

## O fantástico e a censura: *Incidente em Antares* de Erico Verissimo

Márcia Ivana de Lima e Silva\*

**RÉSUMÉ:** Ce travail analyse, dans le roman *Incidente em Antares*, de Erico Verissimo, la construction du fantastique comme une forme de critique sociale et politique. À partir de l'idée de "réalisme magique", de Irlemar Chiampi, nous suivons le processus de création des éléments du récit qui marquent l'émergence du fantastique, c'est-à-dire, la description des personnages et des situations à travers le travail du narrateur.

**MOTS-CLÉS:** *Incidente em Antares*; *Crítica Genética*; fantástico; crítica social e política

Dentre as modalidades do fantástico que já foi possível detectar na literatura universal, opto pela denominação "realismo maravilhoso" para pensar o romance *Incidente em Antares*, de Erico Verissimo, inserido na tendência latino-americana, surgida na década de 60, de obras que apresentavam elementos sobrenaturais como forma de denunciar os problemas sociais e políticos da época.

Partindo do trabalho de Irlemar Chiampi, que afirma que o "maravilhoso é o 'extraordinário', o 'insólito', o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano" (CHIAMPI, 1980, p.48). Para ela, "a formulação dos princípios que regem o funcionamento da narrativa realista maravilhosa será considerada no conjunto das relações lingüísticas envolvidas no ato de codificação e leitura do signo narrativo" (CHIAMPI, 1980, p.51), porque "o realismo maravilhoso se qualifica pela relação entre o efeito de encantamento (o discurso) e o relato." (CHIAMPI, 1980, p.59). Nesse sentido, tornam-se importantes, "além da história (as ações ou acontecimentos como

---

Márcia Ivana de Lima e Silva é professora do Instituto de Letras da UFRGS.

processo), as descrições (a notação de objetos e seres em sua simultaneidade)” (CHIAMPPI, 1980, p.59).

Na esteira de tais afirmações, procuro mostrar que no romance *Incidente em Antares* o fantástico é uma construção discursiva com o objetivo de crítica social e política, mas, ainda, como um dado a mais: o realismo maravilhoso é utilizado para burlar a censura. Cabe ressaltar que Erico Verissimo, juntamente com seu amigo Jorge Amado, jamais se submeteu à censura prévia, declarando que preferiria abandonar a literatura a submeter seus originais previamente à apreciação, conforme entrevista à revista VEJA, de 17 de novembro de 71.

No processo de tal construção, o romance está dividido em duas partes: “Antares”, em que a paródia se dá no nível do discurso, e “O incidente”, em que a paródia ocorre no nível das ações.

#### ***Antares*: a construção paródica do discurso**

Para a composição da primeira parte de *Incidente em Antares*, Erico Verissimo valeu-se de uma estratégia já utilizada em outras narrativas suas: dar a algumas personagens o papel de narradores. Assim como ocorre em *Música ao longe*, em *O tempo e o vento* e em *O senhor embaixador*, no texto de 1971, através do diário de Martim Francisco Terra, chegam ao leitor uma série de informações importantes acerca de Antares e de seus habitantes, sempre sob o ponto de vista do professor, o que funciona como um complemento, e também como um contraponto, à perspectiva do narrador principal. Este, por sua vez, é uma criação de Verissimo completamente nova, em relação às suas obras anteriores. O que denomino de narrador-historiador é um elemento construído e elaborado com a finalidade de, ao lado de outros componentes, reforçar o tom paródico que percorre todo o romance.

Erico Verissimo iniciou a escritura de “Antares” em 29 de junho de 1970, em McLean, Virginia, EUA, durante a visita à parte americana da família, na casa de sua filha Clarissa. A precisão da data deve-se ao fato de Erico ter mantido um diário bastante detalhado, em que anotou todos os procedimentos em relação ao romance que nascia.

Em *O tempo e o vento*, a perspectiva histórica adotada pelo narrador é séria, a ponto de a primeira parte da trilogia se aproximar de uma narrativa mítica de fundação do Rio Grande do Sul. A História é tratada criticamente, mas fora do plano do discurso; é através dos episódios ficcionalizados, vividos pelas personagens, em confronto com a História oficial e seus vultos, considerados modelares, que se estabelece a crítica.

Nas palavras de Joaquín Rodríguez Suro, “na sua busca da realidade, Verissimo faz análises históricas que lhe permitem encontrar a realidade essencial dentro do fluxo das ações humanas” (SURO, 1985, p.246). A prova disso está em três atitudes do narrador: 1) a constância da 3ª pessoa gramatical, como a mostrar sua opção por um discurso científico, ou o mais próximo dele, a respeito das situações; 2) o ponto de vista sério, apesar de crítico, quando faz a apresentação de qualquer fato histórico; 3) a ausência de comentários e a escassez de adjetivos nas descrições, ligadas ao discurso científico.

Em *Incidente em Antares*, contudo, o tratamento da História não ocorre dessa forma. Para começar, o narrador não se mantém na 3ª pessoa gramatical, alternando a narração com a 1ª pessoa do plural, o que lhe permite opinar sobre o que está contando e recheiar as descrições de adjetivos, optando por um ponto de vista irreverente para lidar com o material histórico, como se percebe já no início 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 ante-diluviano, 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 da Era Cenozóica surgiram naquela zona do Brasil meridional os primeiros espécimes do Homo sapiens.” (VERISSIMO, 1981, p.1)

Atentemos para a descrição do animal, em que foi utilizada uma comparação nada científica, além da expressão “só deus sabe ao certo quando”, a qual também distancia esse discurso inicial a respeito da cidade de uma perspectiva oficial, mostrando as intrusões do narrador-historiador. Essas marcas do discurso nos autorizam a considerar que a atitude discursiva do narrador frente aos fatos históricos é, não apenas irreverente, mas desmitificadora, oposta à perspectiva séria daquele da trilogia. O narrador faz uso do discurso histórico, estabelecendo 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.

A existência desse narrador-historiador pode ser comprovada, ain-

da, com dois outros fragmentos do texto. O primeiro é um trecho desse mesmo capítulo I, que assim se apresenta:

“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.” (VERISSIMO, 1981, p.2)

Nesse trecho, mais um exemplo da existência do narrador-historiador é o fato de ele, desde o início da narrativa, já ter conhecimento de todos os acontecimentos futuros, marcadamente quando diz “o incidente que se vai narrar”. Assim como o historiador, o narrador de *Incidente em Antares* age como se tivesse testemunhado os fatos e, além disso, tem acesso a toda a documentação, a todas as datas e dados, enfim toda a história que vai narrar, bastando a ele selecionar as informações pertinentes e apresentá-las de acordo com sua visão de mundo, passível de uma “interpretação sócio-ideológica”, como define Mikhail Bakhtin, exatamente porque o discurso, apesar de conter marcas individuais, está carregado de um conteúdo ideológico, ligado ao *status* social e à posição política do falante. No caso do narrador-historiador, ele parte desse mesmo procedimento, pois também dispõe de todo o material sobre o assunto, mas arranja seu discurso, de forma a salientar sua diferença em relação ao discurso do qual partiu. Em outras palavras, ele age como se estivesse seguindo o discurso do outro, mas o subverte, apoderando-se de seus próprios procedimentos para mostrar como não está de acordo com eles. Essa posse se dá de forma degradada e ambivalente, o que torna o discurso do narrador-historiador paródico em relação ao discurso oficial, travestindo a seriedade desse enunciado através das observações, objeções, interrupções, e criando uma tensão entre a voz oficial e a não-oficial. O narrador-historiador é o representante dessa voz não-oficial; ele fala em nome do “nós” que participa da História, mas não se identifica com ela. A atitude crítica na efabulação, mas neutra na fala, experimentada pelo narrador de *O tempo e o vento*, dá lugar à linguagem do riso, porque “o riso supõe que o medo foi dominado” (BAKHTIN, 1987, p.78).

Um segundo fragmento de *Incidente em Antares* que mostra o narrador-historiador em ação é a nota do autor que abre o romance:

Neste romance as personagens e localidades imaginárias aparecem disfarçadas sob nomes fictícios, ao passo que as pessoas e os luga-

res que na realidade existem ou existiram, são designados pelos seus nomes verdadeiros. (Nota do Autor) (VERISSIMO, 1981, página inicial)

Analisada cuidadosamente, a advertência do autor se mostra redundante em relação às características próprias da narrativa realista de cunho histórico, que mescla componentes da História factual com os da criação ficcional. O leitor é avisado, de saída, que terá pela frente essa mistura de elementos, obedecendo à estrutura literária já reconhecida. No entanto, o que ocorre, na verdade, é a decomposição de tais elementos, porque os procedimentos do cânone historiográfico são utilizados dentro do cânone literário, isto é, o discurso literário se vale do discurso histórico, no sentido de parodiá-lo.

No exame dos esboços do romance, constatamos que, num primeiro impulso, Erico escreveu “por motivos óbvios”, como a dialogar com aqueles que poderiam levantar qualquer dúvida sobre o romance. A presença dessa expressão está intimamente ligada à situação brasileira no momento em que o autor escrevia, isto é, “por motivos óbvios” dialoga diretamente com o mundo exterior à narrativa, estabelecendo uma relação heteroglóssica com as forças externas ao romance, quais sejam, a ditadura militar e a censura por ela imposta. Ao eliminar a expressão, Erico opta por redimensionar seu discurso, conferindo à nota um caráter dubio, retirando, assim, sua obviedade e burlando a censura, que leria a advertência literalmente.

O romance de 1971 é uma paródia à trilogia, porque é uma paródia ao discurso oficial que, de certa forma, é por ela conservado no plano da fala. Através do narrador-historiador, Verissimo alcança, ao mesmo tempo, a intratextualidade e a intertextualidade<sup>1</sup>, dialogando com sua própria obra, em especial com a trilogia, e com os textos de História. Esse diálogo se dá de forma inventiva, porque não reproduz o modelo, autenticando-o, mas o degrada, tornando-o risível.

Quando iniciou a escritura da primeira parte, Erico já pretendia construir uma narrativa de gênero fantástico, pois estabelecera como seu ponto culminante a denúncia dos mortos no coreto da praça, como se percebe no mapa por ele desenhado ou nos esboços das personagens. Sendo assim, sentia a necessidade de uma “base de verdade” para sustentar a história que

---

<sup>1</sup>A idéia de intratextualidade ou autotextualidade foi desenvolvida por Gérard Genette, na obra *Palimpsestes*; enquanto o termo intertextualidade foi definido por Julia Kristeva, na obra *Introdução à semanálise* (cf.p.61-90), com base na teoria de Mikhail Bakhtin sobre o dialogismo.

estava contando, além de buscar uma forma de “ajudar o leitor”. Para isso, nada melhor do que o material histórico, que é, ao mesmo tempo, comprovado através de documentos, fatos e personalidades realmente existentes, e de conhecimento público, detalhe importante, já que o autor buscava a cumplicidade do leitor na identificação da situação social e política que denunciava. Flávio Loureiro Chaves corrobora nossa argumentação, quando afirma que “no projeto de Erico Verissimo a documentação do passado e a indagação sobre as origens históricas do homem visto em sociedade são condições necessárias da verdade. Entenda-se: a verdade da ficção, a verossimilhança de suas personagens imaginárias e a verdade do leitor presente, que lê o texto e o recebe como um referente da realidade vivida” (CHAVES, 1988, p.37). Ou seja, o autor de *Incidente em Antares* lê seu próprio texto, preocupado com a recepção e atento aos elementos compositivos, com os quais constrói seu romance.

### *O incidente: a construção paródica das ações*

Erico Verissimo começou a escritura da segunda parte de *Incidente em Antares* ainda nos Estados Unidos, no dia 23 de outubro de 1970, como comprova seu diário: “Ensaiei princípio segunda parte Inc.”<sup>2</sup>. Mesmo antes de começar a primeira parte, o autor já tinha idéia do que seria desenvolvido em “O incidente”, como atestam o mapa e suas declarações em entrevistas. Numa delas, ele historia a idéia de aproveitar uma fotografia como tema de seu novo romance:

“Eu andava impressionado (e ainda ando) com a crescente dose de mentiras, fantasias e ‘empulhações’ de nossa vida cotidiana. Isso acontece nas relações de pessoa para pessoa, nos anúncios comerciais, no rádio, na televisão, nos jornais. Vivemos mentiras grandes e pequenas. Todos somos cúmplices uns dos outros. [...] Um baile de máscaras, enfim! Claro, não há nenhuma novidade na idéia, ao contrário, isso já foi dito um bilhão de vezes em prosa e verso. Mas eu tinha em mil novecentos e sessenta e nove esboçado uma história que se passava em Porto Alegre, e em que essa ‘dança com máscara’ ia aparecer. O título era *A hora do sétimo anjo*, que é uma frase do Apocalipse de São João. [...] Fiz o esquema com desenhos, bonecos, cada um com seu drama... e com seus destinos cruzados. Estava bem adiantado no plano do livro quando vi um dia, numa

---

<sup>2</sup>ALEV 04b0062-70: Agenda com notas manuscritas

revista estrangeira, uma fotografia que me impressionou pelo que continha de simbólico”<sup>3</sup>

“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?’. Achei que era um bom ponto de partida para um conto ou uma novelinha. Brinquei com a idéia por algumas horas, mas depois esqueci dela, dedicando-me inteiramente ao romance que então escrevia, *A hora do sétimo anjo*. Achei que a coisa toda da fotografia poderia acabar sendo apenas uma anedota macabra”<sup>4</sup>

“Comecei a pensar no livro que podia sair desse macabro ponto de partida. A ação tinha de se passar numa cidade pequena do Rio Grande do Sul. Mas como? Os coveiros nesses lugares são uns pobres diabos pouco numerosos e - que eu saiba - não são sindicalizados. Se eles fizessem uma greve, não faltaria quem se prontificasse a sepultar os defuntos. “Ah! - exclamou o ficcionista. - Tudo se arranja. Ponha nessa cidade algumas indústrias, com várias centenas de operários, promova uma greve geral e faça que esses operários interditem o cemitério local.” Presto! Ficou solucionado o impasse.”<sup>5</sup>

É exatamente dessa forma que começa a segunda parte: com o anúncio da greve geral, que pararia Antares, para desespero de seus governantes e dos donos dos estabelecimentos comerciais e fábricas. No verso do mapa de Antares, aparece a primeira cronologia pensada por Erico para a organização dos fatos. Nela, as personagens Pulquéria, Tristão e Angelito morrem na sexta-feira, dia 14, e têm seu cortejo fúnebre no sábado, dia 15; Erotildes e Boêmio morrem dia 15 e chegam ao cemitério dia 16; enquanto Demóstenes e Anarco morrem dia 16 e chegam no mesmo dia ao cemitério. O ladrão agiria dia 16, na madrugada de domingo; dia 17 haveria a marcha dos mortos sobre Antares, os quais retornariam ao cemitério na tardinha da segunda-feira, dia 18.

Não é possível precisar em que momento Erico altera essa cronologia, mas o fato é que, nos esboços, já aparecem as datas que permanecerão até o livro publicado, a saber, 11, 12, 13 e 14 de dezembro. Tal alteração tem uma relação direta com a realidade brasileira, pois no dia 13 de dezembro, de

---

<sup>3</sup>GASTAL, Ney e PRZYBYLSKI, Susana. Erico Verissimo, o Homem de Antares. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 24.out.1971, p.21.

<sup>4</sup>Um país em julgamento. *Vêja*. São Paulo, 17.nov.71, p.90-2. Literatura.

<sup>5</sup>FERNANDES, Carlos M. Verissimo: evite o espelho mágico. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 12.mar.1972, Capa. Suplemento Literário.

1968, foi assinado o Ato Institucional n.5, cujo texto, em muitos pontos, “reiterava disposições dos dois primeiros atos institucionais, mas havia uma diferença importante: não se estipula prazo para sua vigência. Seriam permanentes os controles e a suspensão das garantias constitucionais” (ALVES, 1985, p.131). Com a escolha da nova data exatamente para o dia 13 de dezembro, sendo ainda uma sexta-feira, Verissimo reforça a ligação de *Incidente em Antares* com o momento político brasileiro. Isto é, a marcha dos mortos sobre Antares e as denúncias no coreto da praça acontecem nesse dia, para marcar o ápice da arbitrariedade da ditadura militar, estabelecendo, pois, uma relação heteroglóssica entre o romance e o mundo que o cercava.

A data não é, contudo, o único elemento que o autor modifica. O elenco de personagens, pensado inicialmente, incluía um menino, Angelito, que foi descartado ainda nos Estados Unidos, por sugestão da esposa: “Mafalda says she doesn’t like the idea of having Angelito in the cast. I agree. Replace him for the new character. The pianist who failed and wants to come back famous. Appassionata”<sup>6</sup>. A esse respeito, Erico diz, numa entrevista, que, “segundo o primeiro projeto, havia também entre os sete mortos uma criança. Minha mulher me chamou a atenção para a inutilidade e os perigos dessa personagem. Achei que ela tinha razão. Foi nessa hora que bateu a minha porta um homem alto, magro de teste (sic) olímpica e olhar desvairado. Disse que se chamava Menandro Olinda, era pianista e começou a me contar o seu drama. “Está bem - disse-lhe eu - Você entra no romance no lugar do menino”<sup>7</sup>. Substituindo a criança pelo pianista, Verissimo acrescenta a *Incidente em Antares* o elemento artístico, sempre representado em seus textos. Desde *Fantoches*, sua obra está recheada de personagens que se dedicam às artes, como escritores, pintores, músicos, enfim, uma ampla galeria de artistas.

Para a escritura da segunda parte, o autor abandona o narrador-historiador, passando a relatar os fatos a partir da perspectiva de um narrador onisciente em 3.pessoa. Isso vale dizer que a paródia desloca-se do nível do discurso para o nível das ações e que não encontramos mais a marca de primeira pessoa no narrador-organizador. No entanto, algumas personagens assumem, por vezes, a tarefa narrativa, como o padre Pedro Paulo ou o jornalista Lucas Faia.

Erico Verissimo teve dificuldades em acompanhar a descida dos sete

---

<sup>6</sup>ALEV 04b0062-70: Agenda com notas manuscritas. Data: 05.jul.70

<sup>7</sup>FERNANDES, Carlos M. Verissimo: evite o espelho mágico. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 12.mar.1972, Capa. Suplemento Literário.

mortos para o centro da cidade de Antares, revelando numa entrevista que “na hora em que os defuntos se levantaram faltou-me a coragem de segui-los rua abaixo, até ao coreto da praça. Usei duma artimanha: descrevi a dramática descida através da prosa barroca do jornalista Lucas Faia”<sup>8</sup>:

“Essa marcha dos mortos rumo do centro de Antares seria descrita mais tarde em prosa barroca por Lucas Faia:

*Foi na última sexta-feira 13 deste cáldo 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. As cigarras cantavam nas árvores e as formigas trabalhavam na terra, bem como na fábula do grande La Fontaine. Tudo parecia em paz no mundo. Era mais um dia na vida de Antares - pensavam decerto os que despertavam para a faina cotidiana. Mas ai! Mal sabiam eles do álgido horror que os esperava!*

*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. Tomados de pânico os operários romperam em fuga desabalada. Um deles tomou vítima de um colapso cardíaco, felizmente não fatal.*

*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.*

*Testemunhas visuais (e olfativas!) do fato são unânimes em afirmar que os defuntos se moviam de maneira rígida, como bonecos de mola a que alguém - Deus ou o diabo? - tivesse dado corda. E seus olhos, fitos num ponto indefinível do horizonte, estavam cobertos duma espécie de película que para uns parecia viscosa e brilhante e para outros fosca. Causou estranheza o fato de seus corpos não produzirem nenhuma sombra. Não foram poucos os cidadãos antarenses que recusaram dar crédito ao que viam, julgando-se vítimas de uma alucinação. Mortos ressurrectos? Fantasmas? Era incrível! Pavoroso! Algo de inédito não só nos anais desta comuna como também nos da Hu-*

---

<sup>8</sup>FERNANDES, Carlos M. Verissimo: evite o espelho mágico. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 12.mar.1972, Capa. Suplemento Literário.

*manidade! E aquilo acontecia na nossa querida e pacata Antares! Éramos, entretanto, obrigados a dar crédito a pelo menos três de nossos sentidos - o da visão, o da audição e o do olfato - já que nada podíamos dizer dos dois restantes, pois ninguém havia tocado os corpos daqueles mortos ambulantes e muito menos - perdoe-se-me a brutal alusão - provado de suas carnes putrefatas. E mesmo agora, passada a crise, ao escrever as presentes linhas, este jornalista ainda se pergunta se tudo não foi apenas um sonho mau sofrido por toda uma população, ou, antes, um pesadelo que oprimiu nossa cidade como uma nuvem de escuro chumbo” (VERISSIMO, 1981, p.258-9).*

Partindo das anotações gerais sobre a chegada dos mortos à cidade, Erico cria a imagem que pretendia: ao mesmo tempo, “macabra e grotesca”. Uma “boa descrição do grupo” nos é dada através não apenas de seu aspecto físico, mas também da impressão que eles causam nos passantes. Assim, a cor da pele está implícita no fato de os mortos parecerem ter saído de um museu de cera, o que lhes dá a aparência de vivos, mas a imobilidade, principalmente a dos olhos, lhes restitui sua imagem própria, a de mortos. O acréscimo do adjetivo “grotesco” em relação ao museu marca de forma clara a imagem que Erico buscava, ajudada pela idéia de haver alguém a dar corda nos “bonecos de mola”, conferindo ao quadro uma aparência bizarra de alucinação, exatamente como o povo e, principalmente, as autoridades gostariam que fosse. O clima de pesadelo já era uma expectativa do autor, percebida na anotação “Is this 2nd. part a wild nightmare”, escrita em seu caderno de notas em 22 de novembro<sup>9</sup>. Ao acrescentar a incerteza do narrador quanto ao fato de ser Deus ou o diabo a manejar os bonecos, o autor está novamente dando um caráter ambivalente aos mortos, preparando-nos para os acontecimentos posteriores ao incidente, além de concretizar a perspectiva “macabra”. Os defuntos são abomináveis aos antarenses, porque seus corpos apresentam as falhas que são normalmente escondidas na nossa vida cotidiana, em especial com relação ao mau cheiro crescente que deles exala.

O efeito é conseguido através do exagero no emprego de adjetivos e de imagens deslocadas, caracterizando a “prosa barroca” do jornalista. A matéria jornalística começa com uma descrição do dia, através de imagens deslocadas e exageradas, comparando o sol a um ostensório e o céu a um altar, valendo-se Erico da profusão, do hiperbolismo, de acordo com Bakhtin, como “os sinais característicos mais marcantes do *estilo grotesco*” (BAKHTIN, 1987, p.265). A introdução “barroca” contrasta com a descri-

---

<sup>9</sup>ALEV 04b0062-70: Agenda com notas manuscritas.

ção objetiva dos mortos, dizendo que estavam em “sinistra formatura” e que “se moviam de maneira rígida, como bonecos de mola”, cujos olhos “estavam cobertos de uma espécie de película viscosa e brilhante ou fosca”, objetividade essa muito mais característica do estilo jornalístico. Vale acrescentar que os dois adjetivos, “brilhante” e “fosca”, utilizados para a caracterização da película dos olhos são paradoxais, mostrando que o jornalista se valeu também da visão dos outros para construir seu artigo.

A prosa do jornalista é barroca, no sentido do exagero no uso de adjetivações, interjeições e interrogações, de início comentado pelo narrador-organizador. Em seu discurso, as marcas ideológicas ficam aparentes, com a conservação de determinados termos, próprios do pensamento do jornalista. Interessado em manter suas boas relações com os mandantes da cidade e com os anunciantes do jornal, ele absorve, em seu artigo, a fala deles como se fosse sua. Ao usar “por culpa”, quando se refere aos grevistas, Lucas Faia está, na verdade, reproduzindo o discurso do prefeito, do coronel Tibério e, em especial, dos donos das indústrias, particularmente atingidos pela greve; ele está vivificando o confronto de interesses sociais e deixando transparecer a heteroglossia que rege seu discurso.

Dos sete mortos insepultos que vão para o coreto da praça de Antares julgar os vivos, darei uma especial atenção à personagem João Paz, porque sua presença entre os mortos marca a denúncia mais contundente da situação arbitrária pela qual passava o Brasil no início da década de 70.

João Paz é uma das poucas personagens, que aparece somente na segunda parte. Ele não fazia parte do elenco, quando Erico pensou nos defuntos pela primeira vez, no verso do mapa de Antares, ou, ao menos, não tinha esse nome. Provavelmente João Paz era Tristão, que morria na sexta-feira, dia 14, e ia para o cemitério no sábado, dia 15. Nossa desconfiança recai sobre essa personagem, porque ela é a única que, no mapa, está relacionada a uma mulher, Isolina,<sup>10</sup> assim como João Paz é o único dos mortos que procura sua esposa, porque tem uma relação de amor com o mundo dos vivos. Rita e João Paz parecem ter sido pensados por Erico sempre como um par, pois, em seu diário, mantido nos Estados Unidos, os dois estão sempre juntos nas anotações.

O depoimento de João Paz é o mais importante nessa espécie de tribunal que se instaura em Antares. Cícero Branco, que funciona como um

---

<sup>10</sup>Nesse primeiro projeto, há uma clara alusão ao mito de Tristão e Isolda, com a transformação do nome da personagem feminina para Isolina. Não sabemos o que Erico planejava para essas duas figuras, mas podemos perceber uma relação com o mito, pelo desencontro amoroso em consequência da morte.

advogado (perpetuando na morte sua condição em vida), assim chama a personagem a depor:

“Cícero, com ambas as mãos segurando a grade da balaustrada do coreto, dirige-se ao povo:

- Senhores, um momento! A testemunha mais importante ainda não depôs. - Volta-se para trás e diz: - Cidadão João Paz, chegou a sua vez!

Inocência Pigarço estremece e olha automaticamente para o filho. Desta vez os olhares de ambos se encontram. Inocência é o primeiro a desviar o seu.

Arrastando uma perna, Joãozinho aproxima-se do advogado. O sol bate-lhe em plena cara. Exclamações de horror, de repugnância e - mais raras - de piedade partem da multidão.

- Os próceres e o povo de Antares - diz Cícero Branco - podem ver agora em plena luz meridiana a “operação plástica” que o delegado Inocência Pigarço e seus carrascos fizeram na cara e no corpo deste moço.

Inocência dá três passos à frente e grita: “Mentira!”. Uma assuada tremenda, porém, sacode as árvores: “*Ban-di-do! Ban-di-do! Ban-di-do!*”. O delegado estaca, olha em torno, atarantado, faz uma volta completa ao redor de si mesmo e finalmente fica parado, mas num equilíbrio instável, olhando na direção do coreto. O advogado dos mortos continua:

- Me digam se alguém reconhece nesta face quase reduzida a um mingau de carne batida a fisionomia do nosso Joãozinho Paz! Dr.Falkenburg! Dr.Lázaro! Médicos de Antares! Será assim que ficam sempre os que morrem de embolia pulmonar?

Um pesado silêncio segue-se a estas palavras.

- Num certo dia deste mesmo dezembro João Paz foi preso sob a falsa acusação de estar treinando secretamente na nossa cidade um bando de dez guerrilheiros esquerdistas do qual ele era supostamente o chefe. Sua prisão foi efetuada da maneira mais irregular. João Paz foi levado para o famoso porão da nossa delegacia onde se processam os interrogatórios mais brutais. Inocência Pigarço fez perguntas ao prisioneiro, ordenou-lhe que dissesse o nome dos outros dez “membros do grupo”. Joãozinho negou-se a isso porque nada sabia, pois tal grupo não existe em Antares! Inocência Pigarço entregou o “subversivo” aos cuidados de seu “especialista” em interrogatórios, o famigerado Boquinha de Ouro... que deve estar em algum lugar desta praça e que espero esteja me ouvindo.

- Tudo isso é verdade? - pergunta Tibério Vacariano, olhando duro para o prefeito.

- Eu não sei de nada... de nada... - balbucia Vivaldino.

Barcelona ergue-se, súbito, e grita:

- Mentira! Todo mundo sabe que você sempre deu carta branca ao seu delegado, que por sua vez dava carta branca ao seu carrasco...  
- Que por sua vez - termina Cícero - dava carta branca aos seus instintos sádicos. Acho que todos poderão ver estas manchas arredondadas na cara e nas mãos de João Paz... Pois foram produzidas por pontas de cigarros acesos, na primeira fase do interrogatório... coisa leve, digamos... uma espécie de bate-bola inicial...

(...)

- Joãozinho agüentou tudo firme - torna a falar o advogado - e não pronunciou um nome sequer. O Boquinha de Ouro perguntava: "Quem são os outros dez? Vamos!". E o prisioneiro respondia: "Não sei". 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... Peça perdão, senhoras e senhores puritanos, por ter usado a palavra *testículo*, mas posso assegurar-vos que os socos e pontapés doeram mais nessa parte da anatomia de João Paz do que a palavra *testículo* pode doer nos delicados ouvidos da vossa moral verbal.

(...)

- Estão vendo esse olho quase fora da órbita? - pergunta Cícero Branco. - Parece um ovo de codorna... sim, e esse sangue coagulado que tem por cima lembra catchupe seco... Se me perdoam pelo mau gosto da metáfora, as pálpebras e a pele ao redor dos olhos de Joãozinho lembram uma folha de repolho roxo. Guardem essa imagem para se lembrarem dela sempre à hora das refeições. *Um ovo de codorna em cima dum folha de repolho roxo*. É um excelente processo mnemônico e plástico (sinistra natureza morta) para não esquecer as crueldades de nossa polícia.

LVIII

Tibério Vacariano ergue a mão:

- Basta de infâmias!

Os arborícolas, que escutam o advogado em silêncio, de repente põem-se a gritar: "*Velho podre! Velho caduco! Bandido!*".

- Não terminei ainda - exclama o Dr. Cícero. - Esse olho foi quase arrancado por um golpe de soqueira... de quem, Joãozinho?

- Do próprio Boquinha de Ouro.

- Agora, senhoras e senhores - continua o advogado - usem a imaginação. O prisioneiro depois de toda essa violência recusa ainda falar. Já desmaiou de dor duas vezes e foi revivido com água gelada. Na fase seguinte aplicam-lhe pauladas no corpo todo e o resultado é um braço quebrado em três lugares. Vejam...

Cícero Branco agarra o pulso do rapaz e num repelão faz que ele gire num movimento completo de hélice.

(...)

Os urubus agora voam ainda mais baixo, em círculo, sobre o core-

to, como se quisessem também escutar a narrativa do advogado dos defuntos.” (VERISSIMO, 1981, p.366-9).

A revelação mais importante ocupou a maior parte da “sessão do tribunal”, até porque é a que apresenta as provas mais visíveis, ou seja, o próprio João Paz e as marcas em seu corpo. Cícero faz uma descrição grotesca da aparência do torturado, utilizando metáforas com alimentos, como se quisesse complementar um daqueles dois sentidos, o do paladar, a que Lucas Faia se referiu em seu artigo jornalístico. A esse respeito, Bakhtin afirma que “o comer e o beber são uma das manifestações mais importantes da vida e do corpo grotesco. As características especiais desse corpo são que ele é aberto, inacabado, em interação com o mundo” (BAKHTIN, 1987, p.245), do que se depreende a necessidade de relacionar o aspecto do torturado à comida, como forma de fazer o público interagir com os mortos. O uso da metáfora “um ovo de codorna sobre uma folha de repolho roxo” atinge especialmente a classe social alta, pois essa comida é específica dos ricos, o que faz com que eles nunca mais pensem nela como um simples alimento, ao menos até que todos esqueçam os acontecimentos daquela sexta-feira, 13 de dezembro. A reação da audiência permanece dando o clima de julgamento, e os urubus aproximam-se mais do coreto, aumentando, assim, a sensação de carne putrefata e de mau cheiro.

A denúncia da tortura sofrida por João Paz é o ponto culminante das acusações dos mortos, funcionando como seu coroamento. Essa personagem permanece sendo a única que possuía em vida uma relação familiar saudável e afetiva, o que a faz manter um elo com o mundo dos vivos. No caso de Paz, sua morte garantirá a sobrevivência de sua mulher e o nascimento de seu filho. Por isso, é necessário que ela fuja, para que a esperança não morra. A esse respeito, Flávio Loureiro Chaves alerta que, dentre os mortos, “apenas um está ainda preso à vida: João Paz, assassinado na câmara de torturas, volta com a obsessão de rever a mulher Rita. [...] As poucas horas que lhe restam em Antares consome-as cuidando da fuga dos dois, que, finalmente, cruzam o rio rumo ao desconhecido” (CHAVES, 1972, p.85).

Além da nota de esperança que o drama de Rita e João Paz encerra, a figura do torturado está em estreita relação com a realidade que cerca o momento de escritura do romance. Segundo Maria Helena Moreira Alves, “no período de 1969 a 1974, organizações internacionais religiosas e de direitos humanos obtiveram provas da existência no Brasil de centros secretos de tortura, onde muitas vezes desapareciam os presos” (ALVES, 1985, p.166). De uma certa forma, houve a institucionalização desse tipo de interrogatório de prisioneiros, principalmente políticos, porque, além de ser

uma maneira eficiente de conseguir informações, “a tortura institucionalizada é ainda mais importante como método de controle político da população em geral”, prossegue a autora (ALVES, 1985, p.168). Nesse sentido, a situação de João Paz funciona como uma crítica à prática da tortura, reproduzindo heteroglossicamente o que se sabia de forma velada, mostrado no romance de maneira explícita.<sup>11</sup>

Os seis outros mortos, além de João Paz, denunciam: Cícero Branco, as falcatruas políticas; Quitéria Campolargo, os artifícios da classe dominante para se manter no poder; Barcelona e Erotildes, a hipocrisia dessa mesma classe em relação à moral e os bons costumes; Pudim de Cachaça, bem como a prostituta também, denunciam o descaso dos governantes no que diz respeito à classe baixa; e, finalmente, Menandro Olinda, a arte, sempre representada na obra de Verissimo.<sup>12</sup> Os crimes políticos e de peculato não são os únicos a serem denunciados, pois Verissimo faz questão, desde o primeiro rascunho, de revelar a hipocrisia da classe dominante. Assim, a infidelidade conjugal e o homossexualismo velado são trazidos ao conhecimento do povo, no sentido de desmascarar os falsos defensores da moral e dos bons costumes. Para isso, o autor coloca em cena a prostituta Erotildes, deflorada por um “digno cidadão da cidade”, merecedor de uma estátua, e sempre sustentada por homens casados, como o coronel Tibério Vacariano. Além dela, o sapateiro Barcelona cumpre o papel de “tirar a máscara” daqueles antarenses cujo discurso não condiz com as atitudes.

Para que tudo volte ao normal na cidade, é implantada a “Operação Borracha”, sugerida pelo professor Libindo Olivares, que a expõe numa reunião dos pró-homens de Antares:

“ - Eis o que proponho - respondeu o amigo de Platão, Sócrates e outros filósofos da antigüidade. - 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, 1981, p.461)

Erico Verissimo declarou numa entrevista que “segundo o plano inicial, quando o pessoal de jornal, rádio e televisão de Porto Alegre chegava a

---

<sup>11</sup>Nesse caso, a vida imitou a arte: o jornalista Wladimir Herzog foi morto, em 1974, durante uma sessão de tortura, tendo sido simulado seu suicídio, como forma de encobrir a verdade (cf. *Zero Hora*. Porto Alegre: 29.out.1995).

<sup>12</sup>Um estudo minucioso do papel social de cada um dos mortos encontramos na obra de Joaquín Suro.

Antares, os mortos estariam ainda no coreto. Tive de mudar isso para tornar possível um novo rumo que só me ocorreu no fim do romance: a Operação Borracha, tendente a apagar a história dos mortos no coreto e as suas acusações à sociedade antarense<sup>13</sup>. A “Operação Borracha” requer habilidade e sutileza dos executores, qualidades que expressam muito melhor o caráter da campanha, ou seja, através da constante negação, apagar os vestígios do ocorrido, na sexta-feira 13, da história da cidade, contando com a ajuda do tempo e do bom senso das pessoas. Novamente Antares é o microcosmo que repete o macrocosmo, pois é possível estabelecer um paralelo entre a “Operação Borracha” de Antares e a “Operação Limpeza”, empreendida no Brasil após a assinatura do Ato Institucional n.1, em abril de 1964.

A “Operação Limpeza” caracterizava-se como sendo os “esforços destinados a ativar as forças repressivas e dar ao Estado controle sobre áreas políticas, militares e psicossociais” (ALVES, 1985, p.56). Previa um conjunto de medidas que visavam a restabelecer a segurança nacional, através da identificação e eliminação do “inimigo interno”. Guardadas as devidas proporções e diferenças, as duas operações apresentam os mesmos meios, isto é, pressionar a opinião pública a fim de limpar a sociedade, a operação verdadeira, e a memória dos fatos, a ficcional. Assim, a “Operação Borracha” de Antares estabelece mais uma relação heteroglósica entre o romance e o mundo que o cerca.

Todas essas informações da segunda parte de *Incidente em Antares* nos chegam através do narrador-organizador que ordena o universo ficcional, distribuindo as tarefas e as falas das personagens. Diferentemente do que ocorre na primeira parte do romance, o narrador de “O incidente” adota a terceira pessoa gramatical, abandonando a primeira, utilizada em “Antares”. Enquanto na parte inicial do texto nos deparamos com o narrador-historiador, entidade que parodia a maneira do contador dos relatos históricos, na parte final estamos diante de um narrador onisciente, que desloca a paródia para dentro da narração, para a ação mesma.

Se, na primeira parte, Verissimo parodia, no nível do discurso, *O tempo e o vento*, através do narrador-historiador que faz uso do “nós”, na segunda parte, o autor retoma a técnica do contraponto, através do narrador-organizador em 3ª pessoa, abandonando a perspectiva histórica, preocupada com a sucessão cronológica, para deter-se na apresentação do cotidiano das diversas personagens, não mais numa distância de séculos, anos ou

---

<sup>13</sup>FERNANDES, Carlos M. Verissimo: evite o espelho mágico. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 12.mar.1972, Capa. Suplemento Literário.

meses, mas na marcação da concomitância temporal em relação às horas do dia ou dos dias que se sucedem. Adotando essa técnica, o autor estruturou a segunda parte de *Incidente em Antares* dentro da simultaneidade narrativa que entrecruza várias histórias, ao contrário de seu procedimento na primeira parte, que obedece a linearidade.

O fantástico, aqui o realismo maravilhoso, é utilizado no romance como forma de burlar a censura que proibia a veiculação de obras, cujo tema fosse a situação social e política do País. A denúncia de tal situação era feita, quando feita, de forma sutil, transformando-se, assim, o fantástico em meio para alcançar esse intento, já que ele precisa ser interpretado para ser compreendido como denunciatório. Publicado em 1971, no auge da Ditadura Militar no Brasil, o romance *Incidente em Antares* não foi proibido e foi largamente lido, exatamente porque alcançou seu objetivo: denunciar, através de recursos fantásticos planejados e construídos, a podridão daquele sistema que estava morto, podre e fedendo, mas insistia em permanecer de pé.

#### BIBLIOGRAFIA

- ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 1985.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Ed. da Universidade de Brasília, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- \_\_\_\_\_.<sup>A</sup> *Marxismo e filosofia da linguagem*. 4.ed. Trad. Michel Laud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1988.
- \_\_\_\_\_.<sup>B</sup> *Questões de literatura e de estética*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e outros. São Paulo: HUCITEC, 1988.
- BELLEMIN-NOËL, Jean. "Reproduzir o manuscrito, apresentar os rascunhos, estabelecer um prototexto". *Manuscrita*. Revista de Crítica Genética. São Paulo: APML, n.4, 1993.
- BIASI, Pierre-Marc de. "La critique génétique". In: BERGEZ, Daniel (org). *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*. Paris: Bordas, 1990.
- CHAVES, Flávio Loureiro. "Erico Verissimo e o mundo das personagens". In: \_\_\_\_ (org). *O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico*

LIMA E SILVA, Márcia Ivana

- Verissimo*. Porto Alegre: Globo, 1972. p.71-85.
- \_\_\_\_\_. *História e literatura*. Porto Alegre: Ed.da Universidade/UFRGS; MEC/ SESU/ PROED, 1988.
- CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980. (Col. Debates, 160)
- SURO, Joaquín Rodríguez. *Erico Verissimo: história e literatura*. Porto Alegre: D.C. Luzzatto, 1985.
- VERISSIMO, Erico. *Incidente em Antares*. 23.ed. Porto Alegre: Globo, 1981. (Obra Completa de Erico Verissimo, 24)