assis já dizia que o escritor é um homem do seu tempo e do seu país. É com esse sentimento que acreditamos que as obras acima mencionadas erigem um jogo entre História e ficção que leva a uma reflexão sobre o papel e o comportamento de cada instância da sociedade. Em *Incidente em Antares*, Erico Verissimo utiliza-se da História para tecer um amplo painel da sociedade brasileira abrangendo um período de mais de cem anos para, finalmente, deter-se aos momentos que antecedem o golpe militar de 1964. Da mesma forma, pela leitura alegórica propiciada pelo elemento maravilhoso no enredo da obra, pode-se antever a situação do intelectual brasileiro durante os chamados anos de chumbo de nossa história.

Esclarecemos que as comparações aqui traçadas têm o objetivo único de mostrar como a literatura após 1964 lidou com os temas da violência e da repressão impostas pela ditadura militar. Na época da publicação de *Incidente em Antares*, o governo do General Emílio Garrastazu Médici difundia slogans políticos, como o conhecido “Brasil, ame-o ou deixe-o”, investia no futebol e prometia um crescimento econômico que se mostrou ilusório. O povo, em face desses fatores, pouco sabia das guerrilhas e dos movimentos de resistência. O mundo literário encontrava-se amordaçado, impedido de propagar idéias que atentassem contra o regime e corrompessem os valores tradicionais, como a religião católica, a família e a propriedade. Tentativas de rebelião eram reprimidas na calada da noite e os jornais, censurados, nada noticiavam para que a população não se sentisse num país inseguro.

O momento histórico justifica o uso de recursos maravilhosos como forma de denúncia social e política, permitindo aos livros publicados nessa ocasião outra leitura que não a meramente literal. As surrealidades, muitas vezes, permitiam essa leitura alegórica, afirmando o caráter realista do romance, como é o caso desse romance de Erico Verissimo.

4.1 Discurso, enredo e realidade

Neste tópico abordamos a questão do discurso e do enredo, bem como a relação que pode se estabelecer entre eles e a realidade de uma determinada época.

Na narrativa de ficção, é a palavra que produz a articulação de um mundo que pode contribuir para o nosso apaziguamento existencial, para um maior conhecimento, uma visão crítica nas relações com o outro, com nós mesmos e com o mundo.

Samira Mesquita Nahid (1987) lembra que o discurso ordena os fatos, a perspectiva, o ponto de vista, o foco narrativo a partir do qual se focaliza a matéria narrada, e também o tempo e o espaço. O plano do discurso situa-se na enunciação, que se constitui pela manifestação verbal. O enredo ou trama sofrerá em sua estruturação conseqüências e efeitos diversos a partir dos procedimentos do discurso, que, além da construção de personagens e respectivas personalidades, constrói também um universo. Conforme o tipo de discurso, esse universo, representado pelo e no texto na sua relação com o “real empírico”, pode ser mais ou menos metonímico, mimético, ou seja, pode guardar uma relação de contigüidade com aquele real “desrealizado” na ficção e “re-realizado” nessa proximidade com o modelo. Verifica-se, também, que os componentes estéticos que estruturam materialmente a obra literária estabelecem entre si relações que, dependendo do modo como se lê, criam uma diversidade de sentidos em função de condicionantes pessoais (afetivos ou cognitivos) e sociais (éticos, históricos, culturais e ideológicos).

Entendemos que a construção do enredo em *Incidente em Antares*, cuja sinopse encontra-se no capítulo 1, tópico 1.3, páginas 23 e 24, ao valer-se da História para retratar o cenário político da cidade, do estado e do país desde a primeira metade do século XIX até os anos 1960 e do maravilhoso, com mortos insepultos denunciando a corrupção moral dos poderosos da localidade, explicitam o sentido alegórico que se pretende dar à história, conferindo-lhe efeitos de realidade com a situação política do Brasil durante a ditadura militar.

Antares é a metonímia do Brasil dessa época, assim como as atrocidades ali cometidas contra a livre expressão de idéias são as mesmas praticadas naquele período conturbado de nossa história. A “Operação Borracha” idealizada pelos governantes da cidade é também a mesma censura imposta aos meios de comunicação, impedidos de informar ao povo o que ocorria nos porões das delegacias brasileiras e que assim permanecia alienada:

Quando Lucas Faia procurou o Major Vivaldino para lhe dizer que ia publicar em *A Verdade* _ no primeiro número que aparecesse depois do “lamentável incidente” _ um grande artigo, descrevendo com sabor literário a “visita dos mortos” o prefeito saltou, foribundo:

_ Não publique coisa nenhuma! (VERISSIMO, 1991, p.460)

E, em uma reunião, de caráter secreto, realizada na prefeitura, alguns dos representantes da sociedade local idealizaram uma campanha com a finalidade de apagar o acontecimento macabro presenciado por toda a população de Antares:

(...) Eis o que proponho _ respondeu o amigo de Platão, Sócrates e outros filósofos, _ Organizar uma campanha muito hábil, sutilíssima, no sentido de *apagar esse fato* não só dos anais de Antares como também da memória dos seus habitantes. Sugiro (aqui entre nós) um nome para esse movimento: Operação Borracha. (VERISSIMO, 1991, p.461, grifo do autor)

Pode-se dizer, ainda, que a obra de ficção, por mais imaginável que seja, terá sempre uma vinculação com o “real empírico”, vivido, o real da história. O enredo surreal, metafórico, também estará dentro dessa realidade, partirá dela, ainda quando pretenda negá-la ou distanciar-se dela. Será sempre, de acordo com Mesquita (1987), uma realidade fantasiada entre verdade e mentira, entre o real vivido e o real possível. O real simbólico, articulado pela palavra, realimenta sem cessar o diálogo entre a vida e o sonho, o “real” e o “irreal”. Diálogo esse instaurador de novas realidades diferenciadas entre si e semelhantes, na medida em que têm as mesmas motivações e as mesmas funções dentro das comunidades humanas em que se produzem e onde são lidas e interpretadas.

A ficção não pode existir sem a motivação, que é retirada da realidade vivida e transformada. A literatura cria, portanto, realidades possíveis, gera significados possíveis, como são exemplos o realismo mágico e o universo fantástico. Nesse caso, a exemplo do episódio insólito da ressurreição dos mortos em *Incidente em Antares*, a relação não é de proximidade com o modelo, mas uma relação metafórica, de substituição com o plano do “real empírico”. O levante dos mortos pode existir apenas na ficção, o que não impede que nele se veja um retrato da repressão vivenciada por milhares de brasileiros, impedidos de denunciar os atos arbitrários cometidos pelo governo aos que ousassem contestá-lo.

Na época da ditadura militar eram comuns prisões aleatórias e ações de extrema violência cometidas em nome da ordem social. No caso da prisão do operário João Paz, a relação com o real empírico é de proximidade, pois ele espelha fielmente as torturas que aconteciam nos porões das delegacias brasileiras:

_ Mas o Joãozinho era mesmo culpado?
 _ O rapaz pelo menos *não era inocente*. Foi interrogado normalmente. Negou-se a dizer o nome dos outros membros do grupo. Insistimos, ameaçamos. Ele continuou calado. Ofendeu os que o interrogavam. Não nego que usamos um certo tipo de violência. Não há polícia no mundo inteiro que não empregue esses métodos, umas mais, outras menos. . . (VERISSIMO, 1991, p.433, grifo do autor).

Para fugir a esse estado de opressão, milhares de brasileiros procuraram abrigo em outros países, como é o caso da personagem Rita que, grávida, refugia-se clandestinamente na Argentina. A descrição de sua fuga é relatada no diário do padre Pedro Paulo que a ajudou na travessia rumo ao exílio:

Como prometi a João Paz, levei hoje Rita para o outro lado do rio. Geminiano emprestou-me o seu jipe para a primeira parte dessa operação de “contrabando”. Eram cerca de onze horas e as ruas estavam completamente desertas. A meu lado no carro, Rita permaneceu silenciosa durante o trajeto de sua casa à beira do rio. Deixei o jipe acamaleonado na sombra duma grande árvore, num beco, segurei o braço de Rita e descemos devagarinho a barranca até ao Trapiche Pequeno. Romero estava no seu posto e me ajudou a fazer a moça descer sem esforço nem choques para dentro do seu barco, que ele pôs logo em movimento (VERISSIMO, 1991, p.435)

A literatura poderá atingir até o plano do alucinatório, do onírico, do mágico, do maravilhoso, que não pretende expressar um mundo pronto, dado, do qual a obra seja um simulacro, mas criar um mundo possível. Cabe lembrar, todavia, que a organização e os sentidos que o texto guarda variam para cada leitor, em cada época e geram diferentes significados.

Em *Incidente em Antares* as denúncias dos mortos no coreto da praça expandem-se para o Brasil como um todo, onde a pequena localidade de Antares representa o próprio país. A leitura que se extrai do episódio só ganha sentido alegórico com a situação política do país durante o governo militar porque o leitor é capaz de estabelecer relações com a realidade daquele momento.

Como a realidade vivida é um sistema de múltiplas referências, a literatura pode problematizá-la, discutir ou simplificar a visão que dela se pode ter. Pela liberdade de seu discurso, ela pode contribuir para desestabilizar certezas de sistemas que concorrem para a desumanização do homem, como a mecanização da vida e a massificação das consciências. Pode, por outro lado, construir um espaço de resistência contra esses sistemas, como acreditamos ser o caso de *Incidente em Antares*.

No romance de Veríssimo, a maneira como o escritor organizou o material textual, trazendo para o enredo dados de uma realidade historicamente datada e acrescentando

fatos oriundos do maravilhoso, criou efeitos de realidade com a situação brasileira daquele momento.

No próximo tópico, aborda-se a questão do discurso dos narradores e das personagens, bem como a vinculação do enredo à realidade pelos diversos sentidos que o texto ajuda a construir e pelas leituras que lhe são possíveis.

4.3 – Do real ao alegórico e do alegórico ao real: narradores, personagens e linguagem

Conforme discutimos no capítulo 3, percebemos em certas passagens de *Incidente em Antares* muitos daqueles elementos apresentados em nossas reflexões teóricas, tais como o maravilhoso, o alegórico, a polifonia, a paródia, a ironia, a sátira e o humor, entre outros, e que, no caso específico desse romance, ajudam a construir o efeito de real, estabelecendo um paralelo com a situação política do Brasil à época da ditadura militar.

Neste tópico, pela junção de História e ficção com elementos do maravilhoso, assim como pela atuação e pelas vozes dos narradores e das personagens na trama, procuramos ver como foi construído esse efeito de realidade.

Em *Incidente em Antares* há a presença de diferentes gêneros textuais: o relatório e o diário de viagem se juntam para compor um relato no qual se constrói um amplo painel em que se desenvolve a história das famílias Vacariano e Campolargo, representantes máximos da estrutura de poder e violência da pequena cidade de Antares.

Na primeira parte do romance, Erico Veríssimo utilizou-se da estratégia já adotada por ele anteriormente em *Música ao longe*, *O tempo e o vento* e *O senhor embaixador* de dar voz a algumas personagens para que elas atuem também como narradores, o que corrobora com o pensamento de Bakhtin (2000) sobre a importância das personagens e dos narradores como vozes dentro do texto, estabelecendo um diálogo em todas as suas instâncias. A polifonia que aí se estabelece reflete várias visões de mundo que são representadas pela linguagem e a associam a uma ideologia, que é a da defesa dos oprimidos e da igualdade entre os homens.

Assim, por meio do diário de Martim Francisco Terra, e sempre sob o seu ponto de vista, são repassadas ao leitor informações importantes sobre Antares e seus habitantes. Nesse caso, segundo a classificação de Friedman, pode-se pensar num narrador-testemunha que, por meio de seu diário, narra em primeira pessoa os acontecimentos que vivencia e os transmite ao leitor de um modo mais direto. De acordo também com Lígia Chiappini M.

Leite (1985, p.37), o apelo ao testemunho de alguém se configura por uma busca da verdade ou pela aparência dessa verdade.

Nesse caso do narrador-testemunha, o ângulo de visão é mais limitado, uma vez que ele não possui onisciência para saber o que se passa com os outros, embora possa inferir, lançar hipóteses, assim como servir-se de informações que viu, ouviu, ou de cartas e documentos que porventura tenha lido.

Ao lado do professor, a história é contada por um narrador onisciente, a exemplo do narrador intruso de Friedman que, no entanto, não se mantém sempre em terceira pessoa gramatical. Em certos momentos, ele utiliza-se da primeira pessoa do plural para opinar sobre os acontecimentos, descrevê-los sob o seu ponto de vista, alertar o leitor sobre o que sucederá, adotando uma posição irreverente para lidar com o material histórico.

A professora Márcia Ivana de Lima e Silva (2000) denomina esse narrador de narrador-historiador devido à linguagem por ele utilizada, o que pode ser percebido logo na primeira página do romance:

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 riçado 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 de Era Cenozóica surgiram naquela zona do Brasil meridional os primeiros espécimes do *Homo Sapiens* (VERISSIMO, 1991, p.1, grifo do autor).

Para a pesquisadora, o narrador vale-se de termos científicos, como “gliptodonte” e “*Homo Sapiens*”, acrescidos de expressões coloquiais ou de adjetivos para construir um jogo nomeado por Bakhtin de “discurso sobre discurso”.

O discurso do narrador caracteriza-se, portanto, como a enunciação de outro e, por isso, ele marca sua independência com acréscimos próprios e também com as suas opiniões, utilizando para isso a primeira pessoa do plural:

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 (VERISSIMO, 1991, p.1-2; grifo nosso).

O narrador tem um procedimento análogo ao dos historiadores, pois é a partir do material disponível que organiza seu discurso. No entanto, ele rompe com a seriedade do discurso histórico através das observações, objeções, interrupções, criando uma tensão entre a voz oficial e a não oficial. Essa subversão vai ao encontro do pensamento de Bakhtin no que concerne às suas colocações sobre a sátira menipéica no tocante à ousadia na ruptura com o real, nesse caso o discurso oficial. Nota-se, ainda, nessa passagem um humor satírico que denota sutileza e ironia no tratamento do material histórico.

Por outro lado, percebe-se também que a onisciência do narrador é clara desde o início da narrativa, o que se confirma pela passagem abaixo:

O incidente que se vai narrar, e de que Antares foi teatro na sexta-feira 13 de dezembro do ano de 1963, tornou essa localidade conhecida e de certo modo famosa da noite para o dia – fama um tanto ambígua e efêmera, é verdade – não só no Estado do Rio Grande do Sul como também no resto do Brasil e mesmo através de todo o mundo civilizado. Entretanto, esse fato, ao que parece, não sensibilizou até agora geógrafos e cartógrafos (VERÍSSIMO, 1991, p.2).

Nota-se que o narrador tem conhecimento dos fatos futuros quando afirma que irá narrar um incidente. Na opinião de Lima e Silva (2000, p.85), nesse momento o narrador age como se houvesse testemunhado os fatos, tivesse tido acesso a toda documentação a eles pertinentes e selecionasse as informações para repassá-las ao leitor de acordo com sua visão de mundo e sua ideologia. Acrescenta, ainda, que o termo “ao que parece” foge à regra do discurso científico, que exige sempre uma comprovação e não se pauta em nenhuma hipótese pela aparência.

O que se observa é que o narrador dispõe o seu discurso marcando sua diferença em relação ao discurso do qual partiu. Embora aja como se estivesse seguindo o discurso do outro, na realidade o subverte, tornando-o paródico em relação ao discurso oficial. Ele é o representante da voz não oficial e é em seu nome que fala. Fala, portanto, em nome dos que fazem parte da História, mas não se identificam com ela. A atitude discursiva frente aos fatos históricos não só é irreverente, mas desmistificadora do discurso histórico oficial. Estabelece-se, nos dizeres de Lima e Silva (2000, p.84), “um dialogismo paródico com a tradição historiográfica, no sentido de mostrar como o discurso oficial é construído, ou seja, como a história oficial é contada”.

O narrador onisciente, ou narrador-historiador, da primeira parte da narrativa é, também, de acordo com Lima e Silva (2000, p.117), o elemento paródico mais original no romance. Assim, ele se vale dos procedimentos dos historiadores para contar a história e, ao

mesmo tempo, obter crédito científico em sua narrativa, desmascarando a versão oficial, com a qual não se compactua. A paródia, nesse caso, mostra o caráter ideológico do discurso do narrador, problematizando a História.

Por meio do discurso do narrador, observa-se, portanto, uma intertextualidade com a História. No entanto, o romance alcança também a intratextualidade ao dialogar com outras obras do escritor, notadamente *O tempo e o vento*, a exemplo de Martim Francisco, descendente da família de Ana Terra, personagem de *O continente*, primeiro volume da trilogia. Cumpre ressaltar, porém, que esse diálogo não é uma reprodução desses modelos, mas uma subversão acompanhada de humor.

Eliana Antonini, no livro *Incidente narrativos* (2000, p.63), afirma que *Incidente em Antares* é uma paródia à trilogia, no sentido que, ao retomar o mesmo caminho trilhado em *O tempo e o vento*, ou seja, a História dentro da história, reduz e reproduz o já escrito. Lima e Silva (2000, p.87) rebate as críticas de Antonini, observando que o romance de 1971 é sim uma paródia do primeiro, não no sentido de repetição e previsibilidade, mas porque subverte o discurso oficial conservado em *O tempo e o vento* no plano da fala: “[o] narrador de ‘Antares’ é, pois, uma inovação, porque critica a situação e o passado no nível da linguagem, enquanto o da trilogia o faz no nível dos fatos” (LIMA E SILVA, 2000, p.117). Endossamos a opinião de Lima e Silva, uma vez que consideramos ser o tratamento da História em *Incidente em Antares* bastante diferenciado do presente na trilogia no que tange à linguagem utilizada pelo narrador. Além disso, nos dois textos a saga de duas famílias rivais é narrada, num cenário em que a história da formação do Rio Grande do Sul e, conseqüentemente, a do país é apresentada ao leitor. No entanto, enquanto o quadro histórico de *O tempo e o vento* chega até 1945, em *Incidente em Antares* o romancista avança até 1970.

O diário do professor Martim Francisco representa, como já vimos, uma voz narrativa na primeira parte do romance. Em seu diário, observa-se uma crítica explícita à sociedade antarense. No entanto, como assegura Márcia Ivana Lima e Silva (2000, p.91), a crítica parte sempre da pessoa humana, por ser ela o elemento principal da sociedade. Ainda por meio desse gênero, são retratadas as diferentes personagens com as quais o professor convive, o que nos permite compreender a composição da sociedade local iniciada com o narrador onisciente.

Martim Francisco acumula as funções de narrador e personagem no romance, aparecendo primeiramente como personagem e transformando-se gradativamente em narrador à medida que suas anotações são incorporadas ao romance. Em seu diário,

encontram-se muitas projeções do *alter ego* de Erico Verissimo, porque essa personagem se encarrega de várias mensagens político-sociais, várias opções literárias que são características do próprio escritor. O seu posicionamento ideológico determina o tipo de descrição e a avaliação que faz dos outros personagens e dos fatos. Um exemplo é a descrição do diálogo travado com Dona Quitéria:

O senhor já ouviu dizer que daqui a 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!

– Dissolver? – estranhei. – Mas a senhora já pensou no que pode acontecer? Estamos numa democracia... defeituosa, reconheço, mas – que diabo! – democracia. Cada partido tem o direito de fazer propaganda de suas idéias.

– (...) Se nos desacatarem, levam com rosários e cruzes e estandartes na cabeça... e em outras partes.

Dessa vez não pude evitar um risada. (VERISSIMO, 1991 p.180-181)

A forma utilizada para descrever a personagem explicita seu distanciamento ideológico em relação a ela e a tudo que representa.

É, ainda, com o diário do professor que a primeira parte do romance se encerra. A propósito, a narrativa (representada pelo diário) dentro da narrativa (romance) foi uma técnica adotada por muitos escritores no século passado para conferir verossimilhança ao relato. Ainda hoje é utilizada, haja vista o romance *Em Liberdade*, de Silviano Santiago, no qual o autor se vale de um diário fictício escrito pela personagem Graciliano Ramos para discutir a posição do escritor dentro da sociedade, abordando o tema da repressão ao livre pensamento na época do Estado Novo.

Finda a parte inicial do romance, o leitor já se encontra pronto para o “incidente” que presenciará na segunda parte da trama. Nesse aspecto, a professora Maria Nazareth Soares Fonseca (2005) afirma que é essa primeira parte do romance que, ao relacionar-se mais intensamente com o factual, servirá de preparação para o inusitado dos acontecimentos que se anunciam, tendo como intenção prender a atenção do leitor.

A presença dos dois narradores na primeira parte da narrativa, um com uma visão onisciente e de testemunha dos fatos e o outro registrando suas impressões acerca da sociedade local, preparam o leitor para que a passagem ao universo do maravilhoso se dê de forma natural. O leitor não terá dificuldades para aceitar o episódio insólito da segunda parte, uma vez que a primeira parte do romance criou o efeito de realidade necessário para que se tornassem críveis os acontecimentos narrados na segunda parte.

O “incidente” a que se refere a narrativa é, então, construído com o auxílio de três narradores. Além do narrador que organiza o relato, são utilizados também os artigos jornalísticos de Lucas Faia e o diário do padre Pedro Paulo. Para o crítico literário Fábio Lucas (1989), Erico Verissimo usa a reprodução do diário do padre para dar mais intimismo à narrativa, a fim de que a onisciência não se torne uma objetividade cansativa. A transcrição abaixo exemplifica essa subjetividade:

De repente me vi sozinho no meio da praça, sob o olho ardente do sol. Suava abundantemente. O calor úmido me ardia na pele. A cabeça me latejava e doía numa dor surda, rombuda, localizada principalmente na nuca. Achei que se ficasse ali por muito mais tempo seria vítima duma insolação (VERÍSSIMO, 1991, p.291).

Conforme já comentado em capítulo anterior, a inspiração para o que se considera o incidente no romance foi uma fotografia, de acordo com o relato do autor em uma de suas muitas entrevistas, constantes no livro *A liberdade de escrever*, organizado por Maria da Glória Bordini (1997):

Por mais estranho que pareça, a idéia me foi inspirada por uma foto que vi numa revista estrangeira: um cemitério, tendo à frente uns dez ou doze caixões enfileirados, por ocasião de uma greve de coveiros. Pensei assim: ‘E se esses mortos resolvessem erguer-se e fazer greve contra os vivos?’ (...) O tempo passou e, meses depois, a idéia me voltou com tanta força, que eu me entreguei a ela. Fantástica? Mas o que é e o que não é fantástico nesse nosso mundo moderno? Decidi então escrever um romance e, exatamente no dia 8 de maio de 1970, numa das minhas caminhadas matinais a conselho médico, comecei a trabalhar na estória dos defuntos, olhando-a de todos os ângulos imagináveis. (BORDINI, 1997, p. 52).

A cidade pequena e fictícia do Rio Grande do Sul, mas dotada de indústrias e operários, foi o cenário montado para que se promovesse uma greve geral e o cemitério fosse interditado pelos grevistas, permitindo a insurreição dos mortos.

Para Eliana Antonini (2000, p.87), a greve deflagrada e a rebelião dos mortos apresentados em data e espaço delimitados com nitidez apontam para um fato social. Afirma, ainda, que, ao introduzir a questão dos direitos dos trabalhadores à greve e expor a solução proposta pelo coronel Tibério Vacariano de pedir a intervenção da Brigada Militar e até do Exército Nacional, o narrador abre espaço para que se pense o “incidente” como uma narrativa histórica diferenciada pelo modo de composição. O que se verifica, em sua opinião, é um aperfeiçoamento do emprego da utilização do dado histórico pelo ficcional. Para essa autora, a greve pode então ser vista como uma opção do autor pelo uso da

metáfora para recortar a História, o que faz com que Erico Veríssimo ganhe em ficcionalidade.

A pesquisadora afirma ainda que, no romance, é aí que pela primeira vez aflora uma consciência histórica advinda não de um fato ou de um documento mas de fragmentos de fatos que se arranjam numa explicação elaborada para um enredo, no qual se usa da sátira e da ironia.

A estudiosa acrescenta também que, uma vez que a linguagem se configura como mediadora entre o fato e a representação, entre a consciência de mundo e a realidade vivida, no relato da greve o narrador utiliza uma linguagem objetiva e clara. A narrativa, nesse momento, permanece linear como na primeira parte do romance, as seqüências temporais são mantidas e os espaços confirmados. Todos os segmentos narrativos se comportam, portanto, como uma engrenagem perfeita de eventos que, por si sós, autenticam a situação exposta. No entanto, complementa, como Erico Verissimo tem predileção por situações do cotidiano, o ataque de coração de Quitéria é o elemento desencadeador de novo e surpreendente substrato narrativo.

A morte de Quitéria é o que fará da greve a alegoria da História contemporânea que o autor quer mostrar, fazendo, no entender de Antonini (2000, p.87), do velório um grande espetáculo caricatural de tantos corpos desaparecidos sem velas nem sepulturas, o que nos remete à situação de opressão instaurada pela ditadura militar em nosso país.

A leitura alegórica só é possível, no entanto, conforme discutido no capítulo 3, se houver num primeiro momento um processo de desconstrução, ou seja, de descontextualização e dessemantização para, num segundo momento, reconstruir um novo sentido dentro de um novo contexto. A escolha desse contexto é de caráter subjetivo e exige, como no caso de *Incidente em Antares*, um tipo de leitor que possa fazer essas associações. É por esse motivo que entendemos uma preocupação maior da censura à época da ditadura militar com os termos de baixo calão, tomados em seu sentido literal, do que com histórias que exigiam a desconstrução de seu significado meramente denotativo para a reconstrução de um novo sentido figurado.

O cemitério local interdito pelos grevistas aparece como um espaço privilegiado para a seqüência da narrativa, fazendo com que o tempo pare no momento em que se faz necessária uma alteração radical no processo criativo. Assim, é a representação do vivido que se transfigura na metáfora do real.

Cabe lembrar, contudo, que até mesmo no cemitério os privilégios de classe continuam a existir entre os mortos, pois as barreiras que os mantinham separados em vida

imediatamente se recompõem assim que eles se levantam dos caixões, De fato, essas barreiras já estavam demarcadas pela qualidade do caixão em que foram colocados e pelo tipo de velório que tiveram. Com relação às desigualdades sociais entre os mortos, a professora da UFMG, Maria Nazareth Soares Fonseca, no artigo mencionado da revista *O eixo e a roda* (2005), comenta que a fala do narrador onisciente é sempre muito crítica com relação à inversão produzida pelos recursos oferecidos pelo romance. Assim é que, ironicamente, ele desmente a frase de efeito de Dona Quitéria quando, no cemitério, diz que a morte nivela a todos, apagando os vestígios de classe, como pode ser comprovado pela posição que ocupam os mortos na marcha do cemitério em direção ao centro da cidade:

_ 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 fímbria do vestido. Cícero Branco marcha um passo atrás dela. Joãozinho e Barcelona ladeiam o maestro, como uma garde de honra. Erotildes e Pudim de Cachaça, deixam-se ficar *naturalmente* para trás, fechando a marcha (VERISSIMO, 1991, p.255, grifo nosso).

Erotildes e Pudim de Cachaça, representantes da miséria e da marginalização social, não poderiam dentro da composição social da cidade, portanto, ocupar outro lugar senão o final da fila.

A exigência de todos os sete defuntos é a de que sejam enterrados num prazo máximo de 24 horas e, para tal, seguem em cortejo até o centro da cidade, causando pânico na população.

De acordo com Eliana Antonini (2000), em outra entrevista, Erico Verissimo afirma que lhe faltou coragem para seguir os defuntos no percurso entre o cemitério e a praça central da cidade. É por esse motivo que recorre ao texto barroco do jornalista Lucas Faia:

Foi na última sexta-feira 13 deste cálido e, já agora, trágico dezembro. O dia amanheceu luminoso, de céu limpo e translúcido, e a nossa cidade, o rio e as campinas em derredor semelhavam o interior duma imensa catedral plateresca, toda laminada pelo ouro dum sol que mais parecia um ostensório suspenso no altar do firmamento (...). A brônzea voz do sino da 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 (...). E seus olhos, fitos num ponto indefinível no horizonte, estavam cobertos duma espécie de película que para uns parecia viscosa e brilhante e para outros fosca (VERISSIMO, 1991, p.258-259).

Tal como o professor Martin Francisco, Lucas Faia é, ao mesmo tempo, narrador e personagem. Em seu relato, nota-se uma profusão de detalhes, o que reafirma o que diz

Barthes (2004) sobre a descrição, e dentro desta o pormenor ou os detalhes, que, se não denotam diretamente o real, conferem uma ilusão referencial, dando a eles uma significação e criando, portanto, o efeito de real na narrativa, tornando-a crível, mesmo que impossível de acontecer na realidade. As imagens exageradas da fala do jornalista marcam, na opinião de Lima e Silva (2000, p.133), um hiperbolismo, que é um dos sinais característicos do estilo grotesco, definido por Bakhtin. É interessante, ainda, observar que em sua descrição Lucas Faia se vale também do discurso dos outros, uma vez que diz que os olhos dos defuntos estavam cobertos por uma película brilhante e fosca, o que é, em si, uma contradição.

Nota-se, ainda que, do mesmo modo que as anotações do professor Martim Francisco em seu diário revelam muito de sua ideologia, a descrição da descida dos defuntos em direção à praça da cidade, feita por Lucas Faia, expressa um pensamento que se coaduna com o dos poderosos da cidade. O trecho abaixo é bastante expressivo das suas idéias:

Segundo o testemunho dos grevistas que guardavam a boca das ruas que, por assim dizer, deságuam como rios de pedra no estuário da esplanada do campo-santo local, seriam cerca de sete horas da manhã quando, ao se aproximarem do cemitério, eles viram, estupefatos uns, incrédulos outros, erguerem-se de seus féretros os sete mortos que estavam insepultos *por culpa* desses mesmos grevistas (VERISSIMO, 1991, p.258; grifo nosso).

Ao utilizar o termo “por culpa” ao se referir aos grevistas, Lucas Faia está reproduzindo o discurso das autoridades, no caso, o prefeito, o Coronel Tibério e os empresários, além de deixar claro que compactua com eles, num claro comprometimento ideológico com esses personagens.

O cortejo dos mortos é apresentado de forma grotesca e está ligado à linguagem não-oficial, uma vez que suas imagens reportam-se à injúria e ao riso. É, portanto, através dessa representação que se estabelece a crítica ao sistema social e político, de forma alegórica.

As imagens que se apresentam no episódio do cortejo dos mortos remetem-nos ao pensamento de Bakhtin (1987), para quem as imagens são constituídas por três planos individuais e concretos. O primeiro plano, o concreto, está ligado às imagens mais imediatas, o segundo abarca um sentido mais amplo ou geral, enquanto que o terceiro possui um caráter mais universal. Tomando por base essa premissa, Lima e Silva esclarece que a forma grotesca como andam os defuntos, o mau cheiro que exalam, a sombra que não

mais produzem, estão ligados ao plano concreto, o que significa que o microcosmo de Antares repete-se no macro, que é o Brasil. Segundo a autora, esses elementos remetem

ao primeiro plano imediato das imagens da situação brasileira da época, de uma perspectiva sobrenatural. Essa relação com os problemas políticos do momento cria o segundo plano, o da atualidade política do romance. É nele que se estabelece a discussão sobre a herança histórica das divisões sociais, a instalação do regime militar e a luta ou convivência em relação à sua arbitrariedade. (LIMA E SILVA, 2000, p.134).

Essas associações provocadas pelas imagens são significativas para que o romance possa ser entendido como alegórico. A linguagem utilizada na descrição do incidente, ligada ao grotesco, assume um valor conotativo e remonta à realidade vivida no período da ditadura brasileira. Desse modo, o maravilhoso, no romance, cria efeitos de realidade ao permitir outra leitura para o episódio que não a meramente denotativa.

O terceiro e último plano das imagens, de caráter mais universal, no entendimento de Lima e Silva (2000, p.134), explica o fato de o romance ter atingido quatro edições num período menor que seis meses. Para a pesquisadora, isso significa que o público ouviu e ouve a sua própria voz.

Embora as imagens da procissão dos mortos se apresentem como grotescas ao leitor, a forma com que Lucas Faia as apresenta é bastante impessoal, pois o veículo utilizado para esse fim é um jornal. No entanto, isto não quer dizer que a fala do jornalista seja neutra. Ele marca de forma bem explícita sua posição, da mesma forma com que Martin Francisco também marca a sua na primeira parte da narrativa.

Martin Francisco é o intelectual de esquerda, defensor da igualdade social pela qual luta. O diálogo travado com o estudante Xisto Vacariano Neto é revelador:

Pelo rumo que as coisas políticas estão tomando, é de se esperar que mais tarde ou mais cedo eu esteja no número dos professores que, sob os mais variados pretextos ou sem nenhum pretexto, serão afastados da universidade por algum ato adicional ou decreto, sei lá!

– Afastados? Mas por quê?

– Suspeitos de esquerdismo ou de não-colaboração voluntária com o movimento de 31 de março de 1964. A mim não me perdoarão jamais por ter feito aquela série de conferências em torno dos aspectos humanistas dos primeiros escritos de Marx. Como sabes, não vivo em odor de santidade política: sou o que muitos chamam de ‘liberal esquerdizante’. Ou simplesmente de ‘comunista mascarado’ (VERISSIMO, 1991, p.146).

Lucas Faia, por seu turno, é oportunista e preocupa-se somente com seus interesses. Seu apelido, Lucas Lesma, deixa claro seu posicionamento. A explicação para

esse apelido está descrita no diário de Martin Francisco Terra:

Sua alcunha na cidade é Lucas Lesma, porque – explicam – a lesma é um animal capaz de arrastar-se sobre o fio duma navalha sem se cortar e sem cair para um lado nem para outro. Conta-se que Lucas Faia tem passado a vida a rastejar incólume sobre o gume da espada afiadíssima da política e de mil outras contendas municipais (VERISSIMO, 1991, p.158-159).

Embora tenham concepções ideológicas diferentes, cada um desses narradores aproxima-se ideologicamente de outras personagens. O professor serve de porta voz dos que pensam como ele, utilizando-se da fala de outros personagens para autenticar suas idéias. Por exemplo, as suas impressões sobre a composição social de Antares coincidem com a visão do padre Pedro Paulo, considerado pelos mais conservadores como comunista, conforme relata o próprio religioso: “Eu sei que em Antares sou considerado um comunista por causa de meu interesse pela causa dos operários (...) e também pelas minhas leituras e opiniões”. (VERISSIMO, 1991, p.184).

Martin Francisco compactua com as preocupações sociais do sacerdote, conforme se pode verificar pela resposta dada ao padre sobre a publicação em livro de fotos da favela existente na localidade:

O que me impressiona aqui é a enorme defasagem que existe, por exemplo, entre os estancieiros ricos e a gente descalça e subalimentada. Fiquei feliz quando me disseram que você e o seu grupo estão dando muita atenção a essa horrenda favela chamada Babilônia. Acha sinceramente que poderá publicar em livro todas as fotos desse lugar e seus habitantes?

Claro que sim. A Ford foundation me deu luz verde. Do contrário eu me negaria a levar para diante esta amostragem. (VERISSIMO, 1991, p.185).

Com Lucas Faia não é diferente. Ao se apropriar do discurso dos poderosos, ele não só mantém seu status quo, como se eleva ao nível social deles. Comentando mais tarde o incidente ocorrido na cidade, Lucas escreve em seu jornal:

Chego a pensar que era um sortilégio maléfico que prendia ao chão da praça homens da honorabilidade do Padre Gerônimo Albuquerque, do Coronel Tibério Vacariano, do nosso prefeito, do juiz de direito, do promotor público e outras pessoas gradas. Poderíamos voltar as costas àqueles sete mortos, retirar-nos para nossas casas e deixá-los apodrecendo no coreto, devorados pelos urubus que voavam a baixa altura sobre a praça. No entanto lá estávamos estarecidos, paralisados, como se na realidade o Juízo Final tivesse chegado e o Dr. Cícero Branco, por uma dessas aberrações teológicas inexplicáveis, fosse uma espécie de anjo, de promotor não de Deus – oh não! – mas do Demônio, a atirar insultos e mentiras sobre as cabeças dos mais dignos habitantes de Antares! (VERISSIMO, 1991, p.343).

É, portanto, através desses dois narradores que se desmascaram os lugares sociais das personagens e as suas ideologias. Isso aumenta o caráter polifônico do romance, porque várias vozes equivalentes se juntam na organização desses discursos apresentados pelos narradores.

No entanto, é interessante observar que, após a descida dos mortos até o coreto da praça da cidade, a voz narrativa é devolvida de novo a um narrador onisciente que narra o julgamento dos vivos pelos mortos. As mudanças quanto ao modo de narrar podem ser explicadas pelo fato de a onisciência em terceira pessoa ser necessária para a condução do incidente e do julgamento narrado pelas vozes dos mortos e organizado pelo narrador. A onisciência, nesse caso, permite que sejam retratados todos os movimentos, falas e pensamentos das personagens, conforme se pode observar no relato do narrador quando do encontro entre os políticos e os defuntos na praça local: “[de] pé à frente de seus constituintes, as mãos às costas, o Dr. Cícero Branco aguarda a comitiva oficial, com um sorriso na cara violácea. ‘É um pesadelo’ diz o prefeito para si mesmo, ‘é um pesadelo. Sei que de repente vou acordar...’” (VERISSIMO, 1991, p.333).

O julgamento é, então, narrado como se as personagens estivessem em um tribunal. O advogado Cícero Branco é efetivado pelos mortos como advogado de acusação e utiliza-se do vocabulário jurídico para esse fim, conforme explicitado trecho que se segue: “Povo de Antares, colendo juiz de direito, eu acuso o Coronel Tibério Vacariano e o Major Vivaldino Brazão de peculato e enriquecimento ilícito à custa dos cofres públicos!” (VERISSIMO, 1991, p.346). A fala da personagem está, portanto, vinculada às condições sociais e políticas implicadas no fato narrado.

O clima de julgamento é, ainda, confirmado pelos jovens alojados em cima das árvores, como se estivessem na galeria do tribunal. Eles, mais que representantes da audiência, são os únicos que têm coragem e irreverência para enfrentar os poderosos como os mortos os enfrentam.

O narrador onisciente que organiza o relato da segunda parte do romance também se alia às personagens que têm a mesma ideologia que a sua e às mais fracas que não têm capacidade para se defenderem. Quanto às poderosas ou às que lhe são ideologicamente antagônicas, ele as ironiza ou rebaixa. A descrição do banquete de desagravo, realizado no salão de festas do Clube Comercial após o incidente, é significativo:

O banquete realizou-se no salão de festas do Clube Comercial. *A verdade* publicou – encabeçada pelos nomes do Coronel Vacariano e do Major Brazão – a lista de todos os homenageados de ambos os sexos, e que eram exatamente aqueles que direta ou indiretamente haviam sido atingidos pelos insultos e calúnias partidos

das pútridas bocas do advogado Cícero Branco e do sapateiro José Ruiz. (...) Os homens casados haviam comparecido à festa com suas esposas. Entretanto, aqui e ali se via, sozinho, um macho, que mais tarde a malícia popular passaria a chamar de ‘cornudo solitário’. Segundo esse mesmo público, que leu a notícia do banquete em *A Verdade*, o número de ‘cornudos contentes’ era maior que o dos solitários, pois lá se viam alguns cavalheiros sentados ao lado de suas esposas adúlteras. Comentou-se que uma das máscaras mais tristes de quantas estavam no ágape era a do juiz de direito, pois sua esposa Valentina se havia recusado a ‘representar mais essa farsa’ e ficara em casa cuidando dos filhos e lendo um livro de Z. J. Lebret, um frade dominicano reconhecidamente subversivo (VERISSIMO, 1991, p.466-468).

Observa-se, ainda, que esse narrador comporta-se de forma bem diferente do da primeira parte. Na parte inicial, o narrador, além de usar da terceira pessoa gramatical para fazer seus relatos, utiliza-se da primeira pessoa do plural para dar suas opiniões. Nessa parte, a perspectiva é histórica, com a sucessão cronológica dos acontecimentos. Na segunda parte, o narrador, utilizando-se da terceira forma gramatical, retoma a técnica do contraponto, adotada em *Caminhos cruzados; O resto é silêncio* e *O senhor embaixador*, por meio da simultaneidade de narrativas que entrecruza várias histórias para apresentar o cotidiano das pessoas.

A substituição da perspectiva linear da parte inicial pelo contraponto desloca, como afirma Lima e Silva (2000, p.160), a paródia do nível do discurso (da primeira parte) para o nível das ações. Todavia, a crítica obtida pelo rebaixamento do discurso oficial ou pelo desmascaramento das relações sociais e políticas é a tônica da narração.

A polifonia narrativa presente no romance é, assim, de fundamental importância para se criar efeitos de realidade com a época da ditadura militar. É por meio dos diversos narradores e dos seus discursos, muitas vezes irônicos e com elementos advindos do grotesco, que o discurso oficial é contestado.

A condução linear da narrativa e o material histórico utilizado na primeira parte do romance constituem a “base de verdade” que é utilizada para sustentar o incidente narrado na segunda parte. Nada melhor que o material histórico que pode ser comprovado através de documentos, fatos e personalidades realmente existentes para tornar crível um relato, ainda que este se valha do maravilhoso. A esse respeito, Lima e Silva (2000, p.89) recorre ao pensamento do crítico Flávio Loureiro Chaves de que no projeto ficcional de Verissimo a indagação sobre o passado e as origens do homem como ser social são condições necessárias da verdade. Verdade esta, no entanto, da ficção com a verossimilhança das personagens e, também, do leitor que lê o texto e o recebe como um referente da realidade vivida.

É útil acrescentar, ainda, que, se na primeira parte do romance são condensados os tempos, a história, as personagens, permanecendo apenas o espaço como o referencial geográfico da região, na segunda parte o tempo cronológico e linear da primeira parte da trama cede lugar ao relato dos fatos ocorridos num curto espaço de tempo e que preenchem uma quantidade bem superior às páginas utilizadas para a narração dos episódios abrangidos por um período superior a cem anos.

Diferentemente da primeira metade, a narrativa nessa etapa do romance é carnalizada, e o narrador passa a usar largamente da ironia e das imagens grotescas para descrever a situação caótica vivenciada pela população de Antares. Além do cortejo dos mortos e do julgamento dos vivos em praça pública, nos capítulos LXI, LXII, LXIII e LXIV, ratos invadem a cidade, vindo das favelas em direção ao coreto. Eles são, nesse momento, comparados pelo narrador com guerrilheiros asiáticos que aprenderam com Cuba e China os manuais de guerrilha urbana e sua capacidade de sobreviver sob as mais difíceis condições.

A caça a esses animais é narrada como se tratasse de uma rebelião. O delegado Inocêncio Pigarço informa ao prefeito que “mobilizara os seus guardas, os quais saíram para a rua armados de revólveres e cassetetes com a ordem de matar todos os ratos que encontrassem” (VERÍSSIMO, 1991, p.379). O prefeito, por sua vez, “oferecia prêmios em dinheiro e livros com estórias em quadrinhos para os que matassem de cinco ratos para cima” (VERÍSSIMO, 1991, p.379-380). Para o recebimento do prêmio, no entanto, era necessário trazer, como comprovante, os animais mortos. Como as ratazanas começaram a devorar os defuntos no coreto, o prefeito tomou a atitude de ordenar ao delegado que enviasse uns dez homens à praça protegidos por máscaras contra gases para atirar bombas lacrimogêneas, com a finalidade de afugentar tanto ratos como urubus, que ali disputavam espaço.

Este fato comprova o que diz Propp, em *Comicidade e riso* (1992). Como já referimos, o exagero e o alogismo são fontes de humor, uma vez que podem desencadear o riso, como se nota na cena protagonizada por um alemão, de nome Egon Sturm, campeão de tiro ao alvo e com duas entradas num sanatório da capital:

Desde que viu os primeiros ‘inimigos’, o cerealista sessentão começou a caçá-los, em tiros certos, com uma espingarda de salão (...) Dois de seus filhos o seguiam, por ordem expressa sua, com o carrinho de mão, no qual iam depositando os ratos abatidos pelo atirador. Pouco antes de a noite cair por completo, os dois rapazes (...) despejaram a repugnante carga no centro do quintal da confortável casa dos Sturm. Egon Sturm (...) parou diante da pirâmide de ratos

mortos e ordenou aos filhos que a ensopassem de gasolina. (...) riscou um fósforo e prendeu fogo no monturo. As labaredas iluminaram o pátio. O velho Sturm ergueu o braço na saudação fascista e bradou: ‘*Heil Hitler!*’ E, imitando a voz do Führer, rompeu num discurso furioso em alemão. Em certo trecho da oração apontou para a fogueira e disse: – ‘Hoje queimamos ratos! Amanhã queimaremos livros e jornais de judeus e comunistas! (...) O velho, numa brusca meia-volta militar, entrou em casa, apanhou a sua melhor carabina e saiu para a rua gritando: ‘Morte aos judeus!’ Aos que encontrava na calçada explicava que eram os judeus (...) os responsáveis pela volta dos sete mortos, pela invasão dos ratos e por todos os males que afligiam Antares e o mundo. (...) seus filhos não tiveram outro remédio senão chamar a polícia. E por cima da camisa parda de Egon Sturm três guardas municipais vestiram-lhe uma camisa de força (VERISSIMO, 1991, p.381-382)

Deste modo, acreditamos que o grotesco, o alogismo, a sátira, a ironia e o humor presentes em *Incidente em Antares* têm uma função estilística e estética na composição do romance. A linguagem utilizada pelo narrador onisciente, principalmente, é sempre carregada de humor e ironia, fazendo com que o leitor veja na história uma paródia da situação brasileira à época da ditadura militar. Assim, esses elementos, já apresentados no capítulo 3, aliados ao sobrenatural, ajudam a referendar a crítica social e política neles implícita e que, como afirmamos acima, tem como referente a ditadura militar no país.

A polifonia de vozes narrativas que compõe o enredo ajuda também a dar credibilidade à narrativa, uma vez que as impressões pessoais de algumas personagens, por meio de diários íntimos e jornais, se aliam ao relato do narrador onisciente, fazendo parecer ao leitor que de fato tudo aquilo aconteceu. A ideologia das personagens que auxiliam no relato também perpassa por suas falas, ajudando a compor um cenário no qual a rebelião dos mortos subverte o *status quo* até então vigente na sociedade, na qual, em nome dos bons costumes, eram camuflados e justificados atos arbitrários praticados contra os que não pertenciam ou não se coadunavam com a elite governante.

Ao dar voz aos defuntos, para que eles munidos da liberdade que a morte lhes confere denunciem o que de outra maneira não poderia ser verbalizado, a ficção, por meio de uma leitura alegórica, denuncia a realidade de uma época de exceção.

Após essas considerações, é notório que algumas das personagens, por meio de suas ações, ajudam a construir o efeito de real no romance. A preocupação ideológica do escritor e a função de denúncia social em *Incidente em Antares*, tão constantes nessa narrativa, já aparecem de forma muito clara na escolha dos nomes das personagens, como atesta o crítico Literário Oswaldo Antonio Furlan (1977 p.63): “os ficcionistas, sobretudo os modernos, têm feito, não raro, da denominação das personagens um recurso literário de relevante efeito artístico”.

Neste sentido, nota-se que Erico Verissimo explorou o significado dos nomes das personagens, não apenas das centrais, mas também das periféricas, seguindo um critério ideológico: aos representantes da burguesia dominante foram atribuídos ironicamente nomes paródicos de celebridades antigas; os que compartilham de sua ideologia possuem nomes com conotações elogiosas. Esse procedimento já é indicador da denúncia que o romancista pretende fazer.

O grupo que endossa a visão humanitária e socializante de Erico Verissimo é composto, basicamente, pelo professor Martim Francisco Terra, o padre Pedro-Paulo e o casal de operários João Paz e Rita. A esse grupo, contrapõe-se o formado pelos conservadores, preocupados em manter as estruturas sociais, econômicas e políticas que preservem seus interesses. São seus representantes o Coronel Tibério Vacariano, o Prefeito Major Vivaldino Brazão, o Delegado Inocêncio Pigarço, o juiz Quintiliano do Vale, o promotor Mirebeau da Silva, o médico Lázaro Bertioiga e o defunto-advogado Cícero Branco.

Com relação ao nome Tibério Vacariano, observa-se que, em certo momento da narrativa, a personagem é acusada por Cícero Branco de ser “imperador de Antares”, alguém que “é capaz de matar e até de arriscar-se a morrer para defender suas propriedades” (Veríssimo, 1991, p.355), numa clara alusão ao imperador romano Tibério. Para Furlan (1977, p.66), a identidade do nome e dos feitos da personagem com os do imperador ajuda a caracterizá-lo “como ganancioso latifundiário, como autoritário e egoísta, como coluna de uma estrutura social que aparece como arcaica e injusta”.

Vivaldino, por sua vez, indica alguém velhaco, trapaceiro e astuto, características da personalidade do prefeito. Para Furlan (1977, p.67), o sobrenome “Brazão” pode ser visto como cacografia de “Brasão”, que lembra escudos e insígnias de fidalguia, ou, em outras palavras, título de nobreza.

Inocêncio Pigarço, literalmente, significa “inocente grisalho”, no entanto, o delegado é o responsável pela morte de João Paz, vítima de tortura na prisão. Segundo o pesquisador, a contradição entre o nome e os atos praticados pela personagem “permite afirmar que o narrador se valeu da denominação para tornar mais sensível a insânia das torturas políticas por ele perpetradas” (FURLAN, 1977, p.67), o que reforça o caráter de denúncia do romance.

Somam-se a esses, os nomes do juiz, Quintiliano do Vale, do promotor de justiça, Mirabeau da Silva, e do médico, Lázaro Bertioiga. No entender de Furlan (1977, p.67) Quintiliano refere-se ao “famoso retor latino, espírito clássico e judicioso, autor de

Institutiones Oratoriae”; Mirabeau lembra o sábio orador francês, falecido em 1791; Lázaro Bertioiga é um nome bíblico seguido “pelo nome do mais famoso médico da antiguidade, ‘Hipócrates’”. Apesar desses nomes honrosos, essas personagens em nada dignificam seus homenageados, pois são coniventes com a estrutura social e política de Antares.

Percebe-se, portanto, que o narrador usou de ironia nessas denominações, ora trazendo conotações pejorativas e satíricas, ora atribuindo nomes paródicos de conotações elogiosas a autoridades corruptas. Esses recursos fazem sentir o teor da situação que eles representam.

Quanto às personagens que integram o grupo dos virtuosos e representam a visão sócio-política de Erico Verissimo, Furlan (1977, p.68) acrescenta que o nome Martim Francisco “lembra ao leitor a imagem dos primitivos colonizadores espanhóis do planalto dos Sete Povos das Missões”. Terra, sobrenome da personagem, remonta aos personagens Ana e Pedro Terra, pioneiros da saga rio-grandense de *O tempo e o vento*. Pedro Paulo, nome do padre defensor dos favelados, é também o nome dos dois apóstolos mais famosos de Cristo. João Paz denomina o operário engajado na luta em favor da justiça social e da paz. De fato, o ideal pacifista dessa personagem aparece, de forma explícita, quando o advogado Cícero Branco apresenta o operário à dona Quitéria: “Este é o João Paz, jovem inteligente e idealista. Levou muito a sério o sobrenome e tornou-se um pacifista ardoroso” (VERISSIMO, 1991, p.237-238).

O defunto-advogado Cícero Branco, de acordo com o crítico literário, integra o primeiro grupo das personagens, ou seja, o grupo das que compartilham da ideologia do escritor. Cícero foi em vida um corrupto advogado da prefeitura e comparsa dos líderes da oligarquia local, porém, aparece purificado depois de morto, aderindo à causa dos injustiçados e denunciando, em praça pública, seus antigos amigos. Cícero é o nome do mais famoso advogado e orador romano. Branco representa a pureza moral que não deve faltar a quem representa essa função.

Entende-se, no entanto, que Cícero aderiu à causa dos mortos porque também precisava ser enterrado. A exigência dos defuntos era a de que fossem enterrados em no máximo 24 horas, caso contrário, ficariam apodrecendo no coreto da praça da cidade. O sapateiro Barcelona solicitava, ainda, que as reivindicações dos grevistas fossem atendidas pelos patrões. Diante da desconfiança de João Paz quanto ao comportamento do advogado, Cícero prometeu que, em caso de serem tomadas medidas contra eles, denunciaria em público todas as patifarias dos poderosos da localidade. Quanto ao pedido de Barcelona, o advogado prometeu que se empenharia para o seu atendimento: “não para ajudar a greve,

que não me interessa, nem para ganhar sorrisos de além-túmulo, de Marx e Lênin. Um advogado esperto usa de todos os recursos, decentes ou indecentes, para ganhar sua causa” (VERÍSSIMO, 1991, p.250). Essa explicação, a nosso ver, descaracteriza o aspecto de purificação a ele atribuído depois de morto pelo crítico Antonio Furlan.

Observa-se, também, que os nomes de algumas das personagens que integram o primeiro grupo aparecem muitas vezes no diminutivo. Para Furlan (1977, p.68), esse recurso é utilizado pelo narrador para suscitar no leitor a simpatia por essas figuras, vítimas de um regime opressor. Desta forma é recorrente o emprego do nome Joãozinho em lugar de João Paz, de Ritinha, para caracterizar a esposa dessa personagem e, ainda, de Rosinha, para a prostituta e companheira de infortúnios de Erotildes.

Embora o primeiro grupo de personagens seja composto por operários e pessoas não pertencentes à elite social, a linguagem utilizada por eles obedece sempre à norma culta, enquanto que a de alguns do outro grupo caracteriza-se por ser inculta e fugir à norma padrão. Isto porque, na opinião de Furlan (1977, p.74), essas personagens “não perderam seus traços de rudes fazendeiros, de coronéis e caudilhos, apesar de exercer posições políticas elevadas”. O professor acrescenta, ainda, que se constitui, à primeira vista, um paradoxo a fala de um casal de operários assemelhar-se à linguagem culta dos intelectuais, conforme se pode comprovar pelo trecho do diálogo entre essas personagens: “Escuta, minha querida. Às vezes neste mundo é preciso mais coragem para continuar vivendo do que para morrer. As pessoas que *dizes ter* denunciado mais tarde ou mais cedo serão libertadas. Não conseguirão provar nada contra elas” (VERÍSSIMO, 1991, p.299-300; grifo nosso).

Para Furlan (1977, p.78), a explicação para o fato deve-se à “influência da ideologia sócio-política sobre a obra de arte”, uma vez que a seu ver não parece provável tratar-se de um “cochilo” do escritor.

É curioso observar, também, que, embora o romance tenha se valido da História, as personagens não foram dela extraídas. Conforme assegura o próprio escritor na coletânea de entrevistas organizadas por Maria da Glória Bordini (1997, p.140), eles apenas comentam e seguem a vida de figuras históricas como Borges de Medeiros, Júlio de Castilhos e Getúlio Vargas. Em cenas curtas, no entanto, Getúlio e Jânio aparecem como personagens, como é o caso da visita de Jânio Quadros à cidade de Antares enquanto candidato à presidência do Brasil. Nessa ocasião, ele trava um diálogo com o coronel Tibério Vacariano:

Pois é, mas as pessoas quando chegam “lá em cima” em geral mudam, esquecem as promessas feitas nos discursos e nas entrevistas. Noutras palavras, tenho medo de que o senhor atire a sua vassoura para um canto e não varra a casa.

– Pois, coronel, se o senhor pensa assim vai ter uma surpresa. Pretendo usar a vassoura, e com muito vigor (VERISSIMO, 1991, p.111).

Complementando a entrevista, o escritor observa que o aparecimento eventual de vultos e fatos históricos em seus romances confere-lhes autenticidade e marca a época com seus dramas ou comédias políticas, o que acreditamos reforçar o pensamento de Barthes (2004) sobre a importância dos detalhes e do pormenor na literatura realista para conferir o efeito de real à história.

Um bom exemplo do envolvimento entre personagens fictícias e de nomes tomados da História ou mesmo da vida real é a opinião da personagem Quitéria Campolargo a respeito de Jorge Amado e do próprio Erico Verissimo. Em um diálogo com o professor Martim Francisco Terra, a personagem diz que o primeiro é comunista. Quanto ao segundo, Dona Quitéria endossa a opinião do Professor Libindo, para quem Erico Verissimo é um inocente útil em matéria de política. Quanto aos livros de Verissimo sua opinião é a de que “quem vê a cara séria desse homem não é capaz de imaginar as sujeiras e despautérios que ele bota nos livros dele” (VERISSIMO, 1991, p.178).

Observa-se por esses comentários que a personagem se desloca do plano ficcional e passa a falar do mundo real e não do mundo criado. A sua informação tem um conteúdo ideológico, “uma informação de nível político que enquadra as pessoas dentro de um maniqueísmo, dentro de uma simplificação que às vezes acaba deformando a realidade” (LUCAS, 1989, p.180-181).

Percebe-se que essas cenas, nas quais uma personagem dialoga com personagens extraídas da realidade concreta, reforçam o efeito de real na narrativa, mesmo considerando ser impossível a existência de tais diálogos em um mundo que não seja o da ficção. No entanto, no contexto da narrativa, essa reduplicação da realidade não é somente possível, mas faz com que as imagens se tornem totalmente plausíveis, configurando-se como verdades.

Ao repetir o pensamento do Professor Libindo a respeito de Erico Verissimo, além de mostrar que o magistrado é a pessoa mais autorizada a falar sobre o assunto, D. Quitéria assume o seu discurso, registrando o que Bakhtin denomina de discurso sobre discurso.

Jorge Amado, apontado como comunista por D. Quitéria, recebe, na opinião de Lima e Silva (2000, p.98), uma homenagem do amigo Verissimo que, como ele, não admitia

submeter seus originais à censura prévia. Além disso, ao escolher Quitéria Campolargo para opinar sobre os dois escritores, fica registrada também a opinião da elite conservadora da época, que considerava comunista os autores que tinham posição crítica em relação à sociedade brasileira.

Em acréscimo, apresentamos a seguir, de forma sucinta, o perfil das personagens que julgamos mais relevantes para os propósitos desta pesquisa. Nesse sentido, um importante documento para o retrato delas é o diário do professor Martim Francisco Terra. O professor é importante no romance, conforme já mencionado anteriormente, porque, além de personagem, comporta-se também como voz narrativa. É por meio de seu diário que são complementadas a caracterização das principais figuras de Antares. O seu ponto de vista é diferenciado do narrador onisciente que relata a primeira parte da trama, uma vez que ele se ocupa em registrar as situações que vivencia e a emitir sua opinião sobre as personagens com as quais interage.

Martim Francisco Terra é apresentado ao leitor no capítulo LX da primeira parte da narrativa como orientador de um trabalho de pesquisa financiado pela Ford Foundation, efetuado na cidade de Antares pelos alunos do Centro de Pesquisas Sociais da Universidade do Rio Grande do Sul. Os dados para a pesquisa foram colhidos entre a segunda semana de fevereiro e meados de março de 1963 e deram origem à obra intitulada *Anatomia duma cidade gaúcha de fronteira*, na qual Antares aparece com o nome fictício de Ribeira.

Martim Francisco Terra é um professor de sociologia de 45 anos de idade, apreciado pelos alunos por “sua honestidade intelectual, o seu humor em tom menor, e o seu saudável ceticismo quanto à exatidão ‘científica’ das chamadas ciências sociais” (VERISSIMO, 1991, p.126). O professor é perseguido pela polícia política pelas palestras proferidas aos estudantes sob o título “Marxismo e Humanismo”. É um intelectual de esquerda que defende a liberdade e a justiça social. A propósito, é também essa a descrição que Erico Verissimo faz de sua pessoa:

Não aceito a idéia totalitária de que os fins justificam os meios. Odeio todas as formas de ditadura, inclusive as chamadas benignas ou paternalistas. Detesto qualquer forma de coação. A causa daqueles que lutam pela liberdade será sempre a minha causa. Não aceito como são e válido nenhum regime político e econômico que não tenha como base o respeito à pessoa humana (BORDINI, 1997, p.100).

Segundo Lima de Silva (2000, p.112), a afinidade entre o personagem e o escritor representa a capacidade de Erico Veríssimo se multiplicar em seus personagens. O mesmo procedimento foi adotado em *O resto é silêncio*, *O tempo e o vento* e em *O senhor*

embaixador, com os personagens Tônio Santiago, Floriano Terra Cambará e Leonardo Gris, respectivamente. Para a pesquisadora, Martim Francisco fecha o quadro das personagens autobiográficas do escritor.

Fábio Lucas (1989, p.176) considera Martim Francisco um duplo do escritor Leonardo Gris, de *O senhor embaixador*. A divergência está no fato de Martim Francisco ser um escritor frustrado que escreve seu diário para registrar suas impressões sobre a cidade de Antares. É a própria personagem quem afirma: “Curioso: o romancista semi-anestesiado dentro de mim desperta em Antares” (VERISSIMO, 1991, p.150).

Lima e Silva (2000, p.112) endossa a opinião de Fábio Lucas, acrescentando que, na composição desses personagens, Erico Verissimo retoma o herói romântico, que se eleva por lutar por um ideal utópico. Ambos são castigados pelas suas posições: Gris é exilado enquanto que Martim Francisco se auto-exila. Nas páginas finais do romance, o narrador informa que o professor fora expurgado com vários outros colegas da universidade, emigrando, então, para o Chile.

Utilizando a técnica da narrativa dentro da narrativa, recurso utilizado para conferir autenticidade aos relatos, pois se trata de algo documentado, algumas páginas do diário do professor são transcritas e é através de seu ponto de vista que algumas das personagens presentes na trama são apresentadas. Dentre as figuras que ilustram o diário, merecem, por parte de seu idealizador, maior destaque: Major Vivaldino Brazão, Lucas Faia, Menandro Olinda, Padre Pedro Paulo, Padre Gerônimo, Professor Libindo Olivares, Dona Quitéria e os médicos Dr. Lázaro Bertioga e Dr. Erwin Falkenburg.

O prefeito da cidade, Major Vivaldino Brazão, é um homem baixo e gordo, oportunista e grande apreciador de orquídeas. Casado com D. Solange, boa dona-de-casa, o casal não tem filhos. A respeito das orquídeas, passa-tempo da personagem, Fábio Lucas (1989) explica o interesse do prefeito por essas flores como uma das formas de circulação do saber enciclopédico no livro, conforme observado no trecho extraído do diário do professor Martim Francisco Terra:

O orquidófilo amador me conduz para um outro setor de seu orquidário. “Aqui estão as espécies brasileiras. Aquela ali é uma catlêia. A outra, uma lélia. A seguinte... não, a outra... essa! É a brassavola, conhecida popularmente como ‘rabo-de-rato’. Esta aqui é a ‘rabo-de-tatu’, mas o nome científico dela é *cyrtopodium*. Ah! Veja ali aquela outra beleza! Nome científico *oncidium*, mas prefiro o popular: ‘chuva de ouro’” (VERISSIMO, 1991, p.158).

Lucas Faia, diretor do jornal *A Verdade*, é um senhor de meia-idade, e, nos dizeres do professor, de “vaselina na voz, nos gestos e nas idéias” (VERISSIMO, 1991, p.158). Tem o apelido de Lucas Lesma porque a lesma pode passar em cima do fio de uma navalha sem se cortar e sem cair para um ou o outro lado. Martim Francisco o descreve como um tipo curioso: “[d]á 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, 1991, p.158). O jornalista caracteriza, portanto, figuras oportunistas da sociedade que, de acordo com sua conveniência, apóiam, independentemente de suas convicções, quem estiver no poder.

Menandro Olinda é um homem alto e descarnado, de cabelos ralos, grisalhos, compridos e desalinhados. Considerado lunático pelo povo de Antares, é também alvo de chacotas na cidade. Olinda é um pianista que teve uma crise nervosa em seu primeiro concerto e que também carrega consigo traumas de infância. O professor sente uma profunda pena desse homem, que, a seu ver, parece que tem mãos como partes móveis do corpo, “que ele ‘carrega’ consigo, com o maior cuidado, como jóias que à noite, antes de ir para a cama, guarda num estojo” (VERISSIMO, 1991, p.169).

Padre Pedro Paulo, representante do setor progressista da Igreja, é ainda jovem e bonito, com mais ou menos 30 anos de idade. É considerado comunista pelos setores mais conservadores de Antares devido às suas leituras, opiniões e, também, pelo interesse pela causa dos operários. Padre Gerôncio é em tudo o oposto do outro vigário. É um homem de setenta e poucos anos, porém “aparenta mais idade na sua magreza pálida, nos olhos líquidos, nas costas encurvadas e no caminhar hesitante” (VERISSIMO, 1991, p.170). Na cidade, representa a Igreja tradicional e conservadora.

Libindo Olivares, espécie de sábio local, com fama de possuir uma cultura clássica, é o diretor do Ginásio Nacional. Porém, na realidade, é um mentiroso que cultiva o auto-engrandecimento social e, principalmente, cultural. Solteiro, cinqüentão, existem suspeitas na cidade no que diz respeito a sua homossexualidade.

Dona Quitéria é a matriarca dos Campolargo. Baixinha, gordota, de nariz curto, rosto miúdo e achatado, lembra, para o professor, um cachorro pequinês. Descrita como autoritária, lúcida, e bem informada sobre política, não tem, porém, simpatia por Leonel Brizola e João Goulart. Representa o setor tradicional da localidade, sendo, inclusive, membro fundador da Associação Legionários da Cruz, órgão que defende a Família, a Tradição e a Propriedade.

Dr. Lázaro Bertioga é apresentado como um homem de ares paternais, sempre sorridente e adorado por seus pacientes. Na opinião do professor, o próprio médico parece ter orgulho de carregar esse halo de santidade. O pesquisador acrescenta em seu diário que o médico “é proprietário do maior hospital da cidade, o Salvador Mundi, que conta com uma pequena ala para indigentes, subvencionada pela Prefeitura” (VERISSIMO, 1991, p.152). É interessante, notar, nessa passagem, a ironia presente na constatação de Martim Francisco de que o maior hospital da cidade conta com uma pequena ala para indigentes, o que descaracteriza o caráter de “homem santo” que o médico procura cultivar.

O doutor Erwin Falkenburg é proprietário do outro hospital da cidade, denominado de Hospital Repouso. O professor o define como um homem empertigado que lembra um oficial prussiano. Está sempre com um sorriso de canto de boca que parece ser de desdém ou ironia. Seus pacientes, inclusive D. Quitéria, lhe tem uma ilimitada confiança, ao passo que seus inimigos põem em dúvida a legitimidade de seu diploma pelo fato de ele usar o hipnotismo no tratamento de algumas moléstias nervosas.

Essas são apenas algumas das muitas personagens que integram a trama e que foram apresentadas por Martim Francisco. Porém, dentro dos propósitos deste estudo, nos ocuparemos mais daquelas que ajudam a conferir um caráter de crítica social à narrativa e também às que nos remetem aos tempos da ditadura militar. A linguagem da qual se utilizam também é um elemento importante para que se estabeleça uma correspondência com aquele período de nossa história. Acreditamos que essas personagens, independentemente da condição de estarem vivas ou mortas no contexto da narrativa, espelham a posição de milhares de brasileiros durante a ditadura militar. O efeito de real, portanto, é estabelecido com as imagens que o leitor cria, com base no relato dessas figuras que ajudam a denunciar o mundo dos vivos, o qual é a própria sociedade daquela época, apesar de a situação dos mortos não ser verossímil com a realidade factual.

Nesse sentido, dentre as personagens que representam o grupo conservador, escolhemos aquelas que mais diretamente se ligam às práticas estabelecidas para a repressão aos opositores do regime militar. São elas: o prefeito Major Vivaldino Brazão, o delegado Inocêncio Pigarço, o médico Dr. Lázaro Bertioga, o juiz Quintiliano do Vale, o promotor Mirabeau da Silva, além do Coronel Tibério Vacariano, representante do poder concedido aos caudilhos. Essas personagens são respeitadas na cidade, porém, possuem vidas duplas, usando, no entender de Cícero Branco, “um disfarce para cada ocasião” (VERISSIMO, 1991, p.341). O advogado, defensor dos mortos, assim os define, numa passagem na qual dialoga com o livro *O médico e o monstro*, de Robert Louis Stevenson:

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 freqüentemente 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. Jekyll, que cultiva delicadas orquídeas. (VERISSIMO, 1991, p.341-342).

A história do delegado da cidade é retratada no capítulo LXV da segunda parte do romance pelo pároco local, padre Gerônimo, ao também padre Pedro-Paulo. Inocêncio Pigarço é filho de um contrabandista que matou um colega devido à partilha do contrabando que ambos faziam no porto seco na fronteira com o Brasil e o Uruguai. Pigarço, que à época contava com uns dez anos, presenciou o assassinato e, quando adulto, sob a proteção do Coronel Tibério Vacariano, entrou para a polícia técnica e mais tarde foi nomeado delegado. Segundo o primeiro sacerdote, Inocêncio Pigarço “decidiu provar que ele, o filho do bandido, era um homem de bem, do lado da Lei e do Direito” (VERISSIMO, 1991, p.387), mas o seu zelo em defender a lei acabou transformando-o num criminoso, adotando a tortura como uma técnica eficiente de repressão aos subversivos. Para ele, os fins justificam os meios. Já no entender do padre Pedro Paulo, o delegado teria uma necessidade íntima de torturar, uma veia sádica que a profissão ajudou a acentuar. Portanto, mata em nome da Justiça, do Capitalismo, do Comunismo, do Fascismo, da Família, da Pátria e até mesmo de Deus.

O próprio delegado justifica seu comportamento dizendo-se polícia profissional a combate do comunismo. Sua filosofia é a de que “um polícia deve partir sempre do princípio que, dum modo ou de outro, todos são culpados, até prova provada em contrário” (VERISSIMO, 1991, p.433), exatamente o oposto do que diz a lei. Afirma, ainda, que “[n]ão há polícia no mundo inteiro que não empregue esses métodos, umas mais, outras menos...” (VERISSIMO, 1991, p.433), numa clara alusão às práticas de tortura, comuns em épocas de regimes totalitários.

A ironia que se estabelece entre a imagem de um delegado que se diz defender a lei e a de um criminoso que tortura e mata em nome dessa mesma lei constitui um paradoxo que se coaduna com os responsáveis pelas prisões na época da repressão imposta pela ditadura militar. Portanto, essa associação confere, na ficção, o efeito de real, fazendo com que o leitor a veja como denúncia da realidade daquele momento de nossa história recente.

O médico, Dr. Lázaro Bertioga, complementa as cenas que ocorriam nas delegacias e prisões durante a ditadura militar. O médico é responsabilizado por assinar o atestado de óbito do preso João Paz, dando como *causa mortis* “embolia pulmonar”. Nesse sentido, é útil rever a passagem, na qual o defunto-advogado Cícero Branco o acusa de fornecer o atestado falso:

Os carrascos passaram então à segunda fase do interrogatório. Dois brutamontes puseram-se a bater em Joãozinho, aplicando-lhe socos e pontapés no rosto, na boca do estômago e nos testículos (...). 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. Metem-lhe a cabeça num balde d’água gelada e, uma hora depois, quando ele está de novo em condições de entender o que lhe dizem e de falar, os choques elétricos são repetidos (...). O especialista nestas torturas elétricas cometeu um erro, aplicou no prisioneiro uma descarga forte demais e o coração do moço parou. O médico é chamado às pressas (...) João Paz está morto (...) Vem até à delegacia uma ambulância do Salvador Mundi, o prisioneiro é devidamente vestido como estava quando entrou na prisão. Aos que transportam na padiola e ao pessoal da portaria do hospital o Dr. Lázaro explica que o corpo daquele ‘indigente’ foi encontrado por guardas caído numa sarjeta. Menos de duas horas o cadáver está dentro dum caixão fechado e o nosso Hipócrates assina um atestado de óbito dando como causa mortis uma embolia pulmonar (VERISSIMO, 1991, p.368-370).

Dr. Lázaro é um médico respeitado em Antares, mas covarde e bajulador dos ricos. Sua negligência para com os pobres vai a ponto de “esquecer-se” de mandar buscar antibiótico para a prostituta Erotildes e deixá-la morrer na enfermaria de seu hospital. Sua explicação para o fato de ter assinado o atestado de óbito de João Paz é a de que o Coronel Vacariano e o Major Vivaldino Brazão, autoridades locais, por possuírem 52% das ações do hospital Salvador Mundi o pressionaram, o que comprova a sua covardia. A passagem acima mostra a convivência de muitos médicos para com a prática da tortura durante o regime militar, assinando atestados de óbito com *causas mortis* falsas para aqueles que sucumbiam nos porões das delegacias, como o jornalista Wladimir Herzog e o operário Manoel Fiel Filho.

Nem sempre, entretanto, eram solicitados os serviços dos médicos, uma vez que os presos simplesmente “desapareciam” das delegacias, como aconteceu com o estudante Stuart Angel, assassinado no início dos anos 70. A mãe do estudante, a estilista Zuzu Angel, protestou e denunciou o desaparecimento do filho, razão pela qual também foi morta em um acidente de carro forjado pelo militares em 1976. A história da luta dessa mãe pelo paradeiro do filho é retratada no filme de Sérgio Rezende (2006), cujo título é o próprio nome da estilista.

Também o desaparecimento ou fuga foi a primeira saída proposta pelo delegado Inocência Pigarço, no caso de João Paz: “A solução para evitar um escândalo é enterrar secretamente o cadáver no pátio da delegacia (Não seria o primeiro!) e depois espalhar a mentira de que João Paz fugiu para a Argentina...” (VERISSIMO, 1991, p.370). Mais uma vez a ficção se presta à denúncia das práticas comuns daquela época, como a tortura, o assassinato e o desaparecimento dos corpos nas prisões e delegacias brasileiras.

O juiz Quintiliano do Vale, de 43 anos, é casado com Valentina. O professor Martim Francisco Terra registra estas impressões em seu diário: “[p]arece um homem cujo ideal é uma sociedade simétrica, policiada, regida por leis inflexíveis e imutáveis, cada coisa no seu lugar (...). Está sempre, notei, do lado do oficial, do consagrado, do ‘legal’” (VERISSIMO, 1991,p.417). Para Valentina, o marido é um conformista e também um escapista. Na noite a que se seguiu ao incidente, ela censura o esposo: “[o]lhas o mundo através da tua janelinha estreita, à qual dá nomes pomposos: Tradição, Justiça, Direito, Ordem, etc...” (VERISSIMO, 1991, p.422). Valentina acusa o marido de, apesar de dizer amar a Justiça e defender a Ordem e a Lei, se contradizer ao cultivar amizades com pessoas do nível moral do Prefeito Brazão e do Coronel Vacariano. Além disso, mostra a convivência do juiz para com a farsa comandada pelo delegado de polícia e o médico para encobrir o assassinato de João Paz. O comportamento do juiz mostra que, numa sociedade como a do Brasil pós-64, muitas vezes o poder esconde-se sob a aparência da moral institucionalizada, sendo utilizado para subjugar os mais fracos e reprimir a quem ouse desafiá-lo.

Pelo exposto acima, endossamos o pensamento de Antonio Candido (1981), para quem a atuação dos mortos provocou, também, uma alteração no mundo dos vivos, como a de despertar a consciência de Valentina. Nesse sentido, pode-se entender que a personagem até então se encontrava alienada, tal como ocorria com grande parte da população durante o regime militar, anestesiada pelos meios de comunicação oficiais a serviço da repressão instaurada no país.

O Coronel Tibério Vacariano é, na opinião de seu neto Xisto Vacariano, um dos últimos representantes do velho coronelismo no Rio Grande do Sul. O avô de Tibério, Francisco Vacariano, homem violento e vingativo, herdou as sesmarias concedidas pela coroa ao seu avô, apossou-se de mais terras à força, roubou gado da Argentina e tornou-se o homem mais poderoso da cidade. O coronel Vacariano é o herdeiro da velha tradição, de “[q]uem for mais capaz e mais macho vence” (VERISSIMO, 1991, p.471). Para ele, esta “[é] a lei do mundo. Sempre foi” (p.471).

Cabe aqui registrar a opinião de Antonio Candido (1981, p.49) de que os caudilhos representam um dos focos obsessivos da obra de Erico Verissimo. Esses caudilhos retratados em muitos dos romances do escritor correspondem, na opinião do crítico, a fixações humanas e estéticas. Acrescenta que há até mesmo uma indeterminação que dissolve os indivíduos na categoria. Indivíduos como o Coronel Vacariano formam, assim, “uma espécie de casta soturna e pitoresca na obra de Erico Verissimo, que se ocupa em acompanhar a sua decadência e a sua ressurreição nos filhos urbanizados, adaptados às mudanças para continuarem a mandar de outro jeito” (CANDIDO, 1981, p.50). Esse comportamento está muito bem representado por essa personagem no romance, que manda e desmanda na cidade, detendo, inclusive, o poder político.

O promotor Mirabeau da Silva integra o grupo das autoridades de Antares. Quando, porém, tenta negociar com os mortos é vaiado pelos estudantes que estão no alto das árvores e chamado por eles de fresco. Ele mesmo duvida de sua masculinidade, apesar de ser casado e ter três filhos. Impressionado com a cena na praça, mostra-se inseguro, conforme se pode ver no diálogo entre ele e sua mulher:

Meu bem, quero te fazer uma pergunta muito séria, mas peço, exijo que me respondas com a maior franqueza, sem medo de me ferir nem intuito de me agradar.
 _ Ó, Bobô, que negócio é esse?
 _ Olha bem pra mim. Suponhamos que nunca me viste em toda a tua vida. – O Dr. Mirabeau faz uma volta ao redor de si mesmo, como um manequim num desfile de modas. _ Achas que tenho um jeito efeminado? Fala com franqueza. Tenho? (VERISSIMO, 1991, p.403).

Nota-se aí o retrato típico de uma sociedade hipócrita, repressora e conservadora também em seus costumes, na qual as aparências devem ser mantidas e justificadas perante o outro. Esse julgamento é bastante explícito na fala do Juiz Quintiliano a sua esposa: “Valentina, não basta a uma mulher *ser* honesta. É preciso também *parecer*”. (VERISSIMO, 1991, p. 429, grifo do autor).

Cícero Branco é uma figura interessante na trama. O advogado morreu no mesmo dia que a matriarca dos Campolargo, vítima de um derrame cerebral fulminante. Pertencente ao grupo do Coronel Tibério Vacariano, era o testa-de-ferro das negociatas do coronel e do prefeito Vivaldino Brazão. Quando morreu, mais de um terço do dinheiro que possuía em sua conta bancária pertencia, na verdade, àquelas personagens. É interessante rever a conversa que teve com João Paz no cemitério, na qual justifica seu comportamento:

Não pense, Joãozinho, que eu tenha ficado insensível ao que eles fizeram a você e ao que têm feito a muitos outros. Quando um homem como eu se mete com gente da laia do Vivaldino e do Tibério, fica tão enredado, tão comprometido, que o remédio é continuar, senão está perdido. Eu não queria saber do que se passava na delegacia do Inocêncio. A princípio costumava ter um peso na consciência, dormia mal, me recriminava, prometia a mim mesmo romper com a camarilha. Mas o dinheiro, que para alguns cheira mal, pra mim tem um perfume paradisíaco. O dinheiro e o sucesso. E a boa vida (VERISSIMO, 1991, p. 248).

Para Eliana Pibernat Antonini (2000, p.129), Cícero Branco representa, no romance, o herói carismático, cuja função é restaurar a ordem social em Antares e privilegiar os sofrendores. Ele age como um super-homem, exercendo seu poder na e pela palavra. Para a pesquisadora, tal composição se justifica porque, no momento histórico da ditadura, Erico Veríssimo precisa vender uma nova imagem, porque a de caudilho já não serve. Em sua opinião, um chefe feudal não teria como demonstrar simpatia pelos torturados, perseguidos, nem se posicionar contra o regime opressor. Endossamos esse entendimento e acrescentamos que o Coronel Tibério é um dos últimos representantes dos caudilhos na narrativa, deixando claro, porém, que a posição ideológica de Erico Verissimo, ao longo de sua carreira literária, foi sempre a do humanista que detesta todas as formas de coação.

Para a pesquisadora, Cícero só viria a ser o super-homem de um tempo sem liberdade depois de morto. Seu discurso é, portanto, uma metáfora da história, uma vez que traduz o discurso dos oprimidos e a esperança em novos tempos. Para essa autora, o ideal democrático achava-se subjogado pela ordem militar. Portanto, a proposta de reforma só poderia vir de alguém inatingível, quer na matéria ou no espírito. Esse lado maravilhoso e sobrenatural da narrativa está patente no romance e é reiterado pelas próprias palavras de Cícero Branco: “a morte me confere todas as imunidades. Estou completamente fora do alcance dos homens” (VERISSIMO, 1991, p.347).

Fábio Lucas (1989) apóia a opinião de Antonini e aponta para o fato de que a criação de personagens que, apesar de mortos, podem falar representa a possibilidade de ruptura com a censura, a realização de desejos reprimidos que podem então ser elaborados sem a autocensura, o que torna possível que a denúncia que parte deles seja vista como a denúncia ao regime totalitário vigente no país naquela época. No caso, nasce um combate à hipocrisia e às relações sociais que aí se estabelecem. O advogado, antes adepto da bandalheira e da corrupção, torna-se o intérprete dos mortos e realiza a censura dos vivos.

Quanto às outras personagens que morreram também naquele dia, é interessante observar que, juntamente com D. Quiterária e Cícero Branco, são representantes das várias classes sociais, desde a oligarquia, com D. Quitéria Campolargo, até a indigência, com

Erotildes. Para Eliana Antonini (2000, p.107), eles são fontes para inúmeros questionamentos e também reflexos míticos, já que projetam certa consciência de eternidade.

Quanto aos critérios de classe, nota-se que a fila formada pelos defuntos quando deixam o cemitério obedece à hierarquia social. Deste modo, D. Quitéria Campolargo vai à frente, seguida pelo advogado Cícero Branco. Um pouco atrás estão, lado a lado, o sapateiro e líder sindicalista Barcelona, João Paz e o músico Menandro Olinda. Por último, de mãos dadas, seguem a prostituta Erotildes e o cachaceiro Pudim de Cachaça.

Antes da cena protagonizada pelos cadáveres na praça, todos visitam seus lares. No entanto, as personagens mais desvalidas têm uma recepção melhor por parte de seus familiares e também se mostram mais piedosas. Dona Quitéria encontra as filhas e os genros discutindo sobre a partilha das jóias que deveriam ter sido enterradas com ela, conforme sua vontade expressa. Decide jogá-las, então, no vaso sanitário para que, descendo pelo esgoto, o rio Uruguai as herde. Cícero Branco encontra sua mulher na cama com um estudante de no máximo vinte anos de idade. Barcelona visita seu quarto e, em seguida, comparece à delegacia para acertar as contas com o delegado, responsabilizando-o pela morte de João Paz e recebendo, por essa razão, vários tiros que não lhe fazem diferença. Sente-se feliz com a intimidação sofrida por Inocência Pigarço. Menandro Olinda sobe os degraus de sua residência e, ao piano, consegue finalmente tocar a *Apassionata*. Erotildes visita sua amiga Rosinha no quarto miserável onde moravam, enquanto Pudim de Cachaça procura por seu amigo Alambique. Nota-se que Rosa e Alambique não se assustam com os amigos e os tratam com carinho. Pudim de Cachaça não guarda rancor da esposa Natalina que o envenenou e justifica a atitude da mulher, dizendo que a maltratava devido ao vício.

Pode-se dizer que as visitas dos mortos aos seus familiares dão uma visão mais imediata da corrupção em Antares, uma vez que são os próprios mortos que constatarem os vícios existentes naquela sociedade, como a ambição, o adultério, a miséria moral e o desvio do dinheiro público.

Já o encontro de João Paz com Rita é antes preparado pelo padre Pedro Paulo. Rita também não se assusta e mantém um diálogo terno com o marido, que a compreende e apóia, mesmo quando ela lhe conta que não conseguiu se manter em silêncio e denunciou companheiros inocentes, falando os nomes que lhe vinham à mente, devido a intensa pressão psicológica.

O casal Rita e João Paz é importante para este estudo, uma vez que representa os perseguidos pela repressão militar no país. Rita e João são casados e têm vida familiar e

afetiva saudável. Os dois são acusados de integrarem uma organização subversiva. João Paz é operário e, assim como sua esposa, é engajado na luta em prol da justiça social. Por essa razão, eles são presos e torturados. Rita é libertada, mas João Paz é morto por seus algozes. Rita considera-se traidora porque, grávida e sob tortura, falou os nomes de companheiros que lhe vieram à cabeça. É interessante ouvir o relato da personagem ao companheiro:

Na manhã em que te prenderam... eles me levaram também, me atiraram dentro dum quarto sem janelas... completamente escuro... e lá me deixaram um dia inteiro, uma noite inteira... Depois me arrastaram para outra sala, me fizeram sentar numa cadeira... acho que eram muitos homens, eu não podia enxergar direito por causa daquela luz forte nos meus olhos... Queriam saber os nomes dos “outros dez” de que tu (eles diziam) eras o chefe... Respondi que não sabia. (...) Mas eles não acreditaram. Repetiram a pergunta. Jurei por Deus que não sabia. E então aqueles animais ameaçaram de me torturar... enfiar agulhas debaixo das minhas unhas... Um deles chegou a dizer que, se eu não falasse, eles me entregariam nua aos soldados da guarda... Por fim um outro gritou: ‘Se você não confessar nós vamos pisar nessa tua barriga, cadelinha, e matar o teu filho ...’ E então... eu ... eu confessei! Eu estava apavorada. Pensei no meu filho e comeci a dizer nomes... os primeiros que me vinham à cabeça... nomes de companheiros nossos... (VERISSIMO, 1991, p.298-299).

Nota-se nessa passagem uma preocupação com os detalhes, o que segundo Barthes ajuda a criar o efeito de real em uma obra. Aliás, mesmo tratando-se de uma situação inverossímil no que se refere à realidade extrínseca, pois não é possível um diálogo entre pessoas mortas e vivas, a cena é crível ao leitor, já que remete a fatos reais e que eram comuns na ditadura militar.

Rita mentiu, mas se não tivesse falado, provavelmente também lhe teria acontecido o mesmo que ao marido. Rita sofreu pressão psicológica que a obrigou a falar. Na época da ditadura eram práticas comuns nas prisões o estupro e o aborto provocado. Esses procedimentos serviam de persuasão para as confissões das mulheres, demonstrando, tal qual o livro, como eram tratados os perseguidos pela ditadura. A prática da tortura não observava nem o sexo, nem as condições físicas dos acusados. Nem mesmo a maternidade era respeitada, haja vista que durante o Estado Novo, outro período conturbado de nossa história, sob o comando de Getúlio Vargas, Olga Benário, mulher do comunista Luis Carlos Prestes, foi presa e entregue aos alemães mesmo estando grávida.

Rita desempenha, ainda, um papel simbólico na narrativa, ou seja, é a mulher de um injustiçado que carrega dentro de si a esperança de um mundo melhor. Sua fuga para outro país reflete a situação de muitos brasileiros naquele momento de nossa história recente. O Padre Pedro Paulo relata em seu diário o momento em que levou a operária para a Argentina:

Cheiro de água e peixe no ar ainda saturado do mormaço do dia. Romero silencioso ao leme. Rita na proa, sentada de costas para o país onde ia entrar clandestinamente, olhava para Antares que ia ficando cada vez mais recuada... Devia estar pensando na estranheza de tudo aquilo... O marido morto sentado no coreto da praça. O filho de ambos aninhado em seu ventre. O grande rio, o grande céu, o grande mistério da vida e da morte. (...) Ocorreu-me um símile que o Padre Gerôncio acharia profano: a fuga da Virgem Maria com o Menino para o Egito. (VERÍSSIMO, 1991, p.435-436).

De acordo com o crítico Oswaldo Furlan, a cena acima estabelece um caráter mítico para a narrativa. O relato do Padre assemelha-se ao relato bíblico da fuga de Jesus, Maria e José para o Egito. Diz o pesquisador que “[e]m ambos os episódios, três personagens salvam, pela fuga, uma criança ameaçada pela violência de um tirano e levam no coração a esperança messiânica de um futuro de redenção no mundo, no sentido de se restaurar nele perenemente os ideais de liberdade e de justiça” (FURLAN, 1977, p.126).

Essa relação pode ser comprovada pela notícia dada pelo padre a João Paz quando os mortos já estão por retornar ao cemitério: “A Virgem e o Menino já estão no Egito” (VERÍSSIMO, 1991, p.443).

Para Lima e Silva (2000, p.126), a viagem de Rita no meio da noite, levando apenas a roupa do corpo e algum dinheiro, repete a mesma situação vivida por muitas pessoas na época da ditadura, estabelecendo uma relação direta com a realidade daquele momento.

Portanto, a intertextualidade com o texto Bíblico presente no relato da fuga de Rita, ao mesmo tempo em que confere um caráter de mito ao casal de operários, não impede que espelhe a situação a que foram expostos muitos dos perseguidos pelo regime militar brasileiro, conferindo um caráter realista à narrativa.

João Paz foi preso, acusado sem provas e, em consequência das torturas, morreu na prisão. Como era praxe na época da ditadura, foi outra a versão oficial para a sua morte: no caso, embolia pulmonar. Embora o Padre Pedro Paulo afirme, em conversa com as autoridades locais na prefeitura de Antares que João Paz foi morto devido às torturas a que foi submetido, o delegado o contesta: “É uma mentira! Eu vi o cadáver desse homem quando o puseram no caixão. Estava exatamente como na hora em que ele foi preso. A morte, como afirma o atestado, foi causada mesmo por uma embolia pulmonar!” (VERÍSSIMO, 1991, p.316).

A esse respeito, é útil estabelecer um paralelo com a morte do jornalista Wladimir Herzog, morto em 1975 nas dependências do DOI-CODI em São Paulo. Naquele

ano, sob o comando do Coronel Erasmo Dias, promoveu-se a Operação Jacarta, com o intuito de prender vários suspeitos de subversão. Muitas pessoas foram detidas, entre elas Wladimir Herzog e o operário Manoel Fiel Filho. Seus nomes constaram nos documentos do governo como de suicidas.

Na ficção de Silviano Santiago, *Em liberdade*, a versão do suicídio do inconfidente Cláudio Manoel da Costa aparece com a mesma justificativa oficial dada ao suicídio do jornalista: “Tudo leva a crer que foi levado ao tresloucado gesto por ter se conscientizado da sua situação, e estar arrependido da sua militância” (SANTIAGO, 1981, p. 205).

A pesquisadora Maria Helena Moreira Alves (ALVES, 1985, apud LIMA E SILVA, 2000, p.153), assegura que, no período de 1969 a 1974, várias organizações religiosas e de defesa dos direitos humanos obtiveram provas no Brasil de centros de torturas, nos quais os presos desapareciam. No seu entender, a tortura era de certa forma institucionalizada porque, além de ser uma forma eficiente de se conseguir informações, era um método importante para o controle político da população em geral.

A descrição detalhada da tortura sofrida pelo casal de operários e da morte de João Paz reforça o efeito de realidade da obra, não importando ao leitor se os depoimentos vêm ao seu conhecimento por meio dos defuntos, numa situação sobrenatural, na qual são os mortos que julgam os vivos.

Considerando o momento político vivenciado pelos brasileiros durante a ditadura militar, a condição de mortos, no romance, confere às personagens maior autonomia para denunciar a ordem estabelecida. A quebra da censura pelos defuntos, em praça pública, reproduz, de acordo com Fábio Lucas (1989), a noção retirada do positivismo de que os vivos são sempre e cada vez mais governados pelos mortos. Os mortos insepultos cheiram mal, mas estão cheios de verdade. Tudo o que falam constitui o inconsciente da sociedade. Eles rompem com a censura para tornar pública a censura que implicitamente cada habitante devia ter a respeito de sua própria personalidade.

O que se depreende por meio dessas análises reforça nosso pensamento de que o entrecruzamento entre a História e o maravilhoso cria uma realidade capaz de simular uma relação possível com o referente, associando-a ao conturbado período de nossa história recente: a ditadura militar imposta ao país em 31 de março de 1964. O recurso advindo do maravilhoso de dar voz às personagens libertas da opressão pela morte fortalece a tendência de *Incidente em Antares* configurar-se como literatura testemunhal, ao mesmo tempo em que torna possível a denúncia e crítica dessa mesma situação.

A delegação de voz a diversos narradores e personagens, a atuação deles e, ainda, a presença na trama de personalidades retiradas da realidade concreta auxiliam a referendar a narrativa ao contexto extraliterário, criando efeitos de realidade, ainda que numa situação possível apenas na ficção e que propicia uma leitura alegórica para o romance.

O episódio maravilhoso, ao conferir novos sentidos à narrativa, assume também uma função social, já que “permite franquear certos limites” que “são inacessíveis quando a ele não se recorre”, tais como a “censura institucionalizada” e a censura “que reina na própria psique dos autores” (TODOROV, apud LIMA E SILVA, 1977, p.123). Antares, no caso, comporta-se como a metonímia da sociedade brasileira à época da ditadura militar.

CONCLUSÃO

Flávio Loureiro Chaves (1976, p.136) refere-se ao romance *Incidente em Antares* como uma síntese da obra de Erico Verissimo. Compactuamos com o pensamento desse estudioso, uma vez que há nítidos pontos de contato entre esse romance e o acervo de produção literária que o precede, tal como constatamos no capítulo 1 de nossa dissertação. Nesse capítulo, a preocupação em traçar uma breve bibliografia do escritor comprovou o diálogo existente entre esse último romance de Verissimo e outros romances de sua autoria, notadamente *O tempo e o vento*, *Música ao longe*, *Um lugar ao sol* e *Caminhos cruzados*. Antares, cidade microcós mica, é um cenário no qual se encontram resumidas simultaneamente a História e a condição humana, como também são as cidades de Jacarecanga, Santa Fé e República de Sacramento, palco de romances anteriores. Vacarianos e Campolargos são os mesmos caudilhos sobreviventes de outros romances. Da mesma forma, a burguesia presente em outras produções, em *Incidente em Antares* completa o processo de ascensão econômica e ocupa as mais altas posições sociais, como é o caso dos Campolargos e Vacarianos. A estrutura do romance é a mesma da simultaneidade narrativa que entrecruza várias histórias, adotada em *O resto é silêncio* e *O tempo e o vento*. O tema da identidade aparece retomado na figura dos mortos, que só a encontram depois de ressuscitados, ao passo que os vivos parecem tê-la perdido. Por fim, a figura do *alter ego*, é representada pelo professor Martim Francisco Terra.

No capítulo 2, fizemos uma incursão pela História do Rio Grande do Sul, tendo percebido que muitas vezes o Estado esteve à margem dos processos decisórios do executivo nacional. Procuramos, ainda, situar os acontecimentos históricos descritos no romance com os registros de nossa pesquisa, percebendo ser o escritor um profundo conhecedor da História de sua terra, embora não se compactue com o ensino da História dos bancos escolares.

No capítulo 3 nos dedicamos a uma pesquisa sobre as principais teorias que justificam a composição estilística do romance. Tais pesquisas permitiram-nos verificar como o efeito de real foi construído na narrativa. A teoria acerca do fantástico e seus

desdobramentos conduziu nossa avaliação do “incidente” dentro dos domínios do maravilhoso, assim como o entendimento de que a leitura que se depreende da trama é alegórica.

Deste modo, concordamos também com Chaves (1976, p.137) quando o crítico afirma que os mortos representam um elemento inteiramente novo e fundamental para a interpretação do romance. Os mortos, revestidos por uma autoridade moral configurada pela própria morte, desmascaram a sociedade apodrecida.

Nota-se, portanto, que a volta dos mortos à cidade acentua o caráter de denúncia social do romance, uma vez que a morte lhes concede uma situação privilegiada, já que tendo abandonado a cidade, podem enxergá-la com seus defeitos e verbalizá-los sem qualquer limitação. Como já não mais pertencem à sociedade, são dela observadores e podem criticá-la em todos os seus aspectos, ou seja, em sua totalidade.

Ainda dentro das teorias do capítulo 3, as reflexões acerca do humor, da sátira e da ironia ajudaram-nos a compreender a subversão da realidade e do discurso oficial propiciados pelos narradores e personagens como meios também de denunciar a situação caótica que o país enfrentava.

No capítulo 4, buscamos inicialmente estabelecer pontos de convergência entre as diversas produções literárias publicadas durante o período militar. Observamos que, especialmente durante a vigência do AI 5, decretado em dezembro de 1968, muitos autores utilizaram-se de textos camuflados por simbolismos, absurdos e pelo realismo maravilhoso, como forma de denúncia política e social, como é o caso de *Incidente em Antares*. Também, por meio da análise do enredo, do discurso dos narradores e das ações das personagens, pudemos verificar como foi construído o efeito de real na obra. Percebemos que a primeira parte da narrativa, ao relacionar-se mais com o factual, prepara o leitor para que este adentre ao universo do maravilhoso. Assim, o efeito de real é obtido com a união da História com o sobrenatural. A construção da narrativa, valendo-se da História e de um tempo linear na primeira parte do romance, é o que assegura que o fato maravilhoso da segunda metade do livro possa tornar-se crível ao leitor, criando o efeito de real da história. O próprio escritor, em entrevista publicada no livro *A liberdade de escrever*, relata que os leitores aceitaram facilmente os acontecimentos fantásticos, enquanto que questionaram algumas de suas “licenças novelescas”.

Perguntado pelo jornalista Hermilo Borba Filho a respeito de suas “licenças novelescas”, o escritor respondeu que a maior que tomou foi em relação aos sete mortos insepultos. A essa resposta, complementou afirmando que uma vez que o leitor considera

isso aceitável, todo o restante passa a valer. Para a sua surpresa, porém, os questionamentos vieram de pequenos detalhes não considerados verossímeis com a realidade concreta.

Uma das observações feita por um leitor foi a de como era possível que uma cidade com uma indústria que empregava cerca de mil operários não estivesse no mapa. Verissimo justificou-se dizendo: “assim como a ‘operação borracha’ conseguiu apagar do espírito dos antarenses os terríveis acontecimentos daquela sexta-feira, 13 de dezembro de 1963, Antares acabou também apagada do mapa. Porque a ficção tem mapas que os cartógrafos e geógrafos não entendem” (BORDINI, 1997, p.109).

Outro leitor questionou o fato do Coronel Vacariano ter conseguido falar com o governador do estado às cinco horas da manhã para comunicar-lhe a situação da cidade, alegando que, quando muito o telefonema chegaria até o chefe de gabinete, que se negaria a acordá-lo. O romancista informou que achou a observação procedente. Porém, acrescenta: “divertiu-me a idéia de que esse leitor formal, protocolar, aceitou sem protestar a ‘ressurreição dos mortos’” (BORDINI, 1997, p.109). Percebemos que a motivação e a coerência presente no enredo fazem com que a ressurreição dos mortos seja aceita pelo leitor como verdade na ficção, criando efeitos de realidade com a situação política do país durante a ditadura militar, o que faz com que a história possa ser vista como a alegoria do Brasil durante os anos de chumbo de nossa História recente.

O incidente retratado no romance comprova o pensamento de Antonio Candido (1972) de que, na literatura, as coisas impossíveis por vezes têm mais efeito de verdade do que a observação crua da própria realidade. A ressurreição dos mortos encontrou acolhida na ficção, embora não tenha qualquer possibilidade de se concretizar no real. Tal fato, no entanto, fez com o que o autor ganhasse em ficcionalidade, uma vez que criou correspondência com a situação caótica pela qual o país atravessava, denunciando-a.

No romance, só os mortos têm liberdade de denunciar suas arbitrariedades, pois a morte os desvincula das máscaras sociais e da repressão aos que ousam desafiar as instituições estabelecidas. Deste modo, não podemos discordar do pensamento de Antonio Candido (1981, p.50) de que Erico Verissimo fez da morte “a suprema sátira as formas corruptas da vida”. No entanto, explica, “a morte que aparece no último romance vem coberta de riso, ironia e sarcasmo dilacerante, porque envolve as formas mais torpes e negativas da violência: as da tortura política”.

Após esses comentários, pode-se afirmar que Erico Verissimo utilizou um grande repertório de recursos para motivar o leitor e induzi-lo a fazer as reflexões que assediam o narrador. As personagens quase sempre duplicam o sentido do mundo lógico

circundante, não obstante as aberturas existentes para que a subjetividade rompa com a censura. O maravilhoso faz com que o romance se enriqueça de uma nova espessura.

Utilizando o narrador e as personagens como porta-vozes, Erico Verissimo faz de *Incidente em Antares* um meio pelo qual traduz a sua inquietação, seu inconformismo com a violência, sua estima pela democracia e a esperança de que Antares, síntese e símbolo do Brasil, possa se ver livre dos fatos que fazem com que uma classe oprima demasiadamente o restante da população. Isso está patente no romance.

A leitura crítica desse romance mostra a qualquer leitor os valores ideológicos da ficção de Verissimo, que se resumem numa visão liberal e humanista da sociedade, cujos males afetam a sensibilidade do escritor.

Por todos esses motivos, entendemos ser *Incidente em Antares* um romance realista, político e de denúncia social, cuja leitura é alegórica. Para isso, a trama foi construída com elementos do maravilhoso e da História numa composição carnalizada, na qual o grotesco, a sátira, a paródia e a ironia também se juntam para criar efeitos de realidade com a situação vivida pelo povo brasileiro durante a ditadura militar.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Flávio. Brusco Lampejo. Digressão sobre a presença de Erico Verissimo em Brigada Ligeira de Antonio Candido. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy (org.). *Leituras cruzadas: diálogos da história com a literatura*. Porto Alegre: Editora Universidade – UFRGS, 2000.

ALTMAN, Fábio. A revista censurada. *Veja especial mulher*. Editora Abril. Ano 43, v. 2.166, p.12-15, jun. 2010.

ANTONINI, Eliana Pibernat. *Incidentes narrativos*. Antares e a cultura de massa. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre: Globo, 1966.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

_____. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, 2000.

_____. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Ed. UNESP, 2005.

BARTHES, Roland. O discurso da História. In: *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. O efeito de real. In: _____. Tradução de Mario Laranjeira São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Brasiliense: São Paulo, 1984.

BERRINI, Beatriz. Do maravilhoso ao fabuloso alegórico. In BERRINI, Beatriz. (org.) *José Saramago: uma homenagem*. São Paulo: EDUC, 1999.

BORDINI, Maria da Glória (org.). *A liberdade de escrever: entrevistas sobre literatura e política*. Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, Edipucrs, Prefeitura Municipal de Porto Alegre, Coleção Engenho e Arte 4, 1997.

_____. Podres no coreto. In: *Revista de História da Biblioteca Nacional*. SABIN: RJ, ano 5, nº 52, janeiro/2010, p. 72-75.

BRITO, Rosângela Martins de; SILVA, Odair Luiz da. A morte como elemento do maravilhoso e do fantástico em Cem anos de solidão e Incidente em Antares. In: *Akrópolis, revista de ciências humanas da Unipar*. Umuarama, v.13, nº 3, jul./set. 2005, p. 125-130.

CALASANS, Selma. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.

CANDIDO, Antonio. Erico Veríssimo de trinta a setenta. In, CHAVES, Flávio Loureiro (org). *O Contador de Histórias*. Porto Alegre: Editora Globo, 1981.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD Anatol; PRADO Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Sales. *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

CARPENTIER, Alejo. *Literatura & Consciência Política na América Latina*. Tradução de Manuel J. Palmeirim. São Paulo: Global Editora e Distribuidora Ltda, 19[--].

CESAR, Guilhermino. O romance social de Erico Veríssimo. In: CHAVES, Flávio Loureiro (org). *O contador de histórias*. Porto Alegre: Globo, 1981.

CESERANI, Remo. *O Fantástico*. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CHAVES, Flávio Loureiro. *Erico Veríssimo: realismo e sociedade*. Porto Alegre: Globo, Instituto Estadual do Livro, Secretaria de Educação e Cultura do Rio Grande do Sul, 1976.

CHIAMPI, Irleamar. *O Realismo Maravilhoso*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1980.

CHIAVENATO, Júlio José. *O golpe de 64 e a ditadura militar*. São Paulo: Moderna, 1994.

DACANAL, José H. *O romance de 30*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

DEFINA, Gilberto. *Teoria e Prática de Análise Literária*. Síntese de princípios de análise literária. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1975.

FERNANDES, Adriana Hoffman. Título em foco. A narrativa no pensamento de Walter Benjamin. In: *Cultura Vozes*. Petrópolis-RJ, nº 3, Mai-Jun 2003, p.5-14

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Incidente em Antares e os paradoxos da arte de representar. In: *Revista O eixo e a Roda – Revista de literatura brasileira/fale/UFMG/* volume 11/2005. p. 25-42.

FURLAN, Oswaldo Antonio. *Estética e crítica social em “Incidente em Antares”*. Florianópolis: UFSC, 1977.

GROPPO, Luís Antonio. Alegoria e modernidade na obra de Walter Benjamin. In: *Cultura Vozes*. Petrópolis-RJ: Vozes, nº 3, Mai-Jun 2003, p.15-27.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria. Construção e interpretação da metáfora*. 1 ed. São Paulo: Atual, 1986.

JUNKES, Lauro. O processo de alegorização em Walter Benjamin. In: *Anuário de Literatura 2*, 1994, p. 125-137.

LABOISSIÈRE, Maria Luiza Ferreira. *A transfiguração da realidade*. Goiânia: Secretaria da Cultura de Goiás, 1989.

LEENHARDT, Jacques. Narrativa e História em O tempo e o vento de Érico Veríssimo. In: PESAVENTO, Sandra *et al. Erico Veríssimo: o romance da história*. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.

LEMOS, Tércia Montenegro. O humor e o fantástico na literatura. In: *Revista de Letras*, v.16, n.1/2, jan/dez.1994. Fortaleza: Edições da Universidade Federal do Ceará,1994, p. 62-64.

LUCAS, Fábio. *O caráter social da ficção do Brasil*. São Paulo: Ática, Série Princípios, 1985.

LUCAS, Fábio. *Do barroco ao moderno*. São Paulo: Ática, 1989

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Cultrix, 1976.

NAHID, Samira de Mesquita. *O enredo*. 2ª edição. São Paulo: Ática, 1987.

OS PENSADORES. Platão. São Paulo: Editora Nova Cultural, Coleção Os pensadores, 1999.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. A narrativa pendular: as fronteiras simbólicas da história e da literatura. In: PESAVENTO, Sandra *et al.* *Érico Veríssimo: o romance da história*. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.

_____. *História do Rio Grande do Sul*. 5 ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.

PRESSLER, Gunter Karl. O sonho toma parte da história sobre a recepção de Walter Benjamin no Brasil (1960 até hoje). In: *Caderno de Filosofia e Ciências Humanas*. Publicação semestral do Departamento de Filosofia e Ciências Humanas da Fac. de Ciências Humanas e Letras – FAHL – Faculdades Integradas Newton Paiva, Belo Horizonte, ano 5, nº 9, out/97, p.94-103.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo, Ática: 1992.

REUTER, Yves. A abertura do texto: realismo e transtextualismo. In: *Introdução à análise do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *Introdução à análise do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SANTOS, Pedro Brum. Aspectos do romance histórico em Érico Veríssimo. In: *Revista O eixo e a Roda - Revista de literatura brasileira/fale/UFMG/* volume 11/2005, p.53-59.

SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade: uma ficção de Silviano Santiago*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SILVA, Deonísio da. *Nos bastidores da censura*. Sexualidade, Literatura e Repressão pós-64. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

SILVA, Gislene Maria Barral Lima Felipe da. A festa no castelo: uma experiência literária Periférica em tempos de ditadura militar, ou O perigoso jogo da literatura. In: *Revista Alpha. Revista da Faculdade de Filosofia, Ciência e Letras de Patos de Minas*. Ano 5, n. 5, nov. 2004, p.27-41.

SILVA, Márcia Ivana de Lima. *A gênese de Incidente em Antares*. Porto Alegre: EDIPUCRS, Coleção memórias das letras 6, 2000.

SILVA, Maria das Graças Gomes Villa. Erico Veríssimo: O Senhor Embaixador, O Prisioneiro e Incidente em Antares: Um estudo sobre o horror. In: XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada Tessituras, Interações, Convergências, 2008, São Paulo. Anais do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2008. São Paulo: Abralic, 2008. p. 01-06.

SILVA, Patrícia Ferreira da. *Realismo mágico e pós-modernismo: descentrando o discurso dominante*. 1999. 119 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia-GO: 1999.

SILVERMAN, Malcolm. *Protesto e o novo romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

TENFEN, Maicon. Sobre Erico Veríssimo. In: *Revista RDC – Revista de divulgação cultural* – Fundação Universidade de Blumenau–SC – Ano 27, n. 85, p.90-95.

TODOROV, Tzvetan *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1992.

TEXTOS ESCOLHIDOS/ Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas. Tradução de José Lino Grünnewald *et al.* 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, Coleção “Os pensadores”, 1983.

VERÍSSIMO, Erico. *Incidente em Antares*. 33. ed. São Paulo: Globo, 1991.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. Org. Sergius Gonzaga. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1980.

_____. O tempo e o vento: história, mito e literatura. In LEENHARDT, Jacques e PESAVENTO, Sandra. *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1998.