

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS  
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA  
MESTRADO EM LETRAS - LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

MARIA GERALDA SANTOS DE SOUSA

**O IMAGINÁRIO NA OBRA INCIDENTE EM ANTARES**

GOIÂNIA  
2015

MARIA GERALDA SANTOS DE SOUSA

**O IMAGINÁRIO NA OBRA INCIDENTE EM ANTARES**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Professora Doutora Maria de Fátima Gonçalves Lima

GOIÂNIA  
2015

Dados Internacionais de Catalogação da Publicação (CIP)  
(Sistema de Bibliotecas PUC Goiás)

Sousa, Maria Geralda Santos de.  
S725i O Imaginário na obra “Incidente em Antares”  
[manuscrito] / Maria Geralda Santos de Sousa – 2015.  
86 f. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade  
Católica de Goiás, Departamento de Letras, 2015.  
“Orientadora: Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves  
Lima”.  
Bibliografia.

1. Literatura Brasileira - Crítica e interpretação. 2.  
Imaginário. 3.Fenomenologia. I. Título.

CDU 821.134.3(81)-

31.09(043)

MARIA GERALDA SANTOS DE SOUSA

**O IMAGINÁRIO NA OBRA *INCIDENTE EM ANTARES***

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Literatura e Crítica literária pela Universidade Católica de Goiás como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre sob a orientação da *Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima*, em 18 de março de 2015.

BANCA EXAMINADORA

---

Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima (Presidente)  
PUC - GO

---

Profº Dr. Antonio Donizeti da Cruz  
UNIOESTE

---

Prof. Dr. Divino José Pinto  
PUC Goiás

Dedico este trabalho a meu esposo José Divino de Sousa, aos meus filhos, Wagner Santos de Sousa e Walber Santos de Sousa, com muito amor e carinho.

## **AGRADECIMENTOS**

À Fundação de Amparo à Pesquisa – Fapeg – na pessoa de Maria Zaíra Turchi, pela bolsa de estudos que financiou esta pesquisa.

À professora Doutora Maria de Fátima Gonçalves Lima, orientadora e amiga que, com sabedoria, ética, conhecimento e parceria muito contribuiu para esta conquista.

Aos meus Familiares que sempre me apoiaram.

Aos meus amigos do trabalho, pelo comprometimento e parceria dando suporte sempre que necessário.

Aos professores do Programa de Mestrado em Literatura e Crítica Literária da PUC Goiás pelas aulas e orientações.

E também aos colegas da turma 2013/2014, em especial, à minha amiga, Janice Aparecida de Azevedo Fernandes, por compartilharem o saber.

A literatura só se torna possível na medida em que se torna impossível.

Tzvetan Todorov

## RESUMO

Esta pesquisa centra-se em reflexões sobre o Imaginário na obra *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo, publicada em 1971, e tem-se por meio da pesquisa o objetivo de desenvolver estudos sobre o imaginário a partir do simbolismo presente em tal obra. Ao fazer a leitura a partir de símbolos, observou-se que a obra apresenta conotação reflexiva, seu discurso é metalinguístico e reflete sobre a própria literariedade, a linguagem e o saber de um tempo. A obra foi também observada pelo viés da mitopoética que sustenta a ideia do espaço antarense como criação artística e revisitada pelo imaginário. Ainda, a consideração sobre o gênero em que a obra se circunscreve foi de especial importância, por comportar a natureza do realismo fantástico, o que torna possível o impossível e problematiza a própria verossimilhança. A pesquisa caracterizou-se como exploratória, de caráter bibliográfico e fenomenológico. O autor que forma o *corpus* da pesquisa é Érico Veríssimo, que participou do romance regionalista de 30. O problema proposto foi a análise das estruturas simbólicas presentes na literariedade do romance *Incidente em Antares*. O trabalho foi desenvolvido em três capítulos. A análise da obra tem como suporte os teóricos Gilbert Durand, Gaston Bachelard e Northrop Frye. Espera-se que o trabalho possa contribuir para mais pesquisas utilizando o imaginário.

**PALAVRAS-CHAVE:** Letras. Literatura Brasileira. Fenomenologia. Imaginário. Fantástico. Incidente em Antares.



## ABSTRACT

This research focuses on reflections about the imaginary presented in the book *Incidente em Antares* by Erico Verissimo. This book was published in 1971, and it has been through research in order to develop studies on the imaginary from this symbolism in this work. When it is read considering the symbols, it is observed that the work presents reflective connotation, his speech is metalinguistic and reflects on own literariness, language and knowledge about the time. The work will still be observed from the perspective of mythopoetic that supports the idea of Antares's space as artistic creation and creation revisited the imaginary. Nevertheless, the consideration of the genre in which the work is limited is of particular importance because it carries the nature of magic realism, which makes the impossible possible and discusses its own likelihood. The research is characterized as exploratory, bibliographical and phenomenological character. The author who form the corpus of research is Erico Verissimo, author of the regionalist novel *30*. The proposed problem is the analysis of symbolic structures present in the literariness of the novel *Incidente em Antares*. The work will be developed in three chapters. The analysis of the work is supported by the theoretical Gilbert Durand, Gaston Bachelard and Northrop Frye. It is expected that the work can contribute to further research using the imaginary

**KEYWORDS:** Letters. Brazilian Literature. Fenomenology. Imaginary. Fantastic. Incidente em Antares.

## SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	10
1 A OBRA <i>INCIDENTE EM ANTARES</i> : REALIDADE E FICÇÃO .....	12
1.1 Realidade e Alegoria .....	16
1.2 O Romance de 30 e as Condições de Produção no Brasil .....	20
1.3 O Realismo Fantástico e Seus Recursos de Transfiguração .....	25
1.4 Fenomenologia – A Morte como Elemento do Maravilhoso e do Fantástico em <i>Incidente Em Antares</i> : defuntos engajados.....	30
2 A NARRATIVA E A REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO .....	39
2.1 O Espaço Representado em <i>Incidente Em Antares</i> : Cosmos e Microcosmos Espacial.....	40
2.2 Antares: Cidade da aparência .....	48
2.3 O Imaginário e a Poética do Espaço.....	55
2.4 O Imaginário no Espaço do Heroísmo e do Vilanismo em <i>Antares</i> – uma análise dos insepultos .....	60
3 IMAGINÁRIO E FENOMENOLOGIA EM ANTARES .....	67
3.1 O Imaginário e suas interfaces com o fantástico. ....	74
3.2 A Morte como alegoria das sombras.....	78
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	83
REFERÊNCIAS.....	85

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A proposta desta dissertação consiste em investigar o imaginário presente na obra *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo, analisando as dimensões metafóricas e simbólicas apresentadas na busca da compreensão de todo o processo que envolve a narrativa. Para tal análise, uma das vias de acesso é a fenomenologia, com abordagens teóricas sobre a crítica e o imaginário, baseando-se em Gilbert Durand, Gaston Bachelard e Northrop Frye. Tais suportes teóricos são aplicados na obra.

O trabalho está dividido em três capítulos, sendo que no primeiro, a análise inicia-se pelo viés da realidade e da ficção, buscando-se apresentar onde termina uma e começa a outra, o que prossegue no tópico realidade e alegoria. Também são analisadas as condições de produção do romance conhecido como “Romance de 30”, na segunda fase do Modernismo brasileiro. Observa-se, ainda, o romance na perspectiva do realismo fantástico como recurso de representação. No primeiro capítulo, a Fenomenologia dá a tônica no tópico 1.4 que trata da morte como elemento do maravilhoso e do fantástico em *Incidentes em Antares: Defuntos engajados*.

No segundo capítulo, o tema é o espaço e a imaginação em *Incidente em Antares*, sendo analisado na perspectiva da poética do espaço e das considerações da literalidade desse espaço, tendo como suporte teórico, principalmente, Gaston Bachelard em *A poética do Espaço*. Este teórico defende que os princípios da fenomenologia trazem a luz da consciência de um sujeito maravilhado pelas imagens poéticas. A fenomenologia, como método de investigação, tem o propósito de apreender o fenômeno, isto é, a aparição das coisas à consciência; pretende-se aqui, apresentar Antares nas perspectivas espaciais, com ênfase ao espaço da linguagem, o que é reforçado no espaço da praça, lugar de grandes acontecimentos, até mesmo obscuros da vida dos moradores de Antares que seriam desvelados; as mortes das personagens e suas peregrinações pela cidade, os discursos no coreto e o enterro final. Todo este mundo surreal torna-se motivo de reflexão e estudo do segundo capítulo.

No terceiro capítulo, utilizamos a teoria de mitos, de Northrop Frye, que permitem o resgate de um movimento ritualístico, visto que o aspecto narrativo da

literatura é um ato recorrente de comunicação simbólica. Por meio dele, o homem, constantemente, se ressignifica ao ressignificar o seu mundo por meio dos símbolos. O símbolo constitui o próprio aparecimento, o jogo de luz e sombras que se faz presente na obra, o desconhecido que habita o inconsciente e que revela imagens irracionais por meio das quais a verdadeira linguagem humana manifesta-se.

Ao fazer a interpretação da alegoria da morte pelo viés da mitocrítica, busca-se resgatar a linguagem mítica como saber de um tempo de incertezas políticas que procurou elevar os acontecimentos políticos e ditatoriais de uma época à categoria simbólica e incompreensível atravessada pelo fantástico literário.

## 1 A OBRA *INCIDENTE EM ANTARES*: REALIDADE E FICÇÃO

Ao propor um trabalho com o romance *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo, há de se pressupor que a análise de tal obra requer tanto um conhecimento ficcional dos recursos de elaboração do texto literário quanto um conhecimento acerca da História brasileira. Esta exigência se faz devido ao fato de que nesse livro, a questão do imaginário é perpassada pelos elementos que circundam a realidade e a historicidade. No entanto, a proposta do trabalho não será pelo viés histórico, mas pelo imaginário, especialmente, como foi teorizado por Durand. Na obra em questão, os limites entre realidade e ficção são um tanto limítrofes, dado o diálogo contínuo entre esses dois campos. Sendo assim, é de consenso que a literatura exprime o verossímil, o mimético, enquanto a história encarrega-se do registro daquilo que, pelo menos em parte, seria o verdadeiro, ficando para a ficção a possibilidade do devaneio, da imaginação e da extrapolação das possibilidades do real. Para Feil (2009):

É perceptível que ficção e história constroem mecanismos de alusão recíproca. Que nenhuma obra ficcional ignora seu tempo, mesmo que ele não apareça necessariamente de forma clara. A história é ambiente, é oblíqua, feita de fissuras que, muitas vezes, são exploradas pela liberdade da literatura que se encarrega de preencher os espaços lacunares que a História oficial 'precisa' esquecer. O método de referência que a literatura traz é quase sempre alusivo e inúmeras vezes enigmático, carregado de simbolismos, metáforas, paródias e meios diversos que o literato usa para dizer o indizível. De resto, se pode afirmar que a história é volúvel e caprichosa, tendenciosa e superficial. Além disso, também é incerta, inacabada como a ficção. (FEIL, 2009, s.p)

Em *Incidente em Antares*, o autor compromete-se em alegorizar a história ao propor, em nota inicial, ficcionalizar o nome dos personagens, como se lê: “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” (VERÍSSIMO, 1997. Nota do autor).

A obra foi publicada em 1971 e configura-se como o último romance de Érico Veríssimo, obra marcada pela veia imaginativa e fantástica, atributos da literatura no período, dada a repressão existente. Para Mannheim, (1954, p. 191) “A imaginação surge da insatisfação do homem com a realidade existente, e por isto,

em todas as suas multiformes expressões, encontramos sempre uma indicação daquilo que faltava na vida real”.

De sentido notadamente político, o romance apoia-se no panorama sócio-político do Brasil em sua contemporaneidade e por meio do Realismo fantástico, do qual se falará mais adiante, o enredo constrói-se tendo, como episódio central, mortos insepultos, numa sexta-feira, 13 de dezembro de 1963. Para uma maior liberdade narrativa na obra, o autor opta por relatar em terceira pessoa os acontecimentos da sociedade antarense, ou seja, um narrador onisciente e onipresente conduz o enredo. Ao longo da narrativa, esse narrador vai simulando transcrições de pseudoautores, como o relato do naturalista francês Gaston Gontran d'Auberville; a carta do Padre Juan Bautista Otero; os diários do Padre Pedro-Paulo e do Prof. Martim Francisco Terra, na apresentação das personagens, por exemplo; os artigos de Lucas Faia no jornal "A Verdade"; e excertos do livro *Anatomia duma cidade gaúcha de fronteira*, organizado pelo Prof. Martim e sua equipe.

Pelo viés do fantástico, a ironia e a caricatura misturam-se à ficção e à história nela contida, recursos por vezes necessários quando se escreve sob o signo da Ditadura, como aconteceu ao escritor. O exemplo a seguir, extraído da obra, reproduz uma discussão entre os mortos, em que Dr. Cícero, ante a proposta de votação de Barcelona, diz com uma conotação irônica “Não direi que aqui em cima estejamos numa democracia. Imaginemos que isto é uma... uma tanatocracia. (E os sociólogos do futuro terão de forçosamente reconhecer este novo tipo de regime)”. (VERÍSSIMO, 1997, p. 250)

O Neologismo, “tanatocracia”, parte da junção de Tânato<sup>1</sup>, vocábulo que na mitologia grega significa morte, ou personificação da morte e Cracia, do grego demo= povo e cracia = governo, ou seja, governo do povo. Democracia é um sistema em que as pessoas de um país podem participar da vida política e possuem liberdade de expressão e manifestações de suas opiniões.

Essa última definição torna o neologismo ainda mais irônico, considerando o período vivido pelo País, em que faltava ao povo e, especialmente aos escritores, a total liberdade de expressão. Como o próprio nome sugere, a

---

<sup>1</sup> Tânato é filho, sem pai, de Nix, a noite,1 filha do Caos;2 ou, segundo outras versões, filho de Nix e Érebo, a noite eterna do Hades. Tânato é a personificação da morte, que nasceu em 21 de agosto, tinha essa data como o dia preferido para arrebatam as vidas, enquanto Hipno é a personificação do sono. Os irmãos gêmeos habitavam os Campos Elísios (País de Hades, o lugar do mundo subterrâneo).Disponível em: <http://www.resistnsurvive.com/2013/12>

Morte, em seu pleno exercício do poder, reinava no País como imperativo governamental.

Embora o episódio dos mortos tenha ocorrido em uma sexta-feira 13 do mês de dezembro, a referência ao mês de agosto é recorrente em várias partes da obra, o que já, de início, manifesta-se como uma alegoria da temporalidade na obra, como se pode ver em vários momentos da narrativa, VERÍSSIMO (1997):

Em agosto daquele ano um amigo seu, getulista dos quatro costados, lhe disse... (p. 58);

Foi na casa da amante que, em princípios daquele frio e chuvoso agosto... (p. 76);

No dia 22 de agosto um grupo de oficiais das Forças Aéreas encabeçado pelo Brigadeiro Eduardo Gomes publicou um manifesto em que se exigia a renúncia do Presidente da República... (p. 80);

E quando de novo se fez silêncio, ouviu-se o uivo triste e agourento do vento de agosto... (p. 81);

No dia 25 de agosto de 1961, exatamente sete anos e um dia depois do suicídio de Getúlio Vargas... (p. 114);

explodira sobre Hiroxima em agosto de 1945,... ocorrido num outro agosto, mês de desgosto – a renúncia de Jânio era o acontecimento mais sensacional e dramático da vida política brasileira dos últimos tempos... (p. 116);

No dia 27 de agosto, ao tomar um vapor rumo de Londres, Jânio Quadros, fortemente emocionado, disse... (p. 122);

Numa noite de agosto apanhei uma chuvarada, comecei a tossir, fiquei tísica com um febrão danado e uma dor no peito que respondia nas costas...” (p. 365);

Foi numa fria manhã de inverno (devia ser julho ou agosto)... (p. 385);

O minuano dum áspero agosto soprou o Pe. Gerônimo Albuquerque para o Reino do Céu... (1997, p. 481).

É de senso comum caracterizar o mês de agosto como mês de desgosto. Embora não se saiba ao certo o que promove tal caracterização, sabe-se que foram os romanos quem deram este nome ao oitavo mês do ano, numa homenagem ao imperador Augusto. Os próprios romanos naquela época, já acreditavam que o tal mês era de mau agouro.

Não seria mera coincidência que Érico Veríssimo o repetisse tantas vezes e sempre com manifestações sombrias e de maus presságios. Também é o próprio narrador quem retira do imaginário a crença desse mês como um tempo fatídico: “ocorrido num outro agosto, mês de desgosto – a renúncia de Jânio era o acontecimento mais sensacional e dramático da vida política brasileira dos últimos tempos” (VERÍSSIMO, 1997 p. 116).

Como se pretende analisar o imaginário na obra, essa recorrência ao

oitavo mês do ano já sinaliza para o clima de catástrofes que permeava a História brasileira. Para Gilbert Durand, “A imaginação não é simplesmente o reequilibrar da objetivização científica através da poética tal como surge em Bachelard. Ela revela-se como o fator geral de equilíbrio psicossocial” (DURAND, 1993, p.75).

A ironia, ao referir-se a um sistema de governo marcado pela morte, alegoriza a dimensão da política brasileira no período aludido na obra e também presente como elemento de contexto. Como denunciar a repressão política sem correr o risco de punição? Esse era o grande desafio: construir na ficção um cenário histórico e político que desmascarasse a hipocrisia da classe dominante e o abuso de poder dos governantes.

Em *Incidente em Antares*, os sete cadáveres que não foram devidamente sepultados e assombravam a cidade na condição de mortos, estavam protegidos da repressão pela condição de defuntos que eram e do subjacente processo de decomposição. Assim, tornaram-se porta-vozes para as críticas políticas do autor ao governo ditatorial e opressivo do Brasil nos anos 1970.

Na ocasião, o país estava sob o governo do general Emílio Garrastazu Médici, iniciado em 1969. Tal governo criava ilusões na população e prometia crescimento econômico para o País. Enquanto isso, a massa desconhecia as atrocidades cometidas pelos militares, as guerrilhas e os movimentos de resistência, como também desconhecia que os grupos que se rebelassem, seriam reprimidos à força e pessoas desapareciam na calada da noite. Para Malard (2012),

Ressuscitando, os mortos subvertem a ciência, a todo o aparelhamento ideológico e a própria literatura. Essa subversão generalizada permite o afloramento do saber e do poder ilimitados, a vitória da realidade sobre a ideologia, a desestabilização da literatura como mimese. Contra essa subversão, a luta dos vivos é vã, pois os mortos vivem no resguardo de sua condição de mortos, isto é, não são matáveis. Eles revivem para falar e agir sobre a falsa consciência, percorrendo o texto romanesco para romper a sua lógica, a sua sanidade e a sua capacidade de remissão a um realismo palpável. Somente desse ângulo é possível compreender, acreditamos a “Nota do Autor”, que abre o romance (MALARD, 2012, p. 131).

Os meios de comunicação nada podiam noticiar, o que aumentava a alienação do povo. Os escritores, amordaçados pela censura, eram impedidos de disseminar ideias subversivas que ameaçassem o regime e o status de alienada da própria realidade. A sociedade só poderia contemplar essa realidade mediante o estado paródico que os escritores promovessem. *Incidente em Antares* não trata da



ditadura no Brasil diretamente, mas sugere o quadro político brasileiro. Nessa perspectiva, Antares espelha o cenário político em que se encontrava a nação, menciona o inculto Povinho da Caveira, os conflitos sangrentos entre os patriarcas da cidade rural e caminha para os anos de 1960, período marcado pelas manifestações industriais e por governos municipais corruptos. O comportamento dos governantes, sem a menor ideia de bem comum ou alteridade, explica a revolta dos operários, que resultaria numa greve geral e no incidente propriamente dito. Para Malard,

Coincidência ou não, a partir de 1976 aparecem os primeiros textos em que as questões políticas são tratadas sem artifícios burladores. Tais textos vão desde Reflexos do baile, onde a fantasmagoria perde para a construtividade fragmentada da narrativa e o trabalho com a linguagem alcança em Callado o mais elevado nível, até livros-depoimento do tipo *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós e *Ensaio geral*, de Antonio Marcello, que referenciam a militância de esquerda esmagada pela repressão, textos estes de 77 e 78, respectivamente. É ainda de 1978 o maior número de ensaios de política e sociologia que o período conheceu. Nos primeiros anos da década de 80 acabou-se a época obscurantista. Hoje, o menino de *Incidente em Antares* já não lê no muro Li-ber... como se fosse palavra. (MALARD, 2012, p. 136).

A seguir, passa-se à conceituação de alegoria e como essa representa a realidade na obra *Incidente em Antares*.

### 1.1 Realidade e Alegoria

Decifrar uma alegoria exige do leitor uma leitura intertextual, que viabilize a identificação num viés abstrato, de caráter moral, de uma realidade que se pretende ocultar para manifestá-la por meio da alegorização. *Incidente em Antares*, romance de Erico Veríssimo, é uma obra que entremeia História, absurdo, história do absurdo, maravilhoso e o recurso alegórico como premissa para se registrar um campo minado dentro da História brasileira que foi o período da Ditadura Militar, instaurada em 1964.

Assim, busca-se identificar os mecanismos responsáveis pela recriação do real por meio da alegoria, considerando que a segunda parte da narrativa contém ações que não seriam possíveis no mundo real. Carlos Ceia compreende e explica: “Uma alegoria é aquilo que representa uma coisa para dar a ideia de outra através

de uma ilação moral” (CEIA, 1998, s.p.).

Entende-se, ainda, por alegoria uma representação figurativa, a busca por um significado diferente do literal. Está além da metáfora, sendo que, por vezes, torna-se um conjunto de metáforas. Assim, sustenta-se por mais tempo e de maneira mais completa sobre seus detalhes do que uma metáfora, e por meio da analogia que estabelece, apela à imaginação da mesma forma que uma analogia apela à razão. Para Ceia,

Etimologicamente, o grego *allegoría* significa ‘dizer o outro’, ‘dizer alguma coisa diferente do sentido literal’, e veio substituir ao tempo de Plutarco (c.46-120 d.C.) um termo mais antigo: *hypónoia*, que queria dizer ‘significação oculta’ e que era utilizado para interpretar, por exemplo, os mitos de Homero como personificações de princípios morais ou forças sobrenaturais, método que teve como especialista Aristarco de Samotrácia (c.215-143 a.C.). A alegoria distingue-se do símbolo (v.) pelo seu carácter moral e por tomar a realidade representada elemento a elemento e não no seu conjunto (CEIA, 1998, s. p.)

Os elementos presentes na obra, estranhos à realidade, invadem o microcosmo, a pequena cidade de Antares para alegorizar o emudecimento de quem conseguia ler a realidade do país e interpretá-la, e o governo autoritário e ditatorial substituía a participação política dos cidadãos pela eficiência governamental, expressa na modernização econômica do país. Fatores alienantes, como investimento no futebol brasileiro para que o País fosse vencedor na Copa do mundo de 1970, encobriam a verdadeira faceta dos anos de chumbo. O outro lado governamental oculto e não perceptível pelas massas escondia a repressão, a tortura, a prisão dos chamados inimigos do regime e da democracia.

A resposta do escritor corresponde a um gesto de engajamento frente aos desmandos políticos. A narrativa fantástica de *Incidente em Antares* situou a trama em uma cidade imaginária, na fronteira do Brasil com a Argentina, Antares. Para Tzvetan Todorov, o fantástico justifica-se pela inserção social em um mundo marcado pelo racionalismo e desprovido de elementos fantásticos: “em um mundo que é bem o nosso, aquele que nós conhecemos, sem diabos, sílfides ou vampiros, se produz um acontecimento que não se pode explicar pelas leis deste mundo familiar” (TODOROV, *Apud* Cândido, 2012). A transgressão da ordem natural configura-se no romance e o real apresenta-se como fenomenológico, inexplicável, provocador de uma surrealidade que causa o estranhamento no leitor. Para Malard,

“Literariza-se o pós-64 pelo artifício do fantástico, em especial do rito mágico”. Ainda segundo a autora,

Então pode-se dizer que a literarização do 64 se dá, neste novo Veríssimo, de forma mais sofisticada, porque através da mediação do ritual mágico e do confronto de discursos marcados pela condição de classe, nos limites desse ritual. A conversa entre vivos e mortos e a de cada um desses grupos no seu próprio espaço fazem emergir assuntos proibidos no referente contextual. O diálogo entre eles e seus desdobramentos, isto é, a mudança comportamental dos vivos e a obrigação de se dizerem ou descobrirem a verdade, equaciona em última instância a desmoralização da burguesia. A recorrência ao fantástico foi a melhor saída literária rentável e infensa à censura para esse equacionamento (MALARD, 2012, p. 131)

A alegoria transfigura uma realidade em *Incidente em Antares*, a realidade de um País e de uma Literatura sob camisa de força e de uma população-fantochesujeita à alienação promovida pela cultura de massa. Ainda para Ceia (1998 pág. 2) “Regra geral, a alegoria reporta-se a uma história ou a uma situação que joga com sentidos duplos e figurados, sem limites textuais (pode ocorrer num simples poema como num romance inteiro), pelo que também tem afinidades com a parábola e com a fábula “quando acontecem situações em que a realidade não pode ser apresentada de maneira ordinária, a atmosfera surreal perpassada pela paródia ganha terreno entre as massas, recurso tão bem explorado por Veríssimo na obra em questão”. Para o crítico Alfredo Bosi,

A cultura de massa entra na casa do caboclo e do trabalhador da periferia, ocupando-lhes as horas de lazer em que poderia desenvolver alguma forma criativa de auto-expressão: eis o seu primeiro tento. Em outro plano, a cultura de massa aproveita-se dos aspectos diferenciados da vida popular e os explora sob a categoria de reportagem popularesca e de turismo. O vampirismo é assim duplo e crescente: destrói-se por dentro o tempo próprio da cultura popular e exhibe-se, para consumo do telespectador, o que restou desse tempo, no artesanato, nas festas, nos ritos. (BOSI, 2010, p. 328-329)

O rito de enterrar os mortos e esperar que esses descansem em paz é comum no Brasil, mas não acontece em Antares. O sepultamento consiste no ato de colocar o corpo falecido em uma sepultura como forma de respeito pelos restos mortais que, se deixados ao relento, poderão ser consumidos por animais em busca desses restos, o que é considerado um ultraje em muitas culturas. Porém, cumprir tal ritual em Antares seria um problema devido à greve que se processava entre os coveiros, conforme se vê no fragmento transcrito:

Às dez da manhã do dia seguinte a cidade inteira já sabia que, desde o nascer do sol, o cemitério local estava interditado pelos grevistas, os quais, formando uma barreira humana – uns trezentos e cinquenta ou quatrocentos homens de braços dados – não tinham permitido que fossem enterradas as cinco pessoas falecidas na véspera (VERÍSSIMO, 1997, p. 211).

Os féretros continuariam sem o merecido descanso, enquanto as reivindicações dos grevistas não fossem atendidas: “Nada feito! Resolvemos em assembleia geral, anteontem, que só permitiremos o sepultamento, seja de quem for, depois que os patrões atenderem às reivindicações salariais de todos nós” (VERÍSSIMO, 1997 p. 220).

No processo de decomposição a que estariam sujeitos os sete mortos insepultos, processa-se a alegoria da própria sociedade Antarense em decomposição moral, hipócrita e apodrecida em seu verniz social. Os mortos insepultos alegorizam o mau cheiro exalado da decomposição moral dessa sociedade, uma vez que as personagens de *Incidente em Antares* podem ser agrupadas de acordo com as suas convicções políticas e com a sua condição social.

A greve dos coveiros nasce de uma greve geral comandada por Geminiano Ramos, a qual paralisa todas as atividades em Antares: reivindicando melhoria salarial, cruzam os braços os operários do Frigorífico Pan-Americano (de Mr. Jefferson Monroe III), da Cia. Franco Brasileira de Lãs (de M. Jean François Duplessis), da Cia. De Óleos Comestíveis Sol do Pampa (de Mr. Chang Ling) e também os encarregados da Usina Termoelétrica Municipal, deixando a cidade às escuras. O acontecimento grevista temporaliza-se na obra no dia 11 de dezembro de 1963, uma quarta-feira. Diante das paralizações mencionadas, há de se convir que se opera uma forte crítica em relação à internacionalização da indústria antarense, alegoria do papel político e econômico do Brasil frente aos países desenvolvidos. É o chamado milagre econômico brasileiro, vigente no início da década de 70. Esse milagre foi propiciado pelos empréstimos e investimentos estrangeiros, o que fez com que a economia entrasse num período de crescimento surpreendente, com a criação de empregos em massa e a manutenção da inflação sob controle. Em suma, foi a política industrial efetivada pelo regime militar. Para Malard,

Prenuncia-se aí o discurso da nova ordem, do trabalho político de alienação e cooptação da juventude encurralada e obediente, cuja função é estudar

‘para se diplomar em boi-de-serviço’. Assim a novela, transitando entre o alegórico grotesco e a sátira humorística, transmite o seu recado incensurável, como testemunho de uma fase histórica que colhia os frutos de um milagre econômico que não admitia contestações, onde a autocracia e o tecnocratismo caminhavam lado a lado. Fazenda modelo, superministério da Fazenda, modelo nazifascista de fazer novos cidadãos, concentrá-los em currais e estábulos, utilizá-los como cobaias das mais variadas experiências milagreiras (MALARD, 2012, p. 135).

A crítica a esse fato e a outros expressos na obra será oportunizada por meio dos capítulos subsequentes, como por exemplo, o próximo subcapítulo que tratará das condições sociais, históricas e econômicas do país no recorte a que alude a obra de Érico Veríssimo.

## 1.2 O Romance de 30 e as Condições de Produção no Brasil

O Modernismo brasileiro, desde seu marco inicial que foi a Semana de Arte Moderna, ocorrida em 1922, buscou pautar pelo ideário de uma literatura genuinamente brasileira, embora estivesse, de início, sob forte influência das vanguardas europeias. Dividido em três fases, o Modernismo incorpora em seu projeto literário a emancipação literária na chamada fase de consolidação que equivale à segunda geração modernista e, em prosa, ao romance regionalista.

A fase, cronologicamente, figura-se entre os anos de 1930 a 1945, o que, de princípio, descartaria a produção de *Incidente em antares* como pertencente à segunda fase, uma vez que o romance foi escrito em 1971. Porém, diante do quadro sócio-político, tanto no plano nacional quanto no internacional, como por exemplo, a depressão econômica, o avanço do nazifascismo e a II Guerra Mundial; no plano interno, Getúlio Vargas ascende ao poder e se consolida como ditador, no Estado Novo. Diante desse quadro conturbado, as pesquisas estéticas expandem-se e o universo temático amplia-se, incorporando preocupações relativas ao destino dos homens e ao "estar-no-mundo", conforme se vê na poesia de Drummond (1985),

Chega um tempo em que não se diz mais: meu Deus.  
Tempo de absoluta depuração.  
Tempo em que não se diz mais: meu amor.  
Porque o amor resultou inútil.  
E os olhos não choram.  
E as mãos tecem apenas o rude trabalho.  
E o coração está seco.

Em vão mulheres batem à porta, não abriás.

Ficaste sozinho, a luz apagou-se,  
 mas na sombra teus olhos resplandecem enormes.  
 És todo certeza, já não sabes sofrer.  
 E nada esperas de teus amigos.

Pouco importa venha a velhice, que é a velhice?  
 Teus ombros suportam o mundo  
 e ele não pesa mais que a mão de uma criança.  
 As guerras, as fomes, as discussões dentro dos edifícios  
 provam apenas que a vida prossegue  
 e nem todos se libertaram ainda.  
 Alguns, achando bárbaro o espetáculo  
 prefeririam (os delicados) morrer.  
 Chegou um tempo em que não adianta morrer.  
 Chegou um tempo que a vida é uma ordem.  
 A vida apenas, sem mistificação. (1985, p. 78)

A prosa de 1930 é chamada de Neorrealista pela retomada de alguns aspectos do Realismo-Naturalismo, contudo, com características particulares preservadas. A literatura voltava-se para a realidade brasileira como forma de manifestar as então recentes crises sociais e as inquietações da implantação do Estado Novo do governo Vargas e da Primeira Guerra Mundial. O quadro crítico da política brasileira colocava o homem no limiar de uma história sangrenta e opressiva. Os literatos observavam com olhos críticos a realidade brasileira, e as consequentes relações entre o homem e a sociedade e Érico Veríssimo era um deles. Para Gonçalves (2008, p. 41):

Há na obra literária de Érico uma preocupação em interar o evento histórico com a criação literária. Em uma de suas anotações, ele deixou assinalado: 'a estória está implicitamente contida na História... Ninguém escapa da História por mais que corra do calendário e da geografia. Mesmo na história chamada alienada, a História estará sempre implícita'. Para ele não se pode separar a perspectiva histórica do texto literário: 'O trabalho literário pode ser fantástico ou realista, mas nunca será histórico, pois a escolha do escritor estará radicada numa posição necessariamente existencial e datada (GONÇALVES, 2008, p. 41)

A produção literária dessa fase pode ser dividida em três tipos de prosa que são: a regionalista, que traz como tema as mazelas, em especial da região Nordeste, a seca e suas consequências, a indiferença dos políticos em relação aos problemas dessa região; a urbana, a qual teve como temática a vida das grandes cidades, o homem da cidade e os problemas sociais, o homem e a sociedade, o homem e o meio em que vive. Nesta fase, Érico Veríssimo foi o maior representante; e a Intimista que traz como tema a vida interior das personagens, ou seja, a

sondagem psicológica. O projeto literário do romance da geração de 1930 foi claro: revelar como uma determinada realidade socioeconômica influenciava a vida dos seres humanos. O modo encontrado para mostrar essa tendência, foi fazer com que o enredo das obras nascesse da relação entre o contexto socioeconômico e o espaço, diga-se, muito bem representados em *Incidente em Antares*. Para Cinara Valim de Melo,

As décadas que sucederam à Revolução de 30 foram palco de conflitos, de incertezas econômicas e sociais. Por outro lado, representaram culturalmente uma fortuna em termos literários e musicais. Nesse período, que percorre a saga política de Getúlio Vargas e chega aos anos de 1960, um grande número de escritores e cancionistas reuniram produções diversas e complementares, todas carregadas da consciência das condições em que o povo se encontrava nos mais variados locais do país. Um país rico e miserável, independente e curvado às grandes potências mundiais, representado por uma única bandeira e inúmeras identidades (MELO, 2007, p.1)

Os ciclos do chamado romance de 30 foram quatro, a saber: Ciclo da cana-de-açúcar, ciclo da seca, ciclo do cacau e ciclo sulino. Na vertente sulina, tanto no romance quanto na canção, o Rio Grande do Sul foi bem representado por literatos que retrataram a cultura gaúcha e denunciaram precariedades da região, como o êxodo rural. Conforme se nota pela variedade temática regionalista, o “Romance de 30” demonstra a falta de um projeto unificador. Para Dacanal,

O Romance de 30 fixa diretamente estruturas históricas perfeitamente identificáveis por suas características econômicas e sociais. Os personagens são integrantes dessas estruturas, aceitando-as, lutando por transformá-las ou sendo suas vítimas. (DACANAL, *Apud* Melo, 2007, p. 6)

*Incidente em Antares* tem seu foco na temática do interior, sob uma perspectiva crítica. O valente capitão Rodrigo cede espaço para a violência do gaúcho em sua interface com o período histórico e político e para o quadro da exploração econômica. Através da luta de duas famílias tradicionais de fazendeiros, os Vacariano e os Campolargo, e do "incidente", o autor reflete sobre a realidade social e política do Brasil nos anos 60. Pela veia alegórica faz a crítica mordaz ao autoritarismo que impunha ao país um regime de sombras e de terror.

Legitimado como escritor do romance de 30, a obra de Érico Veríssimo divide-se e três fases, sendo a primeira composta de romances urbanos, intimistas

ou psicológicos (de 1933 a 1942); a segunda, de romances histórico-regionalistas (de 1948 a 1961) e a terceira fase de romances políticos (1965 em diante). Para Gonçalves,

O escritor gaúcho em *Incidente em Antares* deixa o leitor impressionado com a desumanidade da opressão e do uso da violência, mostrando com realismo e dramaticidade os eventos de tortura, como numa cena cinematográfica. Por outro lado, o emprego de elementos míticos e fantásticos evidencia a vontade do autor em enfatizar a intangibilidade do direito humano à liberdade, à justiça e à verdade, como também de mostrar os sentimentos de repulsa humana à escravidão, à injustiça e à falsidade (GONÇALVES, 2008, p. 57)

Isso se dá em decorrência das estruturas de poder no Rio Grande do Sul e em todo o Brasil. Diante disso, a democracia foi quase uma ficção e, no período pós Estado Novo (1937 - 1945), o sentido da palavra desapareceu por completo. Os instrumentos de poder são marcantes em *Incidente em Antares* e a narrativa de Veríssimo oferece elementos para análise de valores e ideologias hegemônicas na sociedade. A relação entre indivíduo, Estado e sociedade civil, organizada nos momentos de ruptura da ordem democrática, evidencia-se na obra. A cidade de Antares não está representada no mapa do Rio grande do Sul, seja por descuido ou injustiça dos cartógrafos. Para Bruna da Silva Ferreira,

Veríssimo continua a tradição de narrar os fatos historicamente relevantes para o Brasil sob a perspectiva e com as consequências para uma comunidade fictícia. O que o autor faz é integrar Antares a um fundo histórico verossímil, com personagens consistentes e críveis, que levem o leitor a não colocar em dúvida a veracidade do 'macabro incidente' da sexta-feira 13 de dezembro de 1963. Assim, esse acontecimento de fantasia não descaracteriza o realismo presente na segunda parte do romance, antes, é a essa realidade que criticamente se volta (FERREIRA, 2012, p. 64)

A continuidade de *Incidente em Antares* não se furta de continuar acompanhando os acontecimentos da política do país, através da narração das constantes rixas entre Campolargos e Vacarianos, da substituição dos patriarcas por novas gerações, da chegada de estudantes ao local, o que sinaliza para uma superação da oralidade e senso comum presentes no cotidiano e no imaginário da população antarense. Para Bezerra,



A história de Antares é a história das classes dominantes, a história de uma burguesia que precisou da violência física para construir o seu império e da violência ideológica para consolidá-lo. Trata-se de uma violência praticada [...] à sombra do poder e às escondidas da sociedade, que os ignora ou finge ignorar. Por ser a história das classes dominantes, é ela escrita do ponto de vista e segundo os interesses dessas classes, razão por que tudo o que ocorre nos subterrâneos do poder [...] foge aos domínios do conhecimento público que só tem acesso à outra face da história (BEZERRA, *Apud* Ferreira, 2012, p. 68)

Assim, a interface com a História, com a ideologia dominante é tecida sob a pretensão de se denunciar alegoricamente o que acontecia, de fato, nos meandros da política brasileira. Para Ferreira (2012), “Desta forma, a carnavalização permitirá que a versão não-oficial da história antarense seja também narrada”. Entenda-se por carnavalização o conceito de Mikail Bakhtin, para quem, características do carnaval, ou da festa popular de rua, podem ser encontradas na categoria romance, que tem a literatura carnavalesca como um de seus gêneros primitivos. Para EGIERT e VENTURINI,

Em relação às formações ideológicas, é interessante observar que depois do incidente as lideranças políticas de Antares propõem uma operação-borracha para apagar da memória dos sujeitos-cidadãos o terrível incidente. No entanto, a memória não pode ser apagada, apesar de, pelas visibilidades dadas na formação social, alguns apagamentos ocorrerem, pelos efeitos de evidência decorrentes do trabalho da ideologia.

O que nos chamou mais atenção, nesse romance, é justamente a posição dos sete mortos como porta-vozes da liberdade. Ora, neste contexto, os mortos estão livres e os vivos aprisionados pelas convenções sociais e políticas, pelas máscaras. Como são os mortos que falam, a operação-borracha torna-se aparentemente mais fácil de ser realizada, já que, pelo menos em tese, as suas denúncias foram enterradas com eles (EGIERT E VENTURINI, s.d. p.3).

Por ser um romance de cunho crítico e social e ter como referência a realidade concreta, ainda que pelo viés do fantástico como ocorre em *Incidente em Antares*, a estrutura histórica e política é com facilidade identificável, como também, as classe sociais que compõem a obra. A luta de classes na figura dos coveiros evidencia os estratos sociais.

Quanto à estrutura narrativa, os romances que compõem os ciclos da seca, da cana-de-açúcar, do cacau e sulino, não possuem grandes inovações estruturais, o que se dará mais adiante na Literatura, especificamente, na obra de Clarice Lispector.

No próximo subcapítulo far-se-á uma abordagem sobre o que se

convencionou chamar de Realismo Fantástico e como se dá, por esse viés, as representações na obra, *corpus* deste trabalho.

### 1.3 O Realismo Fantástico e Seus Recursos de Transfiguração

O peso do real muitas vezes precisa ser mitigado por um processo de válvula de escape. Isso ocorre com o ser humano e também manifesta-se na criação literária. Sucumbir ao peso de uma realidade hostil, de governo opressor, condições econômicas desfavoráveis para grande parcela da sociedade, ausência de formação intelectual, divisão de classes e outros problemas sociais, coloca os espíritos sensíveis dos escritores no limiar de uma possibilidade estética de mitigação desse real.

O fato não é novo nas obras literárias brasileiras. Álvares de Azevedo e o próprio Machado de Assis encontraram nesse recurso de transfiguração um meio de, através de seus próprios estilos, construírem o enredo de algumas de suas narrativas, embora haja quem não veja o estritamente fantástico nessas obras como Silvio Romero e José Veríssimo. Na verdade, dois grandes expoentes do fantástico, no Brasil foram José J. Veiga e Murilo Rubião.

O vocábulo “fantástico” muitas vezes é tomado como análogo à “fantasia” e “imaginação”, que, por sua vez, estão associados aos adjetivos “misterioso”, “sobrenatural” e “grotesco”. O termo fantástico em Literatura alinha-se a uma situação do cotidiano ou corriqueira que serve como suporte real para ações irreais. Aliado a uma tradição literária da técnica realista, algumas obras contemporâneas demonstraram interesse pela investigação do sobrenatural ou do insólito, como é o caso dos mortos que voltam em *Antares* que aponta para uma situação além do insólito, aponta para uma situação de sobrenaturalidade, o que se caracteriza pela impossibilidade de acontecer no universo real.

O laço com o verossímil rompe-se e dá lugar ao irreal como recurso literário para criticar as formas de poder, as leis que governam os atos humanos, o preconceito e a intolerância. Para Márcia Romero Marçal,

O sobrenatural, o ocultismo, a magia, o pensamento mágico e religioso são relegados à marginalidade e são negados sistematicamente por uma ideologia burguesa racionalista que identifica tais temas e formas de concepção de mundo com uma cultura primitiva e ‘devidamente dominada’

pela superioridade da sua civilização (MARÇAL, s.d. pp.3/4)

O fato de se construir por mecanismos de transfiguração que ferem a lógica tradicional, coloca o realismo fantástico em primazia frente ao cerceamento da liberdade de expressão. Ainda para Marçal,

O sobrenatural é tratado de uma forma muito diferente pelo discurso narrativo construído pelo gênero Fantástico. O evento sobrenatural surge em meio a um cenário familiar, cotidiano e verossímil. Tudo parece reproduzir a vida cotidiana, a normalidade das experiências conhecidas, quando algo inexplicável e extraordinário rompe a estabilidade deste mundo natural e defronta as personagens com o impasse da razão. A partir deste momento, a retórica da narrativa do Fantástico elabora conjecturas racionais a respeito do evento sobrenatural que nunca são comprovadas de fato.

Ou seja, o discurso narrativo fantástico constrói e mantém as personagens num estado de incerteza permanente diante da verdadeira índole dos fenômenos meta-empíricos que cruzam o caminho de suas vidas (MARÇAL, s.d. p, 4).

Assim, a despeito da presença de elementos sobrenaturais na trama de Veríssimo, o romance é realista, pois ultrapassa a barreira da verossimilhança e revela a realidade social. A instabilidade provocada na sociedade antarense, ao lidar com elementos que lhe fogem ao controle, ferem-lhe a lógica, assegura a intenção inicial do escritor que investe na crítica ao homem liberal e que põe sua fé na razão, ainda que essa seja a responsável pelo caos social.

O fantástico é utilizado no romance como forma de ludibriar a censura que proibia a veiculação de obras, cujo tema fosse a situação social e política do País. Assim, interpretar os interditos era um meio para os que quisessem, por meio da arte, conhecer a realidade como essa se apresentava. *Incidente em Antares* não foi proibido e foi largamente lido, exatamente porque alcançou seu objetivo de denunciar, através de recursos fantásticos o que o próprio narrador chamou de tanatocracia. Para Frye,

A estória romanesca, portanto, caracteriza-se pela aceitação da compaixão e do medo, que na vida comum se relacionam com a dor, como formas de prazer. Transforma o medo longínquo, ou terror, no aventuroso; o medo próximo, ou horror, no maravilhoso, e o medo sem objeto, ou a angústia (Angst) em melancolia pensativa. Transforma a compaixão longínqua, ou preocupação, no tema do livramento cavalheiresco; a compaixão próxima, ou ternura, num encantamento lânguido e repousado, e a compaixão sem objeto (que não tem nome, mas é uma espécie de animismo, ou tratamento de tudo, na natureza, como se tivesse sentimentos humanos), em fantasia

criadora. Na estória romanesca exigente os característicos peculiares à forma são menos óbvios, especialmente na estória romanesca trágica, onde o tema da morte inevitável age contra o maravilhoso e amiúde o relega, à força, ao segundo plano (FRYE, 1957, pp. 23/24)

O realismo fantástico que se manifesta na obra, na verdade, é mais realista que propriamente fantástica, como será explicado na sequência. Com a greve geral, que teve a adesão dos coveiros, os sepultamentos não se realizam e ao impedirem os enterros, deixando insepultos os sete defuntos, esses saem de seus caixões e, liderados pelo Dr. Cícero, elaboram um plano para que as autoridades promovam seus sepultamentos: “ou nos enterram dentro do prazo máximo de vinte e quatro horas, ou nós ficaremos apodrecendo no coreto, o que será para Antares um enorme inconveniente do ponto de vista higiênico, estético... e moral, naturalmente” (VERÍSSIMO, 1997, p. 250).

Os sete, irremediavelmente, caminham até o centro da cidade provocando o caos na cidade. D. Quitéria vê a briga de seus genros e filhas, pelas suas joias; o Dr. Cícero surpreende a esposa em flagrante adultério com um rapaz; Barcelona afugenta os policiais e dá uma lição no delegado Inocêncio Pigarço; Menandro toca, enfim, a Apassionata de Beethoven; Erotildes visita a amiga Rosinha que a recebe, na sua humilde casa; Pudim de Cachaça encontra-se com o amigo Alambique; Joãozinho Paz, inicialmente, conversa com o padre Pedro-Paulo, na praça, e depois tem um encontro com Ritinha, a esposa grávida.

Diante do problema, cabe à autoridade pública municipal buscar uma solução para o fenômeno. O prefeito conclama todas as pessoas influentes da localidade para que tomassem medidas resolutivas, como se isso fosse fácil na lida com o sobrenatural. Depois de intensas discussões, a proposta vencedora é a de promover um diálogo com os mortos. O encontro realizou-se na praça, ao meio dia. Com o público apinhado, até nas arvores, começa um verdadeiro julgamento dos vivos, ocasião em que os mortos revelam as falcatruas, as negociatas, os adultérios das figuras mais importantes da cidade.

Aqui, percebe-se o ponto nevrálgico: a inversão dos valores promovidos pelo fenômeno religioso. Os mortos ganham, na verdade, autonomia jurisdicional e impõem-se contra o poder instituído e desmascaram sua fragilidade frente ao desconhecido, o insólito. Mostram o quanto a racionalidade burguesa que permeia a vida em Antares não abarca os meandros que escapam a essa racionalidade. Desta

forma, o fantástico transfigura-se em real, em verossímil, pelo caminho da alegoria.

Na continuidade, uma assembleia põe fim à greve e os mortos são, enfim, enterrados. Quando a imprensa de Porto Alegre chega a Antares para documentar o fenômeno, o poder público, na figura do prefeito nega tudo e cria outra estória, outra máscara para a imprensa. A justificativa foi de que tudo fora um artifício para promover a cidade, mimetizando a própria realidade do País que não autorizava a liberdade de expressão, fosse em que canais fossem, as pessoas não deveriam falar sobre os acontecimentos, e caso alguém desobedecesse, certamente, seria punido, o que pode ser entrevisto no fragmento transcrito:

O presidente do Lions sugeriu – e nisso foi apoiado pelo do Rotary e o do Clube Comercial – que se oferecesse um banquete monstro a todos aqueles, tanto homens como mulheres, cujos nomes tinham sido respingados de lodo pelas calúnias dos falecidos Dr. Cícero Branco e sapateiro José Rüz. Posta em votação, a ideia foi aprovada unanimemente. Lucas Faia, que caminhava agora dum lado para outro, ali na sala, como um bicho enjaulado, disse:

– Senhores, não se iludam! A oposição vai espalhar pelo mundo, verbalmente ou por escrito, a sua própria versão do caso. Não seria prudente que nós, os representantes das classes conservadoras...

– Produtoras – corrigiu-o um negociante de calçados.

– Sim, produtoras – repetiu o jornalista – apresentássemos a nossa versão dos acontecimentos? Pensem bem, por amor de Deus! Negar o que se passou é um perigo. E depois, meus amigos e conterrâneos, procurem olhar o fenômeno por outro prisma. Se os fatos forem narrados honestamente, da maneira como aconteceram, Antares gozará o seu momento de notoriedade e aparecerá no noticiário mundial, ficará na História (VERÍSSIMO, 1997, p. 462).

Assim, como uma alegoria do *Panem et circenses*<sup>2</sup>, o episódio encerra-se com um grande banquete em que a sociedade antarense, apaziguada pelo tempo, repõe as suas velhas máscaras, como afirma a voz narrativa no trecho a seguir:

O banquete realizou-se no salão de festas do Clube Comercial. A *Verdade* publicou – encabeçada pelos nomes do Cel. Vacariano e do Maj. 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’. Mas tanto o jornal como os oito oradores que falaram durante aquele banquete de desagravo, tiveram o cuidado de não fazer a menor referência à natureza dos ‘agravos’ e muito menos ao

<sup>2</sup> *Panem et circenses* é a forma acusativa da expressão latina *panis et circenses*, que significa "comida e diversão", mais popularmente citada como pão e circo. Esta foi uma política criada pelos antigos romanos, que previa o provimento de comida e diversão ao povo, com o objetivo de diminuir a insatisfação popular contra os governantes.

confronto na praça entre vivos e mortos (VERÍSSIMO, 1997, p. 466)

O custo da política do pão e circo foi imenso para os romanos, causando elevação de impostos e sufocando a economia do Império, porém mantinha o povo entretido e alienado e com o olhar distante dos episódios que envolviam a política romana. O circo, no plano histórico, foi promovido pela taça Jules Rimet, entregue pela última vez em copas. O título pôs o Brasil como a primeira seleção a ser tricampeã, confirmando a superioridade brasileira em relação ao futebol mundial. A diferença entre o divertimento dos romanos e a dos brasileiros é a luta entre gladiadores que servia para entreter o povo ignorante. No Brasil, transforma-se em futebol.

O Coliseu Antares apazigua sua massa. A operação borracha silencia essa mesma massa, que conformada com sua escravidão, assiste a tudo da sala de jantar, como bem lembra Caetano Veloso e Gilberto Gil, em composição de 1968, de título homônimo a esse tipo de política, como se vê em alguns versos transcritos:

Panis Et Circense

Eu quis cantar  
Minha canção iluminada de som  
Soltei os panos sobre os mastros no ar  
Soltei os tigres e os leões nos quintais

Mas as pessoas na sala de jantar  
São ocupadas em nascer e morrer  
Mandei fazer

De puro aço luminoso um punhal  
Para matar o meu amor e matei  
Às cinco horas na avenida central  
Mas as pessoas na sala de jantar  
São ocupadas em nascer e morrer

[...]  
VELOSO e GIL, 1968)

Pode-se observar que os versos dos dois poetas baianos referem-se à condição abominável de que a população era vítima na época e, ao mesmo tempo, revelam o estado de acomodação e de alienação dessa população que se contentava com a política do pão e circo. Tem-se, no entanto, de salientar que, por outro lado, os brasileiros viam-se impossibilitados de tomarem atitudes contrárias ao regime imposto devido às consequências danosas que sofriam. Daí, a necessidade

de camuflar as mensagens das canções e das obras literárias através das metáforas, das alegorias, do realismo fantástico e de outros recursos de estilo.

Faremos, a seguir, uma abordagem sobre a Fenomenologia – A morte como elemento do maravilhoso e do Fantástico e como se dá, as representações na obra, *corpus* deste trabalho.

#### **1.4 Fenomenologia – A Morte como Elemento do Maravilhoso e do Fantástico em *Incidente Em Antares*: defuntos engajados**

A Fenomenologia é o conceito da intencionalidade da consciência. Traz aspectos da transcendência para a nossa realidade. Nem sempre podemos abarcá-la completamente. Assim, a Fenomenologia tem como tarefa desvendar os fenômenos implícitos nas relações intencionais que o homem vive no seu cotidiano com os outros. Dessa forma, o uso que se faz da Fenomenologia está relacionado, diretamente, à capacidade de refletir e buscar sentido para aquilo que se mostra no mundo e a relação disso com o ser.

A Fenomenologia, como método de investigação, que tem o propósito de apreender o fenômeno, isto é, a aparição das coisas à consciência, de uma maneira rigorosa. Como método de pesquisa, a Fenomenologia é uma forma radical de pensar como as coisas do mundo apresentam-se à consciência, no sentido de captar sua essência e ir ao encontro de si mesmo. Ela se orienta para aquilo que se manifesta imediatamente na consciência alcançada. A ideia de intencionalidade está associada à ideia de que a consciência está dirigida a algo. A transformação do imanente em transcendente é observar o reflexo da transcendência na nossa realidade. Na narrativa da obra *Incidente em Antares*, esses fenômenos são constantemente encontrados e a transcendência da realidade aflorada.

Para se empreender uma análise em torno do fenômeno da morte e dos acontecimentos bizarros em torno das personagens, passa-se a apresentar, em síntese, como tais mortes manifestam-se. A obra *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo, publicada em 1971, é um romance de estilo moderno. Nesse período, o país encontra-se no auge da Ditadura Militar. A obra mistura elementos da ficção com fatos e personagens reais. Na primeira parte, o autor apresenta um sentido político, tecendo o panorama sócio-político do Brasil contemporâneo: a cidade fictícia de Antares vive sob o domínio de duas famílias, a Campolargo e a Vacariano,

por mais de sete décadas. Entre elas sempre houve uma disputa pelo poder através de brigas, torturas e assassinatos e os patriarcas passavam suas desavenças de pai para filho.

A cidade começa a se modernizar com a chegada do telégrafo, do cinema, dos jornais, do rádio e da estrada de ferro, que contribuíram para que Antares ficasse mais próxima do resto do mundo. Atendendo a um pedido de Getúlio Vargas, as duas famílias reconciliam-se nas pessoas de Xisto Vacariano e Benjamim Campolargo, que mais tarde são substituídos por Zózimo, casado com D. Quitéria e Tibério Vacariano que nutrem grande amizade.

Na segunda parte da obra, o autor apresenta os acontecimentos que precedem o incidente. Há uma greve geral na cidade, reivindicando melhores salários e os coveiros do cemitério municipal também se juntam à manifestação. Durante a greve morrem sete pessoas na cidade:

Dona Quitéria, a matriarca da família Campolargo, é a sexta pessoa a morrer, por sofrer um enfarto do miocárdio. A partir de sua morte, desencadeia-se uma série de acontecimentos que dão o tom surrealista à obra, ao mesmo tempo em que colocam à tona o lado negativo das pessoas. Isso ocorre diante da impossibilidade de enterrar os mortos devido à greve dos coveiros e da iminente ameaça de se ter que conviver com a podridão dos entes queridos. Tal situação faz aflorar a hipocrisia que permeia as relações sociais e familiares. A morte, enquanto símbolo, representa, segundo Chevalier e Gheerbrant, no *Dicionário de símbolos*, “o aspecto precívél e destrutível da existência”, o que naturalmente causa repulsa nas pessoas, pois a certeza da finitude é uma sombra para todos (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1988, p.621).

As demais mortes ocorrem da seguinte maneira: Dr. Cícero Branco, o advogado das falcatruas de Tibério e do prefeito Vivaldino, sofre um derrame cerebral; O anarco-sindicalista José Ruiz, vulgo Barcelona, o sapateiro, é vítima de um ataque cardíaco; o subversivo pacifista João Paz é torturado pelo delegado Inocêncio; o maestro Menandro, gravemente deprimido, suicidou cortando os punhos; o bêbado, Pudim de Cachaça, morreu envenenado pela mulher; a prostituta Erotildes morreu de tuberculose na ala dos indigentes do hospital, por descaso médico.

Ainda em acordo com os dizeres de Chevalier e Gheerbrant, “A morte é também a introdutora aos mundos desconhecidos dos Infernos ou dos Paraísos; o



que revela a sua ambivalência, como a terra, e a aproxima, de certa forma, dos ritos de passagem. Ela é revelação e introdução”. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1988, p.621). Assim sendo, observamos que na obra *Incidente em Antares*, a morte apresenta-se como espelho de vários fatores: um deles é o de nivelamento social, pois a matriarca, representante das damas da sociedade; o advogado que retrata o alto escalão na esfera social; o maestro representante dos artistas; o sindicalista e o subversivo que simbolizam a classe trabalhadora e operária, o bêbado e a prostituta representando uma classe mais excluída da sociedade, estão, no entanto, todos juntos no mesmo dilema: após a morte, esperam a autorização para o enterro do lado de fora do portão do cemitério. A situação narrada faz entrever que não importa o que representamos na sociedade; quando morremos somos todos reduzidos à mesma condição e, do que construímos, nada podemos levar conosco. O diálogo transcrito evidencia essa realidade:

Quitéria tira a lanterna bruscamente da mão do advogado e faz incidir seu raio luminoso sobre os outros cinco caixões ali enfileirados.

\_ Quem são esses?

\_ Gentinha sem importância, com exceção de dois...

\_ Por que não os tiramos para fora desses... dessas caixas?

\_ Estou lhe prevenindo que não são pessoas de sua classe...

\_ Bobagem! Morto não tem classe. Além disso, estou curiosa para ver a cara desses vivos, quero dizer desses mortos (VERÍSSIMO, 1997 p. 234).

Outro fator apresentado na obra é a morte como fim para quem morre e oportunidade de enriquecimento para quem vive. Dona Quitéria era uma senhora a quem todos demonstravam um profundo respeito e admiração. No entanto, quando morreu, antes mesmo de ser enterrada, seus entes queridos brigavam e decidiam com quem ficaria a herança: “... Para efeito de testamento essas joias não existem. Logo temos que resolver o seu destino aqui e agora...” (VERÍSSIMO, 1997 p. 267).

Outro fator é a morte como fim das aparências, tanto física como moral. “.. Já que estamos mortos e não somos mais personagens da comédia humana, posso ser absolutamente franco e confessar-lhe que a homenagem que lhe prestei teve uma finalidade utilitária”(VERÍSSIMO, 1997, p. 233). Segundo Chevalier e Gheerbrant, a morte “indica aquilo que desaparece na evolução irreversível das coisas: está ligada ao simbolismo da terra.” Os mortos, no correto da praça, já não tinham mais o que perder pois, já estavam mortos. Por isso, podiam colocar para

fora todas as histórias que sabiam sobre os vivos. Para Chevalier e Gherbrant,

Os místicos, de acordo com os médicos e os psicólogos, notaram que em todo ser humano, em todos os seus níveis de existência, coexistem a morte e a vida, isto é, uma tensão entre duas forças contrárias. A morte em um nível é talvez a condição de uma vida superior em outro nível... (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1988, pp. 621/22)

Durante a narrativa de *Incidente em Antares*, o autor, através da voz narrativa, expressa um dos fatos surreais, representado pelos sete mortos que se encontravam insepultos do lado de fora do cemitério, aguardando o final de uma greve de coveiros para serem enterrados: eles se erguem de seus caixões. Dona Quitéria, “agarrando ambas as bordas do caixão, soergue-se devagarinho... ela se vai aos poucos levantando... Ao terminar o Padre-Nosso, está já fora do esquife...” (VERÍSSIMO, 1997, p. 231). Os mortos, após as apresentações, ato comandado pelo Dr. Cícero, definem um plano para exigir das autoridades o sepultamento a que tinham direito: “ou nos enterram dentro do prazo máximo de vinte e quatro horas ou nós ficaremos apodrecendo no coreto. O que será para Antares um enorme inconveniente...” (VERÍSSIMO, 1997, p. 250). Os sete mortos combinam um encontro, na praça do coreto, ao soar dos sinos, ao meio dia.

No *Dicionário de Símbolos*, o número sete corresponde aos sete dias da semana, aos sete planetas, aos sete graus da perfeição, às sete cores do arco-íris... Inicialmente observou-se que o sete é o número da conclusão cíclica e da sua renovação. Tendo criado o mundo em seis dias, no sétimo Deus descansou e fez dele um dia santo. Esse dia em que Deus descansa, após a criação, significa como uma restauração das forças Divinas na contemplação da obra executada. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1988, p. 822).

Os sete mortos que o autor descreve na obra representam várias camadas da sociedade, que agora, no mesmo impasse, reúnem-se para lutar pelo mesmo objetivo. Os sete defuntos descem até o centro da cidade provocando pânico e horror por onde passam; realizam visitas em suas antigas moradas, encontrando-se com familiares e amigos.

Na vida existem aspectos que se cruzam, como o tempo de nossa existência, contido entre o nosso nascimento e a nossa morte. Entre o nascer e o morrer estão todos os acontecimentos e fatos do cotidiano, os quais nos oferecem infinitas possibilidades, como o poder, as virtudes, a sabedoria, a mudança interior

etc. Todos os seres vivos passam por essas duas etapas da vida: o nascimento e a morte. A criança, na sua infância, passa por um período de muitas aprendizagens e novidades, já que é quando começa a descobrir o mundo e as relações entre as pessoas; a adolescência é a fase em que ocorrem muitas transformações no corpo e na mente, quando também aflora a rebeldia; a fase adulta, as concretizações ou não dos sonhos e ações realizadas, o caminho para a velhice e a morte, a qual é apresentada como finalização de um ciclo e, muitas vezes, sua simbologia está associada aos elementos negativos como a escuridão. Mas, associada ao elemento terra, a morte não é um fim em si mesma, é a revelação do desconhecido e a introdução ou o início de um novo ciclo. As mortes apresentadas no enredo de *Incidente em Antares* não representam um fim, mas o início de uma trama. Após a morte, fora do palco da vida, desativado das máscaras e convenções sociais é possível ver com maior nitidez, e mais objetividade, que a beleza física, o poder temporário, propriedades, fortunas, podem ser simples atributos da máscara humana, que o tempo transforma. De acordo com Chevalier e Gheerbrant, (1988, p. 621) “Todas as iniciações atravessam uma fase de morte, antes de abrir o acesso a uma vida nova. Nesse sentido, ela tem um valor psicológico: liberta das forças negativas e regressivas, ela desmaterializa e libera as forças de ascensão do espírito” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1988, p. 621).

Toda libertação passa por uma morte para, assim, conseguir conquistar os objetivos. Ao meio dia acontece no coreto da praça o encontro entre vivos e mortos. Cícero era advogado quando vivo e tornou-se o representante dos outros seis mortos que começaram a revelar os segredos que a sociedade moralista se esforçava em esconder. Foi, então, que a moralidade do povo foi destruída pelos defuntos, acusações de roubos, fraudes e traições foram lançadas, e os nomes ficaram manchados; em meio aos acontecimentos, urubus voavam em volta ao coreto, pessoas desmaiavam e tinham crises nervosas e jovens gritavam em apoio aos defuntos. O urubu assemelha-se, exteriormente, ao abutre e, como este, alimenta-se de corpos em decomposição. Para Chevalier e Gheerbrant,

O abutre real, devorador de entranhas é um símbolo de morte entre os maias. Mas, por alimentar-se de corpos em decomposição e de imundices, também pode ser considerado um agente regenerador das forças vitais contidas na decomposição orgânica e em resíduos de todo tipo, ou seja, um purificador, um mago que garante o ciclo da renovação, transmutando a morte em nova vida (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1988, p. 09).

Muitas vezes, na arte egípcia, o abutre representa o poder das Mães celestes. Absorve os cadáveres e novamente dá a vida, simbolizando o ciclo da morte e da vida numa perpétua transmutação. A cerimônia das cinzas, na liturgia cristã, simboliza, sem dúvida, o retorno à poeira original, mas como preparação da alma para a sua vida eterna. Putrefação significa, mais geralmente, de acordo com a etimologia da palavra, cair na podridão, mas o simbolismo é o mesmo: da morte ao renascimento a uma outra vida, essa vida nova que se segue à putrefação, é concebida, na maior parte dos casos, como uma vida superior ou como uma vida sublimada, ou melhor, designa a transmutação de uma existência puramente material em uma existência puramente formal e ideal.

Como agente de regeneração, o abutre possui um simbolismo antagônico, por estar relacionado tanto à vida como à morte; o abutre é considerado uma ave importante na limpeza do meio ambiente, ajuda a controlar epidemias evitando a disseminação de doenças.

Outro agente regenerador é o fogo que aquece, consome, ilumina. Pode ser visto como uma força de purificação, um fogo na floresta, que pode ser destrutivo e dispendioso, pode ser também um modo de purificação, por meio do qual, todo um ecossistema é rejuvenescido. Outro agente regenerador é a água, substância que preserva e purifica, agente destruidor e regenerador. De acordo com Chevalier e Gheerbrant “A purificação pelo fogo, portanto, é complementar à purificação pela água, tanto no plano microcósico (ritos iniciáticos), quanto no plano macrocósico (mitos alternados de Dilúvios e de Grandes Secas ou Incêndios)”. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1988, p. 441).

Depois de um tempo, a população de Antares dispersou-se e os defuntos calaram-se no coreto. Ratos imergiram por toda a cidade gerando pânico. Enquanto isso, muitas pessoas em suas casas brigavam e constrangiam-se em consequência de todas as palavras ditas e ouvidas na praça. Para Chevalier e Gheerbrant ,

Na análise Freudiana, os ratos se tornem os avatares das crianças: tanto uns como os outros são signos de abundância, de prosperidade. Mas o rato insaciável furão é também considerado como um ladrão ('rato de praia', 'rato de hotel'): na Índia, o camundongo mushaka é a montaria de Ganeça. É, como tal, associado à noção de roubo, de apropriação fraudulenta de riquezas (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1988, p. 771)

No dia seguinte, um grupo de homens amanheceu no coreto e atacou os

defuntos com pedradas e garrafadas. Eles se renderam e voltaram para seus esquifes. Os grevistas também já tinham resolvido abrir as portas do cemitério. Assim, os mortos foram sepultados. Os poderosos da cidade decidiram, então, que o fato deveria ser esquecido e quando a imprensa de Porto Alegre chegou para documentar o fenômeno, o prefeito negou os acontecimentos, afirmando que tudo não passara de artifício para promover a cidade. Teve início, então, a bem sucedida “Operação Borracha” que culminou em um jantar para reparar a moral dos ofendidos no coreto.

No romance, Érico Veríssimo realiza uma análise crítica à sociedade. Através dos mortos insepultos, que exigem o sepultamento, ele expõe os podres daquela sociedade em decomposição, sociedade essa caracterizada pelo conservadorismo, apegada às aparências e fachadas, em que impera o sistema patriarcal e machista. O coronel Tibério representa o grande senhor patriarca do livro. Sempre armado, tinha o hábito de resolver tudo à bala. Nesse contexto, a mulher vive à sombra do marido, submissa e alienada, aceitando passivamente a ordem estabelecida, com exceção de D. Quitéria, a matriarca dos Campolargos, criatura enérgica e inteligente, senhora de razoáveis leituras, e até de uma certa astúcia política. O nome Quitéria, na História do Brasil, é uma heroína da Independência por seus atos de bravura em combates. Maria Quitéria é homenageada através de uma medalha Militar e por uma comenda com seu nome, na Câmara Municipal de Salvador e na Câmara Municipal de Feira de Santana. Por decreto da Presidência da República, datado de 28 de junho de 1996, Maria Quitéria foi reconhecida como Patrono do Quadro Complementar de Oficiais do Exército Brasileiro, conforme MARCHESIN (2011). A D. Quitéria, apresentada por Érico Veríssimo, também é uma mulher de fibra que sugere todas as decisões que o marido deve tomar, como afirma a voz narrativa: “sua mulher Quitéria..., embora Zózimo empunhasse, sem o menor garbo, o cetro de patriarca, D. Quita passara a ser a “eminência parda”, o poder por trás do trono” (VERÍSSIMO, 1997, p. 39).

Na História do Brasil, com o nome Cícero, encontramos Padre Cícero que foi um líder católico brasileiro, designado vigário para a cidade de Juazeiro do Norte no Ceará, passando a exercer forte liderança na comunidade. Padre Cícero foi o grande bem feitor de Juazeiro do Norte. Em *Incidente em Antares*, Cícero Branco é o advogado que protege o prefeito e seus comparsas de falcatruas e roubalheiras na comunidade. A cor branca significa paz, pureza e limpeza. A cor branca também

reflete todos os raios luminosos, proporcionando uma clareza total; um ambiente branco proporciona calma e dá uma ideia de maior espaço, sugerindo sensação de liberdade. Porém, o Branco existente no nome de Cícero Branco, procura esconder as sujeiras, as trapaças, a frieza e a impessoalidade com que ele realiza os projetos procurando sempre se beneficiar com as roubalheiras.

João Paz, como o próprio nome sugere, é um pacifista. Na História, o Pacifismo é uma das atitudes da Igreja em relação à guerra. O ideal pacifista surgiu como consequência imediata dos sofrimentos causados pela guerra, como apareceram formulados em termos Filosóficos ou Religiosos. É o caso do “amor ao próximo” da doutrina Cristã. Uma versão mais propriamente política da doutrina Pacifista é a ideia de que a paz deveria ser assegurada por um sistema de alianças entre Estados. A ONU (Organização das Nações Unidas), de acordo com A Carta das Nações Unidas, foi constituída com o objetivo de assegurar a manutenção da paz e da segurança internacional, a defesa dos direitos humanos e o progresso econômico e social dos povos. Joãozinho Paz, torturado pelo delegado Inocêncio, representa uma verdadeira alegoria do regime vigente na época, ainda mais levando-se em conta a ironia contida no nome da autoridade responsável pelo ato de tortura.

Já o nome Pudim de Cachaça é uma contradição. Pudim, uma sobremesa tradicional, que faz muito sucesso na mesa do brasileiro; cachaça é o nome dado à aguardente de cana, uma bebida alcoólica tipicamente brasileira, um destilado feito à base de cana-de-açúcar, tornando uma droga capaz de causar dependência quando ingerida. O nome da personagem provém do fato de estar sempre sem conseguir dominar bem suas capacidades. Por estar sempre embriagado, sem o controle de suas funções, foi assassinado por sua mulher.

A prostituta Erotildes, personalidade múltipla, espírito aventureiro, foge sempre da rotina buscando inovação, como o nome da personagem sugere, uma profissional do sexo, que utilizou de sua beleza, de sua mocidade vendendo seu corpo para sobreviver. Mas, quando seus dotes físicos foram transformando-se, seus clientes distanciando, sua vida ficou a mercê de ajudas, o que pouco aconteceu pois acabou morrendo de tuberculose na ala dos indigentes do hospital, por descaso médico.

No próximo capítulo, será analisado o espaço circunscrito na obra *Incidente em Antares* e, para isso, há de se considerar a poética do espaço, em

Bachelard, e a forma como o espaço antarense é abraçado por tal poética. A representação do espaço, sua configuração como caos e posteriormente como cosmos artístico dará a tônica para o que se pretende abordar enquanto essência e aparência em Antares. A construção da ideia de heroísmo e vilanismo também é foco no próximo capítulo e a análise a ser empreendida parte do espaço antarense como fator determinante no desenvolvimento dessas características nas personagens que compõem a obra.

## 2 A NARRATIVA E A REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO

Entende-se o espaço como um dos elementos que compõem a narrativa. Trata-se do lugar físico onde as personagens circulam, onde as ações se realizam e nesse caso, onde a arte se constrói. Assim, as ações podem dar-se em um espaço fechado ou em ambientes abertos. Ocorre também de os espaços serem variados, ou mesmo, de o espaço ganhar status de personagem, é o que acontece na obra *O Cortiço* de Aluísio de Azevedo e também, o espaço da Praça da República descrita na obra em análise, *Incidente em Antares*. Assim, o espaço onde transcorrem as ações é crucial para o desenvolvimento da narrativa, passando, às vezes, a ser fundamental dentro da trama, como é o caso na obra em questão.

Nesse sentido, o espaço social e o espaço como acontecimento linguístico são reveladores de astúcias da trama em si. Entre os espaços físicos, sociais e linguísticos são estabelecidas relações ao nível do discurso narrativo que irão configurar o próprio conflito presente na narrativa. O espaço ou Ambiente físico, em uma narrativa, é o espaço real, que serve de cenário à ação, é o lugar em que as personagens se movem. Há também o espaço ou Ambiente social, constituído pelo ambiente social, representado, por excelência, pelas personagens figurantes. Já o Espaço ou Ambiente psicológico, pode ser percebido em uma narrativa a partir do interior da personagem, abarca suas vivências, os seus pensamentos e sentimentos; isso faz com que o espaço da linguagem seja também o espaço do discurso.

Pretende-se, aqui, apresentar *Antares* nessas perspectivas espaciais, com ênfase ao espaço da linguagem, o que é reforçado pelo e no espaço da Praça, lugar de grandes acontecimentos para a sociedade Antarense e determinante, também, para essa sociedade uma vez ser nesse espaço que resoluções são tomadas, acordos são feitos, vidas são espionadas.

No caso da obra em estudo, o espaço é bastante simbólico e estabelece ligações com os outros elementos da narrativa, como as ações e as personagens que se entrelaçam na trama. O espaço interior é de macroimportância para a narrativa, bem como o espaço do impossível, que é o lugar onde se mitigam fatos sociais e mazelas de uma sociedade decrépita e em decomposição; trata-se do espaço surreal em que os mortos atuam.



## 2.1 O Espaço Representado em *Incidente Em Antares*: Cosmos e Microcosmos Espacial

A obra *Incidente em Antares*, conforme citado, é um romance e apresenta-se dividida em duas partes: A primeira parte contém 79 capítulos, é embasada em episódios históricos e intitula-se ANTARES. Os episódios são apresentados de forma linear e sucessiva. Nessa parte, lê-se sobre o nascimento do povoado, sua transformação em município e sobre o surgimento dos dois clãs que governam a cidade desde o início dos tempos até o momento do incidente em 1963. Ainda nessa parte, tem-se o conhecimento sobre a história das duas oligarquias rivais que dominaram o povoado nos aspectos político e econômico por mais de cem anos.

Na verdade, a primeira parte da obra, é um preâmbulo, uma espécie de apresentação do espaço, do cenário, como também das personagens principais e descendentes que por ali desfilam. É uma reconstrução histórica detalhada e metamorfoseada, tanto no que diz respeito ao ficcional da cidade, quanto ao que diz respeito à história do Rio Grande do Sul e do Brasil.

A segunda parte da obra é formada por 102 capítulos, trata propriamente do INCIDENTE e começa com uma greve geral, a qual, Tibério Vacariano tenta impedir a todo custo, mas não consegue. O texto assume, então, um tom irônico, até porque, é nessa parte que se instaura o fantástico com vista a atingir o propósito de crítica formulado por Veríssimo, por meio do narrador, para dar mostras do cenário de "estrangeirização" da indústria brasileira e da confusão estabelecida entre grevistas e comunistas. Os fatos são narrados em terceira pessoa por um narrador onisciente e onipresente. Esse narrador, contudo, ao longo da narrativa, vai simulando transcrições de pseudoautores, como o relato do naturalista francês Gaston Gontran d'Auberville; a carta do Padre Juan Bautista Otero; os diários do Padre Pedro-Paulo e do Prof. Martim Francisco Terra (na apresentação das personagens, por exemplo); os artigos de Lucas Faia no jornal *A Verdade*; e excertos do livro *Anatomia duma cidade gaúcha de fronteira*, organizado pelo Prof. Martim e sua equipe, conforme já se mencionou. Érico Veríssimo utiliza-se de todos esses recursos para estruturar sua narrativa, o que confere um caráter verossímil à primeira parte da obra.

O que se pretende, ao organizar a narrativa em *Incidente em Antares* e a

representação do espaço é apresentar a literariedade que configura a narrativa e isolar o que é propriamente literário do que é histórico na obra. Nesse sentido, há de se definir duas noções que para Todorov são essenciais: a noção de sentido e a de interpretação. Para o crítico,

O sentido (ou função) de um elemento da obra é sua possibilidade de entrar em correlação com outros elementos da mesma e com a obra inteira. O sentido de uma metáfora é o de se opor a tal outra imagem ou de ser mais intensa que ela em um ou muitos graus (TODOROV, 2008, p. 219)

Esse sentido, em *Incidente em Antares*, parte do propósito de ressignificar, de maneira alegórica, parte da História brasileira. Assim, como se opera com o metafórico aprofundado na alegoria, tem-se no próprio espaço em que os acontecimentos singularizam uma pluralidade dos espaços em que a História acontece no país.

No campo da interpretação a que alude Todorov, essa ganha singularidade ao ser atravessada pelo olhar do crítico: “A interpretação de um elemento da obra é diferente segundo a personalidade do crítico, suas posições ideológicas, segundo a época. Para ser interpretado, o elemento é incluído em um sistema que não é o da obra, mas do crítico” (TODOROV, 2008, p. 219). No caso, a interpretação do espaço faz-se a partir da perspectiva fenomenológica e por meio da subjetividade de quem o interpreta.

No plano histórico e discursivo, a obra evoca uma determinada realidade, acontecimentos, personagens que, por vezes, confundem-se com o verdadeiro plano histórico vivenciado pelo país. Sobre tal aspecto, Todorov salienta: “Mas a obra é, ao mesmo tempo, discurso: existe um narrador que relata a história; há diante dele um leitor que a percebe. Neste nível, não são os acontecimentos relatados que contam, mas a maneira pela qual o narrador nos fez conhecê-los” (TODOROV, 2008, p. 220/221). Do ponto de vista desse narrador, o evento extraordinário é perpassado pelo humor negro. Esse narrador, contudo, ao longo da narrativa, ao simular transcrições de pseudoautores, busca não só um caráter verossímil, mas também, uma terceirização da responsabilidade narrativa por meio de outras vozes que atravessam o discurso.

Ainda segundo Todorov, as noções de História e Literatura são representadas pelos termos fábula e assunto. Ao campo da fábula pertencem os

fatos, o que efetivamente ocorreu e, ao campo do assunto, a maneira pela qual o leitor toma conhecimento do ocorrido. Ambas as noções são advindas dos formalistas russos (TODOROV, 2008, p. 221).

Sobre o aspecto discursivo, há de se salientar que a voz representativa, nesse caso a voz do narrador, é essencialmente social e, no contexto, ganha o aval de uma sociedade que se vê impedida de denunciar, em corpo vivo, a situação política repressora em que o país se encontrava. Sobre a voz discursiva, Bakhtin salienta:

O Sujeito que fala no romance é um homem essencialmente social, historicamente concreto e definido e seu discurso é uma linguagem social (ainda que em embrião), e não um 'dialeto individual'. O caráter individual, e os sentidos individuais e o discurso individual são, por si mesmos, indiferentes para o romance. As particularidades da palavra dos personagens sempre pretendem uma certa significação e uma certa difusão social: são linguagens virtuais. Por isso, o discurso de um personagem também pode tornar-se fator de estratificação da linguagem, uma introdução ao plurilinguismo (BAKHTIN, 1998, p. 135)

Ao operar o plurilinguismo, além da voz das muitas personagens e suas particularizações, têm-se na obra, conforme já citado, as vozes dos pseudoautores e os diversos gêneros utilizados por esses como microestruturas narrativas e argumentativas, no caso, relato, carta, artigos, diários, que se organizam dentro de uma macroestrutura que é o romance.

Com relação ao espaço, na obra em questão, percebe-se que o autor faz a caricatura desse elemento narrativo. Tal caricatura, considerando o cosmos espacial, ou seja, a própria Antares, apresenta-se como metonímia de uma geografia em que se vislumbra, gradativamente, a América Latina e suas políticas, sua história de colonização e de corrupção; o Brasil que estende o processo americano e o reedita a partir de um regime ditatorial; e, por fim, do Rio Grande do Sul, que por configurar-se como o norte espacial do próprio autor, contribui com personagens e ideologia fundamentados em uma tradição local que se faz pelo coronelismo regionalista.

O espaço representado em *Incidente em Antares* é, na verdade, um espaço de linguagem e enquanto espaço da linguagem sedia a luta de forças políticas e a leitura caricata que o narrador faz de tais forças. Já no primeiro capítulo, por meio de um sujeito em terceira pessoa, assim o narrador começa a descrever o

espaço:

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 (VERÍSSIMO, 1997, p. 1)

Conforme se pode notar e, já que se opera com símbolos na construção da pesquisa, há de considerar o arraigamento das forças políticas vinculadas ao espaço, o que se manifesta no fragmento por meio da ancestralidade do “gliptodonte” analogizado ao tatu, animal bastante ligado à terra que já possui como nascituro uma armadura nas costas. Os limites de segurança fazem parte de seu ser. Ele representa a couraça da Mãe Terra, o guardião dos segredos dela. A couraça é o escudo de defesa que se faz necessário para se escrever obras em períodos recrudescentes. Tal analogia faz-se necessária para que o leitor contemple a imagem pretendida pelo escritor sobre o espaço, uma vez que não é de sua realidade simbólica o fóssil mencionado.

Na persistência analógica, esse tatu também se assemelha com o veículo mencionado, Volkswagen. A história dessa montadora de veículos, no Brasil, tem início em São Paulo, mais precisamente num galpão alugado no Bairro do Ipiranga, no dia 23 de março de 1953. Tal analogia pretende mostrar não só o formato arredondado dos animais mencionados e sua relação com o modelo fusca, mas ironizar o espaço que, embora, estivesse avançando no âmbito tecnológico, ainda guardava traços do primitivo quando o assunto era política.

Mais adiante, em outra descrição, dessa vez feita pela voz do naturalista francês Gaston Gontran, tem-se uma intertextualidade explícita com a estrutura e com a linguagem utilizadas pelos cronistas nos relatos do descobrimento. Porém, esse narrador, diferentemente dos cronistas, não relata as riquezas e possíveis explorações locais, antes, torna-o caricatura:

Cerca das dez horas da manhã, chegamos a um lugarejo pertencente à comarca de São Borja e conhecido como Povinho da Caveira, formado por uma escassa dúzia de ranchos pobres, perto da barranca do rio. A pouca distância deles, situa-se a casa do proprietário destas terras, que me recebeu com certa cortesia. É um homem ainda jovem (VERÍSSIMO, 1997, p. 3)

A menção aqui é à personagem Francisco Vacariano e, conforme se nota, a descrição apresenta pelo nome que o lugarejo possui, Povinho da Caveira, a sugestão de constantes lutas ocorridas neste espaço e em seu processo de colonização. A voz do Jesuíta e sua participação no processo de colonização, aparece na voz da personagem Pe. Juan Bautista Otero que descreve o que percebe do lugar a partir do grau de aceitação que Francisco Vacariano demonstra ao recebê-lo e de costumes que, segundo a Igreja, justificava sua presença nessas terras, como o estado de indignância em que se encontravam os nativos. “Aqui vivem muitos índios e índias em estado de indignância e, o que é ainda pior, em pecaminosa mancebia” (VERÍSSIMO, 1997, p. 7).

A ancestralidade do lugar, no plano da ficção, escritura-se por meio das “certidões de seu descobrimento”, os relatos, a carta, os diários de viagem e a semelhança com a História brasileira em 1500. O espaço de lutas e de linguagens continua a ser descrito na obra e apresenta os confrontos entre Vacarianos e Campolargos. O que mais nos interessa é o espaço de Antares enquanto lugar do insólito e, por isso, é preciso dar um salto e chegar a Antares de 1963. Na narrativa, o espaço está irremediavelmente condicionado ao elemento tempo, uma vez que as alterações no plano narrativo circunscrevem à espacialidade da obra e aos acontecimentos que nela se desenrolam.

A praça, como um dos microcosmos espaciais da obra, é o mais importante. Faz parte de uma estrutura urbana e, nessa estrutura, espaço que se compreende como possível em estágio de civilização. A praça define a grandeza de Anacleto Campolargo, que manda construir sua residência: “Consumada a transação, Anacleto Campolargo mandou logo construir uma grande residência de alvenaria em Antares, na praça do Império, naquele tempo pouco mais que um potreiro onde cavalos e vacas pastavam”. (VERÍSSIMO, 1997, p. 10)

Também, a praça é espaço de rivalidades: “A primeira vez em que Chico Vacariano e Anacleto Campolargo se defrontaram nessa praça, os homens que por ali se encontravam tiveram a impressão de que os dois estancieiros iam bater-se num duelo mortal” (VERÍSSIMO, 1997, p. 10). É, ainda, espaço de manifestações políticas como o descrito a seguir e que sucede à assinatura do decreto em que a Princesa Isabel abolia a escravidão no Brasil “Durante dias Antares esteve em pé de guerra. Mulheres e crianças foram proibidas de sair à rua. Na praça trocaram-se insultos e tiros. As vidraças do prédio do Grêmio Republicano foram partidas a

pedradas e balaços por monarquistas enraivecidos” (Idem, p. 14).

Espaço de encontros e negociações dos homens locais: “Xisto mandou reunir na praça os homens da cidade e ordenou que mulheres e crianças ficassem fechadas em suas casas” (Idem, p. 17); espaço de silêncios: “O céu estava azul e limpo. Uma brisa de primavera bolia nas folhas das árvores e nas rosas de todo o ano que cobriam a cerca, ao lado da residência, agora deserta, dos Campolargos. Havia um grande silêncio na praça ensolarada” (Idem, p. 18); Espaço de celebrações: “Antares celebrou com grandes festas a entrada do século XX. Armou-se no centro da praça um carrossel, de propriedade dum espanhol residente em Uruguaiana” (Idem, p.22); de acerto de contas: “Um deles recebeu um pontão de faca no ventre (superficial) e o outro deixou no chão da praça um naco de seu braço esquerdo”(Idem, p.23) e de pedir providências para questões políticas “Quando em 1930 o Congresso Nacional proclamou a vitória eleitoral do candidato de Washington Luís, Tibério Vacariano berrou na praça de Antares: ‘Fomos esbulhados! Esses ladrões só nos podiam vencer em eleições fraudulentas! Agora só há um caminho: a revolução!’” (Idem, p. 40).

E, assim, os atos políticos, tônica da obra, sucedem-se nas Praças de Antares, Praça do Império e Praça da República:

Uma noite, uma semana antes da eleição, da janela de seu palacete, mas invisível para quem estivesse na rua, o patriarca dos Vacarianos assistiu ao último comício de propaganda do P.T.B., que se realizava na Praça da República”. Os oradores falaram de dentro do coreto da banda de música. Alto-falantes colocados nos quatro ângulos da praça, ampliavam-lhes as vozes. “Papai” – disse uma das filhas de Tibério – “a praça está preta de gente.” Ele sacudiu a cabeça, num assentimento impaciente: “Estou vendo, menina” – disse. D. Lanja, procurando consolá-lo, murmurou: “É, mas mais da metade dessa gente decerto não vota. São curiosos” (VERÍSSIMO, 1997, p. 60)

Para alguns autores da configuração urbana, as praças exprimem locais de encontros, reencontros, reuniões comerciais, políticas, sociais ou mesmo religiosas, ou ainda, onde se desenvolvem atividades de entretenimento. Para outros, podem significar trocas de experiências, lazer, meditação, troca de mercadorias ou mesmo o âmbito da visibilidade, lugar em que passa a existir na qualidade de ser social, especialmente, num tempo em que poucas eram as opções de entretenimentos; a praça configura-se como uma, senão a única, possibilidade.

Embora haja o confronto político entre personagens da obra, a intenção

do narrador é focalizar o país pós-império, ou seja, os reflexos republicanos que aqui se faziam ver. E para marcar esse confronto, cita as duas praças da cidade, a do Império e a da República, sendo que a referida Praça do Império aparece na obra somente na descrição feita no início, quando há menção à casa construída por Anacleto Campolargo. Sendo assim, o que se vê é o predomínio da Praça da República como espaço de acontecimentos:

Como toda cidade pequena que se preza, Antares tem a sua Rua do Comércio e a sua Voluntários da Pátria. E duas praças, uma delas a “enteada” da família, a gata borralheira, fica na extremidade norte, é mal cuidada, cercada de casas velhas e baixas, o chão de terra entregue às formigas, às urtigas e às guanxumas. Mas a outra, a da República, a filha dileta da comunidade – com lagos artificiais, belas árvores e flores, canteiros de relva, um coreto no centro – essa é considerada a sala de visitas da cidade. As ruas a seu redor têm pavimento de cimento asfáltico. Neste largo ficam as residências e edifícios mais importantes da cidade: os palacetes dos Vacarianos e Campolargos, mansões de dois pisos, enormes, com muitas janelas e com platibandas ornamentadas de compoteiras, esculturas e guirlandas em alto e baixo-relevo. Em torno da Praça da República vemos também a Matriz, de construção relativamente recente mas de risco antigo, e de sabor colonial português. É nessa praça também que se erguem – cada qual com a sua ‘cara’ – o edifício da prefeitura municipal, o do cinema, o do Clube Comercial e uma das duas mais importantes casas de comércio locais (VERÍSSIMO, 1997, p. 151)

Como se pode notar, a praça existe no macroespaço quase como um personagem como acontece na obra *O Cortiço*, de Aluísio de Azevedo, em que o espaço ganha status de personagem. Há uma personificação do espaço “praça”; é ela que vê, ouve e assiste a todo tipo de acontecimento. Na obra, a praça é uma espécie de metonímia do narrador, são os seus olhos. O acontecimento desencadeador do elemento fantástico foi a greve dos coveiros. Tal greve também foi motivo do apinhamento da praça em dia e hora não convencionais

Ali pelas duas da tarde, nas vias centrais e na Praça da República, notava-se um movimento humano desusado para o dia e a hora. A greve geral era o assunto quase exclusivo das conversas. Comadres trocavam impressões das janelas de suas casas, dum lado para outro da rua. Formavam-se grupos às esquinas e no meio das quadras, nas calçadas ou nos sendeiros da praça, cujos bancos estavam todos ocupados (VERÍSSIMO, 1997, p. 195)

O Incidente, propriamente mencionado, teve início em 11 de dezembro de 1963, quando é decretada uma greve geral na cidade de Antares, iniciada pelos operários das indústrias da região. Sem funcionários, o cemitério da pequena

localidade não teria como enterrar os sete mortos a saber: D. Quitéria, matriarca dos Campolargo que morreu de enfarto; Dr. Cícero Branco, advogado envolvido em falcatruas com as duas famílias poderosas; o sapateiro Barcelona; o maestro Menandro, que se suicidou; a velha prostituta Erotildes, vítima de descaso médico; João Paz, agitador político, morto depois de ter sido torturado pela polícia; e, por fim, o bêbado Pudim de Cachaça, assassinado pela mulher, cansada de suas bebedeiras e agressões.

Na condição de abandonados em que se encontravam, os mortos levantam-se de seus caixões, em frente ao cemitério, e dirigem-se à cidade, provocando pânico na população. Após se separarem, combinam reencontrar-se ao meio-dia no coreto da praça central.

D. Quitéria sacode a cabeça num movimento afirmativo. Erotildes, Pudim e Menandro a imitam. Barcelona, porém, hesita:

– Primeiro quero conhecer melhor o plano.

– Simples. Descemos juntos pela Rua Voluntários da Pátria rumo da Praça da República. Lá nos dispersaremos, cada qual poderá voltar à sua casa... Para isso teremos algumas horas. O essencial (prestem a maior atenção!) é que quando o sino da Matriz começar a dar as doze badaladas do meio-dia, haja o que houver, todos devem encaminhar-se para o coreto da praça, sentar-se nos bancos em silêncio e ficar à minha espera.

– E que é que você vai fazer? – quer saber João Paz.

– Vou primeiro à minha casa buscar uns papéis importantes ... Depois me dirigirei à residência do prefeito para lhe entregar um ultimato verbal... ou nos enterram dentro do prazo máximo de vinte e quatro horas ou nós ficaremos apodrecendo no coreto, o que será para Antares um enorme inconveniente do ponto de vista higiênico, estético... e moral, naturalmente (VERÍSSIMO,1997.p.250).

No horário marcado, encontram-se todos no coreto. A população reúne-se em torno, curiosa para saber o desenrolar do caso. Aqui, mais uma vez, a praça acompanha os principais acontecimentos da cidade. Os mortos iniciam uma sucessão de acusações e denúncias, envolvendo os moradores da cidade que experimentam, a essa altura, um clima de intranquilidade. A praça é o espaço em que todos os acontecimentos obscuros da vida dos moradores de Antares seriam desvelados, o que se pode comprovar pela descrição de um local sem sombras, ou seja, sem mentiras “– Meio-dia – diz o Dr. Lázaro. – O sol está de rachar. Não vejo sombras na praça. Não aconselho aos amigos saírem de cabeças descobertas. Perigo de insolação” (VERÍSSIMO, 1997 p. 329).

Mais uma vez, acontecimentos que dariam mote aos moradores sucedem-se num desenrolar fabuloso. A essa hora do dia, em que o sol encontrava-



se a pino, a praça estava quase vazia: “Afora os defuntos no coreto e os guardas de Pigarço nas calçadas, o largo da praça está completamente deserto de humanidade” (VERÍSSIMO, 1997, p.331). Vazia, mas cheia de olhos que perscrutavam os acontecimentos “Sente-se, porém, que nas casas em derredor, por trás de venezianas e postigos cerrados ou entrecerrados, vultos humanos esquivos espiam para fora, seus espíritos como petecas numa partida incerta que a curiosidade joga contra o medo” (VERÍSSIMO, 1997, p. 331).

Por fim, os grevistas resolvem suspender seu movimento e atacam os defuntos no coreto. Os mortos resolvem, então, se recolher ao cemitério, onde são finalmente sepultados. O lugar ficou famoso e repórteres de diversas localidades visitam a cidade querendo saber detalhes do incidente. Alguns moradores confirmam o ocorrido, mas sem conseguir apresentar provas. A lenda urbana, como toda lenda, é contada e recontada sem provas. Nem mesmo na fotografia tirada na ocasião, os mortos apareceram. Assim é que o Incidente ganha caráter lendário, as autoridades afirmam que tudo não passa de boato para promover a feira agropecuária local. Essa versão é a que acaba por predominar, relegando ao esquecimento o estranho incidente de Antares.

No próximo tópico, há de se refletir sobre a lendária Antares como um espaço de aparência, de construções sociais mescladas por interesses e de papéis sociais representados por atores que corporificam as mazelas de um Brasil que provoca o riso pela natureza de seus acontecimentos.

## **2.2 Antares: Cidade da aparência**

Vários são os estereótipos presentes em *Incidente em Antares* por conta de sua construção cultural e histórica. Tais estereótipos dão corpo à obra e constroem a performance social do espaço como sendo um lugar de aparências. Tudo caminha bem até que um acontecimento foge ao controle dos que celebravam a hierarquia e o poder na localidade.

De estrutura patriarcal, a sociedade antarense vê-se organizada por um poder exercido pelo homem, de forma despótica e absoluta. O patriarcalismo encontra seu expoente no Coronel Tibério, que é, certamente, o grande senhor patriarcal do livro. Sempre armado, o coronel tinha o hábito de resolver tudo à bala.

Até mesmo no caso dos mortos, a sua sugestão, bem como a do delegado, era de fazer os mortos retornarem ao cemitério, à força.

O conservadorismo também é uma das marcas de Antares, cidade apegada às aparências e fachadas, guarda, sob a desculpa da ordem, suas tradições e costumes seculares. Nesse contexto, as mulheres encontravam-se desprovidas de voz e de participação política e social como no dia da tortura e morte de Terézio, todas as mulheres e crianças tinham sido fechadas nas suas casas (VERÍSSIMO, 1997, p. 17). As mulheres são submissas a seus maridos, são passivas e subservientes e aceitam, sem contestação, a ordem estabelecida, salvo raras exceções.

A cidade das aparências é perceptível até mesmo pelos seus moradores, o que não faz da análise em questão, uma observação somente de ângulo externo:

– Hipócritas! – exclama. – Impostores! Simuladores! Eis o que sois... Vista deste coreto, do meu angulo de defunto, a vida mais que nunca me parece um baile de máscaras. Ninguém usa (nem mesmo conhece direito) a sua face natural. Tendes um disfarce para cada ocasião. Cada um de vós selecionou sua fantasia para a Grande Festa. O Prof. Libindo travestiu-se de sábio. O Dr. Lázaro representa o papel de médico humanitário, espécie de santo municipal, a personificação da bondade desinteressada. O Dr. Quintiliano é a própria imagem da justiça, os olhos vendados (os dois ou um só?), numa das mãos a espada e na outra uma balança de fiel duvidoso (VERÍSSIMO, 1997, p. 238).

Nesse contexto, cabia à mulher o papel de manter as aparências e, uma vez integrada ao “baile de máscaras” da sociedade, representava seu papel, como diz Dr. Quintiliano a Valentina, é importante, para a mulher parecer honesta: “- *Valentina, não basta a uma mulher ser honesta. É preciso também parecer*”(VERÍSSIMO, 1997, p. 298).

As personagens de *Incidente em Antares* ajudam a compor o quadro das aparências. Elas são agrupadas de acordo com as suas convicções políticas e a sua condição social. A ordem tradicional, conservadora e aristocrática fica a cargo dos dois clãs rivais - Vacarianos e Campolargos – os quais dominam a cidade. É em torno dessa aristocracia, em que predomina o sistema patriarcal, que circula o maior estágio de decomposição, a decomposição moral. Até como símbolo de status e vida, a não ser pelo insólito acontecimento, esse grupo social parece ser exemplo para a sociedade, uma vez que são portadores dos discursos autoritários e de controle social.

Com relação às personagens femininas, conforme já mencionado, com exceção de D. Quitéria, a matriarca dos Campolargos, tais personagens vivem à sombra dos seus maridos, submissas e alienadas e aceitam a ordem estabelecida sem questionamentos. Uma exceção a essa passividade e alienação é Valentina, mulher do Dr. Quintiliano. Influenciada por leituras perigosas, possivelmente pelo Padre Pedro-Paulo, ela se rebela consciente e politizada, questionando o marido e não aceita suas imposições. Era, sem dúvida, um avanço naquela sociedade rigidamente patriarcal, mas não menos vista como perigosa pelo ângulo dos olhares locais.

Há, também, as personagens esquerdistas, que na obra, dado o conservadorismo local, são taxadas de comunistas, defendem o socialismo e lutam por uma ordem social mais justa e por um mundo melhor. Por se chocarem com os interesses da aristocracia dominante, são perseguidos. É o que ocorreu com Padre Pedro-Paulo, Prof. Martim, Joãozinho Paz com sua mulher (Ritinha), Geminiano Ramos, Barcelona, o anarco-sindicalista, e mesmo Xisto, neto do Coronel Tibério. Como aqui se discorre sobre a questão da aparência, essas personagens tornam-se verdadeiros problemas sociais dado o fato de não poderem professar, num clima minado, os próprios ideais políticos.

Na esteira da estratificação social de Antares, deparamo-nos com outros tipos sociais, não menos excluídos pela aristocracia conservadora. São os casos da prostituta Erotildes e do bêbado Pudim da Cachaça. Essas personagens, por já se constituírem como seres sociais marginalizados no tipo de sociedade representada, são mais factíveis na busca por essência. Há também os que desfilam entre um extremo e outro. São os mais ou menos marginalizados como o maestro Menandro, o neonazista Egon Sturm e, certamente, o subserviente secretário do Prefeito (o Mendes), o fotógrafo checo Yaroslav.

A julgar pelas aparências, Antares é uma cidade próspera e feliz, porém é a prova fictícia de como as aparências enganam, tese, que sem a conjuntura da natureza fantástica da obra, não poderia ser defendida. Nesse mundo de mentiras, a mentira passa a ser a norma e o equalizador social. A verdade é professada somente pelos mortos que já sublimaram a necessidade de representação.

No viés da aparência, sabe-se que essa palavra tem um contrário, que é essência. A coexistência desses elementos antitéticos na obra é que confere ao espaço da narrativa os artifícios para a análise almejada. Se em Antares, a

aparência mascara a essência, essa essência não é tão boa assim. A hipocrisia e as mazelas são a base dessa essência em Antares. Assim, necessário se faz construir uma máscara que seja aceita socialmente. Essa máscara derrete-se com a luz, com o sol de Antares:

25 de abril. – Antes do nascer do sol montamos a cavalo, meu hospedeiro e eu, e nos dirigimos para uma várzea, a uma escassa légua de sua estância, e apeamos perto dum bosque, onde ficamos à espera do clarear do dia. Quando o sol apareceu, vi diante de mim uma planície pantanosa cheia duma grande variedade de aves aquáticas. Mal consegui esconder o meu pasmo e o meu júbilo, pois aquilo se me afigurava o sonho dourado dum naturalista. No primeiro relance, pude perceber ali graciosas garças, íbis, grous, galinhas-d’água, patos, narcejas, alguns exemplares dum pássaro que, à distância, me pareceu do gênero *Francolinus*, mas dum tamanho acima do comum (VERÍSSIMO, 1997, p. 5)

O relato transcrito refere-se ao passeio do Sr. Vacariano e o fictício naturalista francês Gaston Gontran d’Auberville que visita o local em 1830. O espetáculo que se descortina aos olhos de ambos é, para o Sr. Vacariano um acontecimento já banal, porém, para o naturalista, é digno de nota a diversidade que se apresenta frente seus olhos. O Sol – estrela magna – lume que tira das trevas a beleza naturalizada do espaço representado e confere ao “Povinho da Caveira” a condição de se immortalizar na obra de arte - Antares. Durante o dia, sol que irradia, durante a noite, estrela vermelha, e assim, a antítese confere à obra, a natureza dialética que o autor lhe quis imprimir. Em outro fragmento que narra a convivência entre as duas personagens mencionadas, além da narração, tem-se, de forma indireta, parte do discurso entre os dois senhores:

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’. Depois, guardando o papel no bolso, sorriu com seus fortes dentes de carnívoro e acrescentou: ‘Mas não acredito que essa estrela seja mesmo maior que o Sol’ (VERÍSSIMO, 1997, p. 6)

Antares é uma estrela gigante vermelha na constelação de Escorpião

como mencionado acima. A luminosidade visual da estrela é de cerca de 10 000 vezes mais que a do Sol. É chamada por astrônomos de *A dama de Vermelho*. Ao apresentar a constelação de Escorpião e a estrela Antares ao proprietário de terras Vacariano, o naturalista francês Gaston Gontran já deixa entrever que a desnaturalização é elemento essencial para perceber a estrela, assim como entender que essa é maior que o Sol. A que sol refere-se o naturalista? O Sol que revela a essência.

Sobre a questão simbólica do elemento sol, Chevalier e Gheerbrant (2002, p. 836) elucidam: “O sol significa uma manifestação da divindade”, pode também ser “destruidor e princípio da seca”, pode ainda ser “símbolo de ressurreição e imortalidade” e assim, em cada cultura, esse elemento vai se construindo enquanto símbolo. No caso em análise, ele está inserido num processo fictício e é como tal que sua simbologia será considerada.

Como se falou em elementos contrários, tem-se aqui dois cenários em um mesmo espaço: Antares. Noite e Dia, Sol, Estrela. À luz do dia, o Sol que a tudo clareia, também ofusca a visão ou a percepção de algo que se faz maior frente ao sentido pretendido e imanente da obra de arte.

Essa imanência, própria da condição de Astro-rei, ou ainda, de manifestação da divindade, confere a esse elemento o fulgor, o brilho, aquilo que não pode ser encontrado do lado de fora, ou seja, a obra de arte é imanente a si mesma. Do outro lado, a noite também traz seus mistérios e, nesses mistérios, há uma estrela. Sobre a questão simbólica do elemento estrela, Chevalier e Gheerbrant destacam:

No que concerne à estrela, costuma-se reter sobretudo sua qualidade de luminar, de fonte de luz. As estrelas representadas na abóboda de um templo ou de uma igreja dizem respeito, especificamente, ao significado celeste desses astros. Seu caráter celeste faz com eles sejam também símbolos do espírito, e, particularmente, do conflito entre as forças espirituais (ou de luz) e as forças materiais (ou das trevas). As estrelas traspassam a obscuridade; são faróis projetados na noite do inconsciente (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2002, p. 404)

A descrição já aponta para a dicotomia latejante da obra. Trevas/luz, provincianismo/universalismo, aparência/essência, morte/vida, riqueza/pobreza, realidade/ficção. Como se vê, o enredo é construído por meio desse fio dicotômico que costura uma trama construída a partir do real e do ideal. Antares é a cidade

ideal, bem como seu espaço representado e anfitrião das lutas que ali se processam.

A presença de um naturalista proveniente de um país europeu já indica o universalismo da obra, bem como as nascentes da arte moderna. Como se sabe, o legado europeu à arte brasileira era basilar até o advento do Modernismo, e *Incidente em Antares* é uma obra construída no amadurecimento desse Modernismo e já num período de transição que traria o sêmen de novas poéticas. Na descrição abaixo, há a narração de ações que apontam para o provincianismo presente na obra:

Antares celebrou com grandes festas a entrada do século XX. Armou-se no centro da praça um carrossel, de propriedade dum espanhol residente em Uruguaiana. À tarde houve Cavalhadas e à noite quermesse. Acenderam-se fogueiras onde se assaram batatas-doces e linguiças. Num grande tablado erguido à frente da Matriz, houve danças a noite inteira, ao som de músicas tocadas pelos melhores sanfoneiros da cidade e redondezas. À meia-noite em ponto o sino da igreja rompeu a badalar festivamente, homens davam tiros de pistola para o ar, foguetes de lágrimas espocavam nas alturas, derramando sobre os telhados e o rio chuviros de estrelas multicores. Homens, mulheres e crianças abraçavam-se gritando, chorando e rindo (VERÍSSIMO, 1997, p. 22)

Na descrição, a estrela perde sua particularidade e o que se vê na festiva regional do povoado são estrelas multicores, metáfora de fogos de artifício, ou, num plano maior, a artificialização ou reprodução da obra de arte. O nome da cidade continua a provocar controvérsias entre os moradores e os mais esclarecidos como é o caso do prof. Martim Francisco Terra. Ele e sua equipe escolheram Antares para realizar a sua "anatomia duma cidade gaúcha de fronteira". A pesquisa objetivava saber "que tipo de cidade é Antares, como vive a sua população, qual seu nível econômico, cultural e social, os seus hábitos, gostos, opiniões políticas, crenças religiosas", dentre outros dados relevantes. Nesses registros, tem-se, a seguir, dados que foram anotados pelo prof. Martim:

Antares. O nome me encanta e intriga. Como se explica que, nesta região onde outrora foram as reduções jesuíticas, encontra-se hoje uma cidade com nome de estrela e não de santo? Na opinião do Pe. Gerôncio, o velho vigário da Matriz local, a denominação deste lugar vem possivelmente de terem existido aqui antigamente muitas antas, que vinham beber água no rio, e que a semelhança entre o nome deste lugar e o da estrela da constelação de Escorpião é pura coincidência. A explicação não me convence. Acho que por aqui passou ou aqui viveu há mais de cem anos alguém, talvez algum estrangeiro, que tinha noções de Astronomia. Tenho a impressão de que já vivi nesta cidade: o déjà vu. Numa outra vida?

Tolice. Nasci no Rio Pardo e lá passei a minha infância e parte da adolescência.  
 Descubro parecenças entre ambas essas comunidades ribeirinhas. Isso explica tudo (VERÍSSIMO, 1997. p.149).

O nome do lugar é problematizado no corpo da obra a ponto de ser relevante não só para a dualidade essência/aparência, mas como para o próprio espaço, já que esse é o nome do espaço representado. A visão do Prof. Marfim Francisco Terra, pesquisador social da Universidade do Rio Grande do Sul, transposta para um gênero que aqui se torna ficcionalizado, o jornal, desbanaliza o olhar do provincianismo e uma vez que o jornal faz a análise do cotidiano, pode, por isso, apresentar as contradições de uma sociedade em crise, inserida num espaço paradoxal.

A antítese que se faz presente entre provincianismo e universalismo direciona o olhar do leitor para o estranhamento que se opera frente ao fenômeno que caracterizará o incidente para cada um dos habitantes locais. Na segunda parte do livro, quando ocorre o incidente o sol está, conforme se diz na oralidade, a pino, ou seja, é o momento em que ele está no mais alto do céu:

Ao meio-dia em ponto a greve geral começou. Os operários do Frigorífico Pan-Americano, os da Cia. Franco-Brasileira de Lãs e os da Cia. de óleos Comestíveis Sol do Pampa abandonaram como de costume seus postos para o almoço, mas não voltaram para o turno da tarde. O mesmo aconteceu com os encarregados da Usina Termoelétrica Municipal, que cortaram a luz da cidade, com exceção da dos cabos que forneciam energia aos dois hospitais. Bancários, empregados de hotéis, cafés, bares e restaurantes, bem como caixeiros de casas comerciais, recusaram-se a retornar ao trabalho, solidarizando-se com os industriários, embora eles próprios não tivessem no momento reivindicações salariais específicas. Os motoristas que dirigiam carros de propriedade alheia abandonaram-nos na rua quando ouviram o sino da Matriz bater as primeiras badaladas do meio-dia (VERÍSSIMO, 1997, p. 194)

Quando o Sol está mais alto no céu atinge-se o meio do dia. É o momento em que começam a se projetar as sombras. Se analisarmos as sombras das árvores ou dos edifícios ao meio do dia é o momento em que as sombras se fazem menores pela abundância de claridade solar. No fragmento que narra o início da greve, o sol perfaz o equinócio por toda Antares, nada ficaria nas sombras àquela hora.

O Sol é também uma estrela e Antares faz parte de uma constelação, um imaginário que subverte a lógica aparente e transforma o espaço em caos, para

reconstruí-lo na perspectiva de outra estrela, a Antares enquanto odisseia artística.

No próximo tópico o espaço da obra *Incidente em antares* será analisado na perspectiva da poética do espaço de Bachelard e as considerações da literariedade desse espaço ganharão contorno sob a teoria mencionada.

### 2.3 O Imaginário e a Poética do Espaço

Bachelard nomeia de toponálise o estudo psicológico sistemático dos lugares físicos da vida íntima. Embora aqui se utilize a terminologia criada pelo teórico, há uma divergência em relação ao conceito de tal terminologia. Essa divergência se dá por considerarmos a análise não apenas na perspectiva da individualidade do espaço, mas da coletividade desse. Entende-se por toponálise, mais do que o estudo psicológico, visto que a toponálise comporta também todas as outras abordagens sobre o espaço.

Do ponto de vista de uma toponálise, ou seja, de uma teoria literária do espaço, não há como se analisar o espaço em *Incidente em antares* apenas na perspectiva íntima das personagens, pois o que caracteriza tal espaço é a interação entre o particular, a essência, versus o coletivo, a aparência.

A criação do espaço dentro do texto literário subsidia diferentes propósitos como a caracterização das personagens e sua inserção no contexto socioeconômico e psicológico em que vivem. O espaço sinaliza para o leitor além de seu grau de importância na obra, situações no desenrolar da trama. Então, diante do neologismo cunhado por Bachelard, ele traça considerações sobre o que é relevante em caso de uma toponálise da obra literária:

Então, diante dessas solidões, o toponalista pergunta: O aposento era grande? O sótão era cheio de coisas? O canto era quente? De onde vinha a luz? Como, também nesses espaços, o ser sentia o silêncio? Como saboreava ele os silêncios tão especiais das moradias diversas do devaneio solitário? O inconsciente estagia. As lembranças são imóveis e tanto mais sólidas quanto mais bem especializadas (BACHELARD, 1978, p.203).

Na perspectiva do imaginário e na da imobilidade das lembranças, tenta-se aqui responder às perguntas feitas por Bachelard. O aposento era grande? Sim. Antares era uma estrela maior que o Sol, o que sugere sua luminosidade confirmada pela astronomia. O sótão era cheio de coisas? Considerando que o sótão se



mantém na parte superior da casa, a resposta também é sim, e o que é mais relevante é a natureza dessas coisas. No sótão está a luz, está o ponto de observação, é de lá que se vê a praça e os acontecimentos que se desenrolam. Segundo Bachelard, “A casa, o quarto, o sótão em que estivemos sozinhos, dão os quadros para um devaneio interminável, para um devaneio que só a poesia poderia, por uma obra, acabar, perfazer” (BACHELARD, 1978, p. 207).

Espaço de sonho, o sótão abriga a luz e é de grande relevância pensar na seguinte pergunta: De onde vinha a luz? Essa é a mais curiosa das perguntas, é aquela que nos permitirá entrar na Tebas antarense. A luz vem das duas grandes estrelas presentes no espaço dessa cidade ideal. Uma que brilha no alto céu durante o dia e a outra que também brilha no céu, mas que é trespassada pela escuridão da noite. Tais estrelas são metáforas da própria obra de arte. É pela luz do processo criativo da obra de arte que o olhar para a luz, sol ou estrela, abre-se para a aparência das coisas, ou seja, a forma como as coisas tornam-se presentes e reais no espaço antarense, por meio do devaneio, do insólito, do estranhamento da própria obra de arte.

Nesse espaço há a busca pelas verdades aprisionadas nas sombras do porão que tentam romper a invisibilidade do próprio espaço e se tornar fenômeno. Ainda sobre a topoanálise e a poética do espaço, Bachelard afirma,

O inconsciente não se civiliza: apanha o castiçal para descer ao porão. O psicanalista não pode ficar na superficialidade das metáforas ou comparações e o fenomenólogo deve ir até o fundo das imagens. Aqui, longe de reduzir e de explicar, longe de comparar, o fenomenólogo exagerará o exagero. (BACHELARD, 1978, p. 210)

*Incidente em Antares* é o que se pode chamar de intrigas subterrâneas, dadas às hipocrisias que as máscaras sociais ocultam. Para Bachelard,

Essa metáfora usada é aqui ilustrada por porões múltiplos, por uma rede de galerias, por um grupo de celas com portas muitas vezes trancadas a cadeado. Meditamos então sobre os segredos; preparamos projetos. E a ação, debaixo da terra, se encaminha. Estamos realmente no espaço íntimo das intrigas subterrâneas. (BACHELARD, 1978, p. 211)

Partindo então, do geral para o particular, consideremos Antares como um macroespaço e a praça como um espaço do espaço. Já foram demonstrados vários acontecimentos que se descortinaram nesse espaço que é a própria casa – a

praça. É ali que os tratados são combinados, as intrigas feitas, as diversões acontecem, as autoridades da cidade encontram-se no coreto (ao meio dia. A essa hora, não há sombras na praça: “ – Meio-dia – diz o Dr. Lázaro. – O sol está de rachar. Não vejo sombras na praça. Não aconselho aos amigos saírem de cabeças descobertas. Perigo de insolação” (VERÍSSIMO,1997,p. 329), ou, de êxtase frente ao fenômeno estético.

A praça é a sala de estar da casa e oferece proteção para todos os acontecimentos ainda que esses sejam reveladores de instâncias íntimas e particulares. Não pode haver porões nessa casa, ela é iluminada e não pode conter segredos. O macrocosmo tem seu olhar voltado para a sala de estar:

Comadres trocavam impressões das janelas de suas casas, dum lado para outro da rua... Velhos e velhas, debruçados nas janelas de suas casas, mostravam nas faces – principalmente nos olhos – o pavor de antigas revoluções, a lembrança de imemoriais degolamentos (Veríssimo,1997, p.195)

Há um olhar furtivo que se presta a perscrutar a vida de outrem que se passa na sala de estar, na praça. Para Bachelard,

A fenomenologia do devaneio pode desmontar o complexo da memória e da imaginação. Ela se torna necessariamente sensível às diferenciações do símbolo. O devaneio poético, criador de símbolos, dá à nossa intimidade uma atividade polissimbólica. E as lembranças se depuram. A casa onírica, no devaneio, atinge uma sensibilidade extrema. Às vezes, alguns degraus inscreveram na memória uma pequena desnivelção da casa natal. Tal quarto não é somente uma porta, é uma porta e três degraus. Quando nos pomos a pensar no detalhe da altura da velha casa, tudo o que sobe e desce começa a viver dinamicamente (BACHELARD, 1978, p.214).

Esse olhar furtivo, por meio do devaneio, immortalizará as lembranças, o imaginário em arte pela palavra poética. Outros olhos também vislumbram os interditos, são os olhos de toda a população que se voltam para esse espaço, palco dos mais bizarros acontecimentos. A praça é a própria pólis, no sentido grego da palavra, a Heliópolis que sedia religião e política. É pela obra de arte, pela construção em palavras, que esse espaço constrói-se e encontra suas reminiscências no imaginário de uma gente que a tudo assiste, mas que não pode entrar no devaneio, essa terra sagrada é de domínio do poeta, do narrador. Bachelard explica:

As palavras — eu o imagino frequentemente — são pequenas casas com porão e sótão. O sentido comum reside no nível do solo, sempre perto do ‘comércio exterior’, no mesmo nível de outrem, este alguém que passa e que nunca é um sonhador. Subir a escada na casa da palavra é, de degrau em degrau, abstrair. Descer ao porão é sonhar, é perder-se nos distantes corredores de uma etimologia incerta, é procurar nas palavras tesouros inatingíveis. Subir e descer, nas próprias palavras, é a vida do poeta. Subir muito alto, descer muito baixo; é permitido ao poeta unir o terrestre ao aéreo. Só o filósofo será condenado por seus semelhantes a viver sempre no rés-do-chão? (BACHELARD, 1978, p.293)

As lutas, as intrigas, os namoros, as fofocas, os devaneios, toda e qualquer novidade, tem a praça como cenário, como *lócus* criativo. Na praça, o impossível torna-se possível pela abstração provocada pela luz do meio dia. Fora da praça, Antares está na caverna, como na alegoria de Platão, só vê sombras. É na praça que a luz acontece e as sombras dissipam-se, porque esse espaço é o espaço da própria obra de arte.

O que importa registrar desse espaço só pode ser captado pelo olhar fenomenológico do escritor que aprisiona e estuda as imagens, as novidades expressivas, a imaginação, fenômenos que transcendem a natureza humana. Do geral para o particular, esse espaço vai sendo delineado durante a construção da obra *Incidente em Antares*. Na poética da casa, definida aqui como a própria praça, tem-se o espaço que confere proteção aos acontecimentos, é a moldura desses acontecimentos sólitos ou insólitos.

Cada pequeno adereço dessa casa, os bancos, as plantas, o coreto, é uma sacralidade dos habitantes desse lugar profano. É na praça que o sagrado da criação artística acontece. É a praça que confere materialidade ao enredo, é lá que se pode avaliar o valor ontológico das imagens e da fenomenologia do espaço. Esse olhar para o fenômeno estético é particularizado, conforme se vê na cena abaixo,

A conselho dum popular, os jornalistas procuraram Yaroslav, o fotógrafo da praça.

É verdade que você viu os sete mortos no coreto e os fotografou?

– É. Juro por Deus.

– Onde está a foto?

O tcheco mostrou-lhes o postal, que os repórteres examinaram demoradamente.

– Mas onde estão os defuntos? Aqui só vemos o coreto.

– O olho da minha máquina não enxergou eles. Só o meu. Vocês nunca leram nada sobre vampiros e fantasmas? Dizem que as figuras deles não aparecem nunca em espelhos e também não podem ser fotografadas.

Os jornalistas, desapontados, devolveram ao lambe-lambe a sua discutida fotografia e se foram, convencidos agora de que toda aquela estória não tinha passado mesmo duma grande mistificação, duma brincadeira de mau

gosto e, na mais remota e menos provável das hipóteses, dum caso de alucinação coletiva (VERÍSSIMO, 1997, p. 451).

A técnica não consegue captar o fenômeno, o que o capta é a sensibilidade, a intuição pura do artista. Antares é a estrela que brilha no continente de Veríssimo, uma estrela de proporção estética potencializada pelo fenômeno artístico. Fenômeno que se esvai tão logo é captado, conforme se pode entrever abaixo:

Os jornalistas olharam decepcionados para o coreto vazio. Os fotógrafos começaram a trabalhar, tirando instantâneos de rua e fotografando o coreto e a praça. O cinegrafista subiu ao alto do campanário da Matriz e de lá filmou panoramicamente Antares, o rio e arredores (VERÍSSIMO, 1997, p. 449).

Os jornalistas, portanto, cuidaram do normal. Tão logo se esvai o fenômeno artístico, resta, conforme Bachelard nomeia, o “rés-do-chão”. Assim, o banal, o trivial que não é matéria da obra de arte, metonimizado em uma das personagens, o maestro Menandro, que estava entre os mortos insepultos. De acordo com a obra,

O Prof. Menandro, ainda dentro do coreto, olhou em torno da praça e bradou:

– Cidade sem alma! Cidade cruel! Cidade sem amor! O que te falta é música! Eu devia odiar-te, sacudir às tuas portas o pó das minhas sandálias, mas o meu coração não abriga nenhum sentimento mesquinho. Deixo aos meus conterrâneos, que nunca me compreenderam, esta última mensagem, na mais maravilhosa das línguas do universo.

Abriu os braços e cantou para a cidade, para o rio, para o céu, para a manhã, com toda a misteriosa força de seus pulmões carcomidos, a frase inicial da *Appassionata* (VERÍSSIMO, 1997, p. 444)

Como a paixão do maestro era a música clássica, o autor sinaliza que o Modernismo e a pós-modernidade apontam para a arte enquanto estrela no cenário social, mas para uma arte que ressurge e faz-se do brilho da modernidade. O reconhecimento para o valor da obra de arte vem por meio da Natureza, já que o senso comum lhe é indiferente:

Ninguém esteve presente ao ato de sepultamento do maestro Menandro Olinda. Dois coveiros fecharam-lhe o caixão, jogaram-no no fundo da cova e puseram-se a atirar-lhe terra em cima. Mais tarde, porém, foi muito comentado um fato curioso então ocorrido. Um passarinho saiu de dentro duma casuarina próxima, pousou no montículo de terra da sepultura do

pianista e rompeu a cantar, como numa espécie de oferenda musical ao artista que ali jazia (VERÍSSIMO, 1997, p. 447)

Antares renasce depois do grande Incidente. Se o incidente foi real ou imaginário daquela gente, fica uma dúvida para os repórteres que visitam a cidade e desejam registrar dela a história. Porém, nesse espaço, a arte é um dos pilares do status de Antares, assim como o é outros grupos sociais representados nas figuras dos outros mortos insepultos, dos quais se falará posteriormente.

#### **2.4 O Imaginário no Espaço do Heroísmo e do Vilanismo em Antares – uma análise dos insepultos**

As grandes narrativas são marcadas por conflitos vivenciados por heróis e vilões. Os conflitos, às vezes, se dão no plano das ações humanas, mas se dão também em outros âmbitos, como na relação do homem consigo ou ainda com o meio que o abriga. De forma que a presença de forças opostas sejam inerentes ao enredo da narrativa.

Na obra *Incidente em Antares* não é diferente. O conflito que marca todo o enredo encontra nome em duas famílias tradicionais, os Vacarianos e os Campolargos.

É pela voz do narrador que o leitor já fica avisado sobre o tom da narrativa e sobre aquilo que lhe é inerente, ou seja, a presença de forças antitéticas, isso por meio do tom historiográfico usado pelo narrador:

A esta altura da presente narrativa é natural que o leitor esteja inclinado a perguntar se não existiam em Antares homens de bem e de paz, com comportamento e sentimentos cristãos. A pergunta é pertinente e a resposta, sem a menor dúvida, afirmativa. Havia, sim, e muitos. Desgraçadamente seus ditos, feitos e gestos não foram recolhidos pela história oficial. Apenas uns poucos deles incorporaram-se à tradição oral da cidade e do município -, os restantes perderam-se para sempre no olvido. Os livros escolares, cujo objetivo é ensinar-nos a história da nossa terra e do nosso povo, são em geral escritos num espírito maniqueísta, seguindo as clássicas antíteses – os bons e os maus, os heróis e os covardes, os santos e os bandidos (VERÍSSIMO, 1997, p. 24)

Considerando que a obra divide-se em duas partes, a primeira em que se tem a descrição de Antares e a segunda em que o incidente é narrado, já se tem, preliminarmente, um aviso de que o heroísmo e o vilanismo são marcas da história

da humanidade, uma vez que o enredo em *Incidente em Antares* faz-se desde a “pré-história” do lugarejo.

Muitas personagens desfilam na galeria que constrói a narrativa e tais personagens podem pertencer a um ou a outro grupo de acordo com as suas convicções políticas e a condição social em que se encontram. A ala conservadora e aristocrática é amplamente representada pelos Vacarianos e Campolargos, clãs rivais que ditam as regras para a cidade.

Como já foi mencionado anteriormente, as personagens femininas, com exceção de D. Quitéria, a matriarca dos Campolargos, não possuem voz social e nem política, são submissas aos maridos, visto que o regime local é centrado no patriarcalismo. Uma exceção a essa passividade e alienação é Valentina, mulher do Dr. Quintiliano, influenciada por leituras subversivas e possivelmente pelo padre Pedro Paulo. As personagens consideradas esquerdistas, taxadas de comunistas, são naquela sociedade conservadora, vistas como um perigo ao *status quo*. Os interesses desses se chocam com os interesses da aristocracia dominante e eles são, inevitavelmente, perseguidos. Há também os representantes da vertente religiosa, intelectual, artística, neonazista, fotógrafos e outros profissionais e sindicalistas.

Os marginalizados como as prostitutas Erotildes e Rosinha, os bêbados Pudim da Cachaça e Alambique são personagens que, apesar de discriminadas e marginalizadas, revelam, na sua humildade e singeleza, uma grandeza comovente. Certamente, por isso, não assustam os amigos visitados depois de mortos (Rosinha e Alambique). Cada personagem destaca-se de acordo com sua relevância para a trama.

O Herói é uma figura arquetípica e capaz de solucionar problemas inimagináveis numa narrativa de caráter épico. Esse conceito se ampliou e passou-se a ter outros tipos de heróis como o anti-herói ou o herói problemático. Já o vilão recebe, originalmente, esse nome “vilão” que se refere ao habitante de uma vila. Posteriormente, o conceito evolui: por vilão, passa-se a entender a personagem que se opõe ao herói. No caso da narrativa em questão, o quadro do Incidente altera a percepção que se tem dos papéis de heróis e vilões tanto no plano interno quanto externo da obra.

Num primeiro momento, dado o tipo de sociedade representada no romance, os clãs, nas pessoas de Tibério Vacariano e Quitéria são, a partir dos

outros moradores, exemplos a serem seguidos no plano social, político e religioso. A partir do incidente, é possível notar que os papéis representados podem ser reavaliados do ponto de vista da natureza moral das personagens e suas representações no imaginário de Antares.

As personagens submetidos à análise são os sete mortos, a seguir: Quitéria Campolargo: a matriarca da cidade, vítima de ataque cardíaco; Barcelona: o sapateiro anarquista, também vítima de um ataque cardíaco; Cícero Branco, vítima de AVC, era um influente advogado; João Paz, comunista que foi torturado até a morte pela polícia; Pudim de Cachaça, era um bêbado e foi envenenado pela mulher; Menandro Olinda cometeu suicídio cortando os pulsos, era um genial pianista acometido de quadro depressivo; Erotildes, prostituta, tísica e que não recebeu atendimento médico em tempo.

A matriarca Quitéria Campolargo foi sempre um exemplo de boa moral e de liderança. Após a morte do marido, Zózimo Campolargo, continuou a comandar com cetro de ferro a família e a ter participação na política local, bem como na esfera religiosa: “A viúva de Zózimo manteve-se muito digna, a face impassível, os olhos secos. Reprimiu a sua dor e não “deu espetáculo” em sua casa, no velório, no momento em que fecharam o caixão do companheiro” (VERÍSSIMO, 1997, p. 107).

Como exemplo a ser seguido, após a morte, reforçou ainda mais alguns traços de seu caráter, visto que, em autoanálise, a personagem pode avaliar o próprio grau de importância frente à sociedade Antarense. Foi a primeira a acordar do mundo dos mortos:

Um vaga-lume esvoaça no campo de sua visão e acaba pousando na ponta de seu nariz. Ela o enxota com um movimento de cabeça. Depois, agarrando ambas as bordas do caixão, soergue-se devagarinho, permanece um instante sentada olhando em torno – a solidão da esplanada e da noite, e aquela mancha luminosa e redonda num muro branco... (VERÍSSIMO, 1997, p. 230)

Na hierarquia que se processa na ressurreição, tem-se o segundo defunto que volta do além-túmulo, o Dr, Cícero Branco, “acordado” por Quitéria:

- Estou conhecendo... mas não tenho a certeza.
- O Dr. Cícero Branco!
- Mas a sua cara está diferente.
- A morte, que eu saiba, nunca melhorou a cara de ninguém.
- O que me despistou foi essa mancha arroxeadada no lado direito de seu

rosto... (VERÍSSIMO, 1997, p. 231)

No diálogo travado entre os dois personagens-defuntos, Quitéria descobre que seu último desejo não fora atendido pelas filhas, que era o de ser enterrada com suas joias. Trava-se, então, um diálogo sobre a ambição humana e questões relativas à moralidade:

- Não vejo nenhuma incompatibilidade entre a competência e a honestidade.
- D. Quitéria, com o devido respeito à sua pessoa, conheço tão bem a história da sua família, que poderia escrever sobre os Campolargos um livro de arrepiar os cabelos. Seu tio e sogro Benjamim não era nenhum santo. Aí nesse cemitério estão enterradas umas oito ou dez pessoas que ele mandou matar ou matou com as suas próprias mãos. Quanto a roubalheiras, peculatos e abigeatos, os Campolargos só perdem para os Vacarianos...
- Basta! – exclama a velha. – Basta! Se não estamos sepultados, enterremos pelo menos o passado de nossas famílias (VERÍSSIMO, 1997, p. 233)

Ao procurar saber quem eram os outros defuntos, D. Quitéria é avisada pelo advogado que se tratava de:

- Quem são esses?
- Gentinha sem importância, com exceção de dois...
- Por que não os tiramos para fora desses... dessas caixas?
- Estou lhe prevenindo que não são pessoas da sua classe...
- Bobagem! Morto não tem classe. Além disso, estou curiosa para ver as caras desses vivos, quero dizer, desses mortos.
- Seja feita a sua vontade. Tenha então a bondade de sentar-se (VERÍSSIMO, 1997, p. 234)

Cícero Branco ordena que se enfileirem para as apresentações. Em seguida, tem-se o sapateiro, Barcelona; o maestro, Menandro; a prostituta Erotildes; o pacifista Joãozinho e por último, o bêbado, pudim de Cachaça. Conforme se pode perceber, no mundo dos vivos há uma hierarquia para a ordem social e no dos mortos, a ordem com que eles retomam à vida mantém essa hierarquia de acordo com seus papéis e valores para a sociedade em que viveram.

Numa sociedade, os processos sociais são os principais responsáveis por mudanças ou manutenção dos níveis de desenvolvimento, sejam de ordem econômica, política ou social. Tais processos são assimilados pelos grupos sociais e, apesar de se tratarem de fenômenos coletivos, são percebidos na individualidade.



Assim acontece em *Incidente em Antares*. Todos os mortos estavam sujeitos às mesmas leis que arbitravam a cidade. Porém, cada um podia senti-las e vivenciá-las de acordo com o papel que ocupavam.

A tradição familiar é representada por Quitéria Campolargo que manteve a natureza patriarcal da família, mesmo após a morte do marido. Representava também o poder religioso visto que era líder do grupo Legionárias da Cruz e, em nome desse grupo, saiu a protestar contra a greve que se fazia iminente. O poder legislativo fica a cargo do Dr. Cícero Branco. No âmbito social, o ser humano não pode viver sem a observância de normas de conduta que regulam sua convivência com os demais. Ainda que dê contra-testemunhos desse papel, visto que também fazia a lei de acordo com suas conveniências, o Dr. Cícero representava essa faceta do meio social. Também, num sistema capitalista, precisa-se de trabalhadores para que o processo se desenvolva. Esse grupo é representado por Barcelona, um trabalhador politizado e ciente de seu papel social.

Embora não reconhecidos como essencial para o desenvolvimento humano, a arte e o conhecimento ocupam um lugar na sociedade. Na obra em estudo, esse papel cabe ao professor e maestro Menandro Olinda. Embora do ponto de vista da moral e da religião, as prostitutas bem como os bordéis são sinônimo de degeneração social. Essa personagem simboliza a natureza instintiva do homem, seu caráter naturalista. Ocupava nas sociedades primitivas o papel de sacerdotisas. Porém, com o surgimento da sociedade patriarcal, as prostitutas vão de deusas à escória da humanidade.

O personagem João Paz representa a figura dos perseguidos e presos políticos na época do regime ditatorial, das décadas de 60 e 70, do século XX, no Brasil. Era um pacifista. Por último, tem-se Pudim de cachaça, um bêbado, também escória da sociedade, especialmente, por ser improdutivo e representar o lado dionisíaco da ordem social.

Como se percebe, as forças antitéticas da obra também estão presentes na escolha dos grupos sociais que seriam representados por Érico Veríssimo, no além-túmulo. Assim, como também foi bem pensada a questão do equilíbrio entre as forças apolíneas e dionisíacas, considerando ser *Antares* a própria obra de arte.

Para Nietzsche, em *A origem da Tragédia* proveniente do espírito da música (2006), a Ciência é frágil para apreender os fenômenos artísticos. As forças representadas por Apolo e Dionísio delimitam os conflitos humanos e, embora

opostos, são complementares, Apolo é luz que não vive sem as sombras de Dionísio. Os féretros D. Quitéria, Dr. Cícero e João Paz são equivalentes às forças apolpíneas no equilíbrio social e Erotildes, Pudim de Cachaça e Menandro representam as forças dionisiacas. Por sua vez, Barcelona oscila entre os dois polos, visto ser um trabalhador anarquista, o que não seria bem visto para uma sociedade patriarcal.

Nenhuma das personagens ultrapassaria o próprio destino ou transgrediria os limites da existência como o fariam os heróis trágicos. Porém, desafiam os valores estabelecidos ao transgredirem a própria lei natural vida-morte, voltando do mundo dos mortos para revelarem falcatruas, acordos, corporativismos presentes na hierarquia de Antares. Os acontecimentos, o próprio Incidente, contrariam a natureza mimética que a obra de arte possuía na Antiguidade e até o Modernismo.

A arte é capaz de comportar experiências dionisiacas, sem que seja aniquilado por elas – uma vez que possibilita a embriagues sem perda da lucidez. Nesse aspecto, o maestro Menandro é o personagem que vivencia esse aspecto da criação artística, embora, sua lucidez tenha sido ofuscada por demandas naturalistas que foram terrivelmente reprimidas por sua mãe.

Apolo e Dionísio são, a um só tempo, ordem e instinto, cuidadosamente pensado por Veríssimo na escolha dos grupos que representam para além da vida, ou a imortalidade da obra de arte. Nessa evidência, o personagem Pudim de Cachaça é um Dionísio dividido em si mesmo, visto que a literal embriaguês o destrói moral e socialmente, o que reforça a natureza antitética construída pelo narrador via autor.

Para a arte e para o artista, o não reconhecimento de seu papel social já é a morte em vida, conforme o próprio Maestro Menandro enuncia “– D. Quitéria, eu tive em Antares uma amostra do inferno. A incompreensão, o sarcasmo, a impiedade dos antarenses me doíam fundo. O inferno não pode ser pior que Antares” (VERÍSSIMO, 1997, p. 246).

Os impulsos estéticos são bem representados por Menandro que, em suas tensões, possui os poderes de natureza artística ou as duas forças que a determinam, em sua constante contraposição de origens e objetivos, o contínuo desenvolvimento da arte.

As naturezas ambivalentes de Apolo e Dionísio reforçam a ideia de heróis

e vilões na obra, pois, ao desmascarar as mazelas dos cidadãos de Antares. Erotildes ao relatar, por exemplo, o fato de ter sido concubina de Tibério Vacariano e de não ter recebido atendimento médico adequado, coloca-a na posição de heroína, sendo que, antes da morte, ela engrossava a fila dos marginalizados.

### 3 IMAGINÁRIO E FENOMENOLOGIA EM ANTARES

A teoria do Imaginário, enquanto teoria científica no século XIX, é o estudo empreendido sobre inconsciente humano, que permitiu a comprovação de que o psiquismo não funciona para além da luz da percepção imediata, por meio de um encadeamento racional de ideias, mas, também, está sujeito ao desconhecido que habita o inconsciente e que revela imagens irracionais, oníricas, neuroses ou manifesta-se por meio da criação poética. Na obra *Imaginação simbólica*, Durand assevera:

A consciência dispõe de duas maneiras para representar o mundo. Uma directa, na qual a própria coisa parece estar presente no espírito, como na percepção ou na simples sensação.

A outra indirecta quando, por esta ou por aquela razão, a coisa não pode apresentar-se 'em carne e osso' à sensibilidade, como por exemplo na recordação da nossa infância, na imaginação das paisagens do planeta Marte, na compreensão da dança dos electrões em torno do núcleo atómico ou na representação de um além da morte. Em todos estes casos de consciência indirecta, o objecto ausente é representado na consciência por uma imagem, no sentido muito lato do termo (DURAND, 1993, p. 07)

Assim, a ideia de imaginário vem ganhando corpo nos estudos literários e com isso, surge uma nova forma de fazer-se crítica literária por meio do imaginário, da memória, ou, no caso, da história convertida em memória. O que leva a crítica a buscar na imaginação explicações para análise dos fenômenos literários é a própria natureza simbólica da literatura. Ainda para Durand,

Seria melhor escrever que a consciência dispõe de diferentes graus de imagem – consoante esta última é uma cópia fiel da sensação ou apenas assinala a coisa - cujos dois extremos seriam constituídos pela adequação total, a presença perceptiva, ou pela inadequação mais extrema, isto é, um signo eternamente viúvo de significado, e veríamos que este signo longínquo não é mais do que o símbolo (DURAND, 1993, p. 08)

Assim, o viés de análise que se faz pelo imaginário, é aquele que contempla, como análise da obra, o processo fenomenológico por meio do qual as imagens irrompem no texto literário e a simbologia ganha expressão também na obra. Dessa forma, o que caracteriza o simbolismo é o não-sensível manifesto por meio de todas as suas formas: inconsciente, metafísico, sobrenatural e surreal.

Para Durand ,

Mas se a psicanálise, como a antropologia social, redescobre a importância das imagens e rompe revolucionariamente com oito séculos de recalçamento e de coerção do imaginário, estas doutrinas só descobrem a imaginação simbólica para tentar integrá-la na sistemática intelectualista em vigor, para tentar reduzir a simbolização a um simbolizado sem mistérios. São estes processos de redução do simbolizado a dados científicos e do símbolo ao signo, que precisamos de estudar agora e, em primeiro lugar, no sistema da psicanálise (DURAND, 1993, p. 37)

Para Durand, o símbolo constitui o próprio aparecimento de um mistério, pois é a transfiguração de uma representação concreta através de um sentido inteiramente abstrato. Sobre o símbolo, Durand diz: “O símbolo é, como a alegoria, recondução do sensível, do figurado ao significado, mas é também, pela própria natureza do significado inacessível, epifania, isto é, aparição, através do e no significante, do indizível” (DURAND, 1993, p.10)

Paul Ricoeur, (*Apud* Durand,1993, p.12) vai dizer que o símbolo autêntico possui três dimensões, a cósmica, a onírica e a poética que é a que nos interessa. A dimensão poética do símbolo apela à linguagem. Sendo assim, na obra *Incidente em Antares*, percebe-se que a imaginação simbólica é bastante operante na construção das imagens pelo autor, como por exemplo, a rica simbologia que se tece em torno do incidente, a presença do sol e da estrela antares para designar a luminosidade, o jogo de luz e sombras que se faz presente na obra, a presença dos urubus, o próprio coreto da praça, o juízo final e, ainda, a ideia do mau agouro proveniente de uma sexta-feira 13. Esses são elementos carregados de significações simbólicas.

É por meio da repetição de uma imagem que o símbolo se faz no imaginário, conforme assevera Durand “É através do poder de repetição que o símbolo preenche indefinidamente a sua inadequação fundamental. Mas esta repetição não é tautológica: é aperfeiçoante através da acumulação de aproximações” (DURAND, 1993, p.13).

As imagens estão para as artes, especificamente para a literatura, como sua própria natureza ontológica. Não se opera com a natureza objetiva do signo visto que, se assim fosse, esse não representaria as metáforas e alegorias inerentes à própria alma humana, conforme observa o personagem Cícero Branco na obra em análise

O Dr. Cícero aproxima-se de João Paz e murmura:

– Pelo que estamos ouvindo, nem depois de mortas as pessoas perdem o gosto da metáfora.

– A vida bem pode ser uma metáfora do estro de Deus – diz o Prof. Menandro, mas em voz baixa, como para não despertar as suas filhas adormecidas (VERÍSSIMO, 1993, p.244).

Diante disso, de todo o histórico das análises do fenômeno literário, a partir de outros vieses críticos, a necessidade de se criar um método de análise que considerasse a natureza ontológica subjetiva da obra, tornou-se um imperativo, conforme se vê em Durand:

Daí a necessidade de adoptar um método adequado ao campo da expressão poética. A fenomenologia só desemboca em contra-sensos quando se aventura no universo 'numenotécnico' da objectificação. Pelo contrário, para explorar o universo do imaginário, da recondução simbólica, é a fenomenologia que se impõe e só ela permite 'reexaminar com um olhar novo as imagens fielmente amadas'. Em que consiste neste domínio este famoso método? Em acentuar a virtude de origem das imagens, 'em captar o próprio ser da sua originalidade e em beneficiar assim do título produtividade psíquica que é a da imaginação' (DURAND, 1993,p.63).

Como sistema autônomo, a literatura, em toda a história ocidental, tem passado por alterações consideráveis em suas variadas formas de representar, desde o real até o imaginário. Uma obra literária não se atém a descrever a realidade, isso é tarefa das ciências em suas variantes exatas, antes, busca compreender os fenômenos que por meio da obra manifestam-se e processam-se, conforme o próprio Veríssimo professa: “fato literário são pedaços de vida, que antes de serem a obra já estiveram em outras mãos, estão impregnadas da experiência humana e não devem ser traídos pelo escritor” (VERÍSSIMO, *Apud* BORDINI,1995, p.33).

É também o próprio Érico Veríssimo que fala da criação dos nomes das personagens por meio de imagens subjacentes ao inconsciente, conforme se pode observar em Bordini:

Achar nomes para personagens é um processo que sempre me tem trazido revelações divertidas. Em *Incidente em Antares*, eu procurava um nome para a preta—velha que faz a limpeza do gabinete do prefeito da cidade. O primeiro nome que o inconsciente me ofereceu foi Fortunata. [...] Folheando ao acaso o primeiro volume de *O tempo e o vento*, verifiquei com surpresa que Carl Winter tinha uma criada preta chamada Gregória. Quando em 1947 'batizei' a escrava do Dr. Winter, não me dei pela coincidência do nome, mas estou certo de que em 1971 o meu inconsciente 'lembrava-se' de Gregória quando me soprou o nome de Fortunata. Desse modo, o

prenome de uma personagem gera o prenome de outra, ambos sugeridos por uma personalidade histórica que não aflora à consciência naquele momento: no caso, Gregório Fortunato, o guarda-costas negro de Getúlio Vargas (VERÍSSIMO *Apud* BORDINI, 1995, p. 88).

A universalidade de fenômenos apresentados na obra deixa entrever a seleção de imagens presentes no inconsciente das pessoas e das quais o escritor tem ciência. O fato de Veríssimo usar uma cidade imaginária e o romance construir-se pelo viés do fantástico já apela para a natureza fenomenológica com que a obra pede análise.

Embora a cidade de Antares não conste nos mapas, alusão à insignificância que tal lugar possui frente aos poderes políticos, sua existência pode ser atestada por meio de documentos conferindo-lhe *status* municipais como o que consta no livro de Gaston Gontran, naturalista francês, *Voyage Pittoresque au Sud du Brésil* (1830-1831). Inicialmente, o povoado era conhecido como “Povinho da Caveira” e, mais tarde, em 1853, foi substituído por Antares, quando é elevado à categoria de vila. Há também um segundo documento que trata da “pré-história” de Antares. É uma carta do padre jesuíta Juan Bautista Otero que narra seu trabalho pastoral naquelas terras, realizando casamentos e batizados, à semelhança dos jesuítas.

O retorno dos mortos à vida para exigirem que seus corpos fossem enterrados reitera, no imaginário das personagens, a natureza simbólica com que o fenômeno é observado em sua individualidade, como se observa no fragmento a seguir:

O prefeito agora tamborila com uma de suas canetas sobre o tampo da mesa, lembrando-se vagamente de suas marchas nos duros tempos de brigadiano.

– Em resumo, professor – diz ele, depois de tentar, mas em vão, esmagar com a prensa de mata-borrão a mosca que caminha em cima de seu tinteiro – o senhor sugere que a volta desses mortos tem uma explicação mágica, não?

– Não! – exclama Libindo Olivares. – Minha explicação é outra. A nossa cidade está sob a influência duma alucinação coletiva (VERÍSSIMO, 1997, p. 311)

Outros o veem como o Dia do Juízo Final:

Lucas Faia, que agora vai e vem, percorrendo nervosamente o trajeto entre sua poltrona e as janelas-portas, toca no braço do capelão dos operários.

– Com a licença do colendo juiz de Direito... Amigo Pedro-Paulo, o senhor

sabe que o nosso querido vigário ao ver os sete mortos voltou para a igreja e pensou (e até chegou a dizer isso em voz alta) que se tratava do Juízo Final?

– Sei. O próprio Pe. Gerônimo me contou isso.

– E que lhe pareceu a idéia?

– Absurda. Simplesmente não acredito no Juízo Final (VERÍSSIMO, 1997, p. 318)

Sob o prisma de um dos defuntos, Dr. Cícero Branco analisa o fenômeno por meio da seguinte imagem, “– Sete úteros abertos – murmura ele, abarcando com um gesto os esquifes. – Sete criancinhas recém-nascidas” (VERÍSSIMO, 1997, p. 253) ou mesmo Barcelona “Fetos podres” (Idem). D. Clementina, viúva, católica praticante e doceira profissional, ao avistar o grupo que se movia pela rua, assim se expressa:

Ué? bloco de carnaval em dezembro?... coisa de estudantes... mas seu coração, sentindo o horror daquela visão uma fração de segundo mais rapidamente que o seu cérebro, dispara... Ao reconhecer naquelas faces cadavéricas as fisionomias de sua freguesa Quitéria Campolargo e do Dr. Cícero Branco... santo Deus! – D. Clementina abre a boca, solta um vagido, sente que o mundo se vai aos poucos apagando, deixa cair o vaso, que se parte em cacos contra o soalho, suas pernas se vergam e ela tomba, primeiro de joelhos e depois de borco (VERÍSSIMO, 1997, p. 256)

Outro personagem é Veridiano que, ao acompanhar o olhar de D.Clementina, pasma frente ao que vê:

O homem que mateia ergue a cabeça, olhando a rua por cima do jornal, empurra os óculos para a testa, semicerra os olhos para melhorar o foco de sua visão, e, de súbito, reconhecendo os componentes do lúgubre cortejo põe-se a tremer, a boca entreaberta, a água com mate a escorrer-lhe das comissuras dos lábios, queixo abaixo. Um ronco lhe escapa do fundo da garganta, ele sente como se uma facada lhe rasgasse o peito, deixa cair a cuia e o jornal, curva-se sobre si mesmo e, como em câmara lenta, vai escorregando do mocho até tombar inteiro na calçada, batendo com a cabeça nas lajes, contra as quais se quebram as lentes de seus óculos. (VERÍSSIMO, 1997, p. 256)

A caminhada dos defuntos pela rua continua e desperta as mais variadas sensações em quem os avista, dado ser consenso os mortos permanecerem no mundo dos mortos.

Duma outra casa próxima parte um grito lancinante de mulher. Ouve-se o ruído duma janela que se fecha com força, e o tinir de vidros estilhaçados.



O dono da padaria *Universo* sobe a Voluntários da Pátria, dirigindo a sua Kombi. Ao ver o grupo no meio da rua põe-se a buzinar freneticamente, e quando percebe que o bando não lhe abre caminho, mete a cabeça para fora do carro e berra: ‘Saíam da frente, seus palhaços! O carnaval ainda não chegou!’ – e é nesse momento que ele reconhece alguns dos defuntos e, tomado de pânico, mete o pé com força no acelerador, torce bruscamente para um lado a roda da direção, o auto sobe na calçada e esbarra com violência e estrondo contra a parede dum prédio. O padeiro solta um urro, a respiração bruscamente cortada, duas costelas quebradas, e ali fica encurvado sobre o guidão, resfolgando forte, salivando sangue, o pavor nos olhos, enquanto pelas suas narinas entra um cheiro adocicado de carne humana decomposta (VERÍSSIMO,1997, p. 257)

O símbolo é para Durand (1993, p. 97) “um restabelecedor do equilíbrio vital comprometido pela inteligência da morte”. Na obra, a morte, no imaginário das personagens e da sociedade que Érico Veríssimo propôs-se retratar, não possui nenhum respeito pelos seus mortos. A história de Antares foi marcada por brigas, torturas e assassinatos, tudo em nome da posição política e do corporativismo que abarcava as relações sociais.

As filhas de D. Quitéria retiraram dela suas joias, sem ao menos conceder-lhe o último desejo que era ser enterrada com seus pertences. Essa ação das personagens já denota o desrespeito que essa sociedade tem para com seus mortos. Posteriormente, um ladrão de sepulturas tenta roubar as joias dos *mortos* e se depara com D. Quitéria ressuscitada à porta do cemitério.

Outro ato de desrespeito é a atitude dos grevistas frente aos corpos dos sete defuntos. Em linhas gerais, não há comoção pelos mortos, à exceção da esposa de João Paz que sofre pela morte desse. Ademais, os outros mortos não encontram lágrimas em suas famílias ou na sociedade como um todo.

Na linha simbólica, tem-se ainda o número sete, forte representante de imagens coletivas. Como já vimos, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2002, p.826), “O sete corresponde aos sete dias da semana, aos sete planetas, aos sete graus da perfeição, às sete esferas de graus celestes”, corresponde ainda, (p. 826) “à totalidade da vida moral, acrescentando as três virtudes teológicas a fé, a esperança e a caridade – às quatro virtudes cardeais – a prudência, a temperança, a justiça e a força”, sete virtudes das quais os habitantes de Antares viam-se destituídos, porém elemento bem presente no jogo das imagens:

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 tombou vítima dum colapso cardíaco, felizmente não fatal (VERÍSSIMO, 1997, p. 258)

Ainda, o número sete é recorrente em outras partes da obra, “Naquela manhã, cerca das sete horas, Acácia entrou no gabinete do prefeito de Antares para fazer a limpeza de rotina” (p. 301) e ainda:

Antônio Augusto Mendes orgulhava-se de ser um funcionário dedicado e diligente. E era mesmo. Vivaldino estava satisfeito com o seu auxiliar, apesar de saber que ultimamente o Mendes andava abusando dos ‘aperitivos’ às horas mais impróprias do dia. Às vezes o álcool deixava-o um tanto alegre, com entusiasmos excessivos e uma loquacidade exacerbada. Nada disso, porém, lhe prejudicava a eficiência secretarial nem as suas qualidades de ‘homem dos sete instrumentos’ (VERÍSSIMO, 1997, p. 302)

Continua a recorrência do número sete sem que seja aludido diretamente aos mortos “A primeira estaca no cruzamento da Rua Voluntários da Pátria com a do Comércio e a segunda, na interseção da Av. Sete de Setembro com a Rua da Igreja” (p. 332); “Meninos entre sete e quatorze anos se haviam congregado espontaneamente em grupos armados de porretes, bодоques ou pedras e saído a caçar ratos pelas ruas e quintais” (p. 379); “Sete e meia. O Maj. Vivaldino e sua mulher estão em casa, sentados à mesa do jantar, olhando em silêncio para os pratos fumegantes, sem coragem sequer para tocá-los” (p. 388); “Ela depõe o castiçal em cima de sua mesinha-de-cabeceira.– Fica tranquilo. Não tens. Agora te deita. Estás cansado, precisas dormir pelo menos umas sete horas” (p.403).

E, para finalizar a obra, a ironia marca a última ocorrência do número sete “Sete anos após aquela terrível sexta-feira 13 de dezembro de 1963, pode-se afirmar, sem risco de exagero, que Antares esqueceu o seu macabro incidente. Ou então sabe fingir muito bem” (p. 484).

Para Chevalier e Gheerbrant (2002, p. 827), “O número 7 é o símbolo universal de uma totalidade, mas de uma totalidade em movimento ou de um dinamismo total. Como tal, ele é a chave do apocalipse (7 igrejas, 7 estrelas, 7 Espíritos de Deus, 7 selos, 7 trombetas, 7 trovões, 7 cabeças, 7 calamidades, 7 taças, 7 reis)” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2002, p. 827).

Antares é essa totalidade, como bem se nota nas imagens representadas

na obra e na análise aqui feita. Conforme observa Chevalier e Gheerbrant, e pela citação no final da obra, o sete é totalidade, se essa estiver em movimento e, esse processo dialético está presente em *Incidente em Antares*. Por si só, o enredo se põe em movimento como a própria história do país e a vida caminha para o pão e circo e para o conformismo da sociedade frente aos desmandos políticos a que é submetida.

### **3.1 O Imaginário e suas interfaces com o fantástico.**

A expressão “fantástico” provém do latim “phantasticus” e tem o sentido de fantasia. Esse termo associado às questões literárias ganha corpo no denominado realismo fantástico. O trabalho de representar o real pelo real perde espaço na literatura moderna e novas formas de representação surgem com o objetivo de tornar presentes as manifestações fenomenológicas e subjetivas do inconsciente. Por mais que se busque uma forma de racionalidade para os fenômenos literários, eles não se aprisionam em fórmulas exatas, ao contrário, eles alçam voo e aproximam-se muito mais do imaginário e do ficcional.

O gênero fantástico comporta ingredientes improváveis, fantasiosos e atualmente desvinculados do cotidiano humano. Desta forma, a literatura fantástica pode ser definida como a narrativa que é elaborada pelo imaginário, por uma dimensão supostamente inexistente na realidade convencional ou factível de provas e existências no mundo concreto. Durand, assim, observa:

A imagem simbólica, ao encarnar-se numa cultura e numa linguagem cultural corre o risco de esclerosar-se em dogma e em sintaxe. É neste ponto que a escrita ameaça o espírito quando a poética profética é suspeita e amordaçada (DURAND, 1993, p. 29)

Isso equivale mencionar que o espírito modernista, numa atitude iconoclasta, rompe com modelos passados, porém, cada época pede peculiaridades para a escrita literária. Todo o contexto em que a obra se insere é determinante para se optar por um gênero ou outro, bem como por um recurso de representação ou outro. Assim se procede para que não se caia na sintaxe do símbolo conforme menciona Durand. Perpetuar a história humana, as experiências, anseios, sonhos, imaginação numa manifestação livre de grilhões e de panópticos é anseio da

expressão poética, isso porque “a inspiração simbólica pretende ser prevenção do espírito para lá da escrita sob pena de morte” (DURAND, 1993, p.30).

Como criação do imaginário, espaço poético sem limites, a literatura pelo viés do fantástico transpõe o real e mistura-se ao irreal, coloca em relevo a dimensão imaginativa tanto no plano individual quanto social. Para Todorov (1981, p. 19) “A vacilação do leitor é, pois a primeira condição do fantástico.”, e isso aplicado à obra *Incidente em Antares* faz-nos pensar em que momento ocorre a vacilação do leitor, sendo que os leitores sabem que havia sete mortos e é impossível, no mundo real, que eles voltassem à vida para fazer reivindicações. A dúvida ocorre justamente ao final da obra, após a modernização de Antares: “Como costuma acontecer tanto na vida como nos romances, passaram-se os anos. E muitas mudanças se operaram em Antares e no resto do universo” (VERÍSSIMO, 1997, p. 480). Neste ponto, o leitor é avisado de que as transformações operam-se no plano da obra e pode gerar estranhamento, até porque, muitas pessoas ligadas ao incidente, a esta altura, já passaram para o lado dos mortos, como foi o caso de Tibério Vacariano, o fotógrafo Yaroslav, e outros que se foram do povoado para habitar ou assombrar outros espaços. Antares torna-se um mito, ou o mito dos mitos, visto ter restado somente estórias de mortos e nada além da oralidade para confirmá-las, já que não houve registro fotográfico dos fatos; Assim, a história passa a existir no imaginário. “Sete anos após aquela terrível sexta-feira 13 de dezembro de 1963, pode-se afirmar, sem risco de exagero, que Antares esqueceu o seu macabro incidente. Ou então sabe fingir muito bem” (VERÍSSIMO, 1997, p. 484), o que é convalidado pela perfeição do número 7 conforme já apurado.

Todorov assegura (1981, p.8): “A literatura se cria a partir da literatura, e não a partir da realidade, seja esta material ou psíquica; toda obra literária é convencional. Só se podem fazer poemas a partir de outros poemas, novelas, a partir de outras novelas”, ou seja, a Literatura cria-se a partir do elemento simbólico de que é feito o mito, dele se alimenta e é alimentada por ele. Para Cristaldo,

Há palavras que emergiram na História para ficar. Simbolizam aspirações humanas universais e comovem gregos e troianos. Por exemplo, democracia. Jamais conheci — nem tenho a esperança de conhecer — alguém que não seja democrata. Conheço gente de esquerda que afirma que a democracia foi mutilada pela direita, que está no poder. Conheço gente de direita que afirma estar a democracia ameaçada pela esquerda, que quer tomar o poder. Há quem afirme que vivemos numa democracia. Há os que lutam para que se chegue a um estado democrático, pois este

não o seria. E quando surge uma revolução, os que sobem ao poder proclamam sempre o início de uma era democrática. E os que caem, choram a morte da democracia (CRISTALDO, 2013, )

Antares é o mito ao se pronunciar democrata e ser governada por famílias tradicionais que detinham o poder:

A voz tão pálida e cansada quanto a face, Zózimo interveio:  
 – Não acredito nesses boatos.  
 – Na minha opinião esta é a hora certa para o golpe – afirmou Tibério.  
 Quitéria ergueu os olhos para ele:  
 – Golpe de quem contra quem?  
 – Das Forças Armadas, para impedir que o Juscelino e o Jango tomem posse!  
 – Mas se eles foram eleitos pela maioria do povo e reconhecidos pelo Congresso! Estamos numa democracia, homem de Deus! (VERÍSSIMO, p. 94)

As relações entre as pessoas são mediadas pelo contexto assim como o é qualquer manifestação objetiva ou subjetiva. Essas relações também se alteram na interface com o real pelo efeito de transformações no plano social e econômico como foi o caso da modernização em Antares. O mito e o imaginário também se presentificam na figura de políticos como caso de Getúlio Vargas, observado por Antonini: “a composição de Veríssimo mostra uma construção mítica que decorre de sua memória afetiva e da memória afetiva de seu povo que acaba por traduzir-se num novo conhecimento de um sujeito. No caso, um sujeito da História, Getúlio Vargas” (ANTONINI, 2000, pg. 182). O mito político e histórico ressignifica-se em Veríssimo e potencializa sua natureza populista.

É mito do mito por alegorizar o próprio *Mito da Caverna* de Platão. Com sua natureza dúbia, oscilante entre luz e trevas, Antares é a própria caverna em que seus habitantes têm uma visão distorcida da realidade, acreditam em imagens criadas pela cultura, economia, política e em conceitos e informações que receberam ao longo da vida, o que lhes ofusca a visão para o conhecimento inteligível, conforme se vê em Veríssimo:

A alta sociedade de Antares entrou nestes últimos cinco anos numa espécie de crescente delírio exibicionista e competitivo, em matéria de posição e virtudes mundanas. Qual é o casal número um do nosso *café society*? Quem dá as melhores festas? Quem tem mais “classe”? Qual a mais elegante de nossas damas? Quem possui o automóvel mais fino? De quem é a residência mais confortável? E a mais bem decorada? Quem visitou mais vezes o Velho Mundo? Qual a *hostess* mais sofisticada do ano? E

assim por diante... (VERÍSSIMO, 1997, p. 483)

Antares é a caverna quando simboliza o mundo por meio do fantástico, relativiza a presença do real e aceita o insólito como possível e só tenta dele se livrar porque lhe ardem as narinas o mau cheiro que exala dos féretros. Assim, têm-se, em Antares, imagens que não representam a realidade, o que a torna o mito dos mitos, ou o mito do próprio Mito da Caverna.

Nessa perspectiva, os sete mortos simbolizam o conhecimento adquirido após se enxergar a verdadeira luz. Por isso, marcam de se encontrar ao meio-dia, momento em que o sol ardentemente ilumina Antares. Livres das amarras da vida, do real, percebem que passaram a existência toda analisando e julgando apenas imagens projetadas nas paredes da caverna, como aconteceu com D. Quitéria ao descobrir de que tecido social suas filhas e genros foram feitos:

Escondida atrás da folha duma porta entreaberta, a velha fica a espiar e ouvir suas quatro filhas e seus quatro genros, que se acham sentados em torno da mesa, no centro da qual se vê um escrínio aberto, o interior forrado de veludo cor de ametista, com um espelho na parte interna da tampa. Ao redor do escrínio estão enfileiradas as joias que a morta queria levar consigo para o túmulo: o anel de brilhante, o colar de pérolas, os brincos de esmeraldas, o broche de rubis, a pulseira de ouro maciço... Um dos genros, o veterinário, levanta-se, boceja, estira os braços espreguiçando-se, depois acende um cigarro, solta uma baforada de fumaça, olha para o velho relógio de pêndulo... VERÍSSIMO, 1997, p. 263)

Considerando o viés Literatura Fantástica e Imaginário, vale destacar, ainda, a referência feita por Antonini (2000) em relação a esse tipo de construção poética e suas ligações com o imaginário:

É sabido que o fio que separa o imaginário do dito real é tênue e mediado pelo processo da representação. Ainda que mergulhados em formas de composição semelhantes às da narrativa, tais discursos vão em busca de diferentes referenciais, quer seja os da cientificidade (factualidade) quer seja os da mera verossimilhança (ANTONINI, 2000, p. 33)

A obra *Incidente em Antares* flerta com a crítica social e constitui-se um exemplo do gênero fantástico que incomoda, causa estranhamento e repulsa ao mencionar os cadáveres em estágio de apodrecimento, ao referir-se aos problemas advindos da presença deles no seio social, como a permanência dos urubus e dos ratos que invadiram a cidade. Assim, obrigam a sociedade a encarar suas questões

mal resolvidas e insepultas.

Mesmo após os mortos retornarem para seus caixões e os coveiros tendo decidido enterrá-los, o desconforto é geral na cidade em decorrência das revelações feitas por eles. Os poderosos da cidade decidem que é preciso esquecer o ocorrido. Com a chegada da imprensa de Porto Alegre para documentar o fenômeno, o prefeito nega os acontecimentos e afirma que tudo não passou de um artifício para promover a cidade. Em poucos anos, o incidente não é mais mencionado. A Antares do incidente torna-se mito no imaginário daquela gente.

### **3.2 A Morte como alegoria das sombras**

Na alegoria da caverna, um dos textos mais conhecidos de Platão, o homem vive dentro de uma caverna, local onde só conhece as sombras projetadas nas paredes. Assim, o mundo exterior torna-lhe conhecido por meio de tais sombras, o que o torna impossibilitado de conhecer a verdadeira natureza das coisas ou dos fenômenos e, nessa caverna, uma vez aprisionado, passa a vida acreditando nas projeções que vê e, assim, vive até que chegue a morte.

Essa alegoria é uma narrativa mítica sobre o que Platão acreditava sobre as formas de conhecimento verdadeiras. Ao alegorizar o que ele considerava, o filósofo ou o homem livre em conhecimento, vale-se dos quadros da imaginação mitopoética, daquilo que estava presente no imaginário para transmitir e distinguir em caráter alegórico o homem ignorante do homem sábio.

Muitas obras literárias constroem suas tramas utilizando-se da fabulação mítica. Este recurso faz com que as estruturas narrativas estejam engajadas a certos princípios imutáveis e eternos que relacionam o referencial cotidiano e as instâncias do imaginário, e reedita novas configurações para personagens em suas atuações romanescas de modo a tornarem-se perceptíveis pelo vínculo que mantêm com estruturas ancestrais.

O mito ou a remitologização ressurgem como antídoto para aplacar a experiência realista e o espírito racional de que a modernidade se reveste. Para Durand,

Devido à influência das estruturas dos esquemas primordiais os símbolos se transformam em palavras e os arquétipos em ideias e que, dessa maneira, o mito passa a ser um sistema dinâmico de símbolos, de arquétipos e de esquemas e se transforma em narrativa. A organização dinâmica do mito corresponde a estática, sob o aspecto de uma 'constelação de imagens' (DURAND, *Apud* MELETINSK, 2002, p. 34)

Essa constelação de imagens faz-se perceber na obra *Incidente em Antares*. O fenômeno dos mortos a caminhar pela cidade reivindicando direitos demonstra a natureza politizada que o homem, enquanto ser social, deveria ter. Atribuir esse sentido ao fenômeno é promover um movimento centrífugo para a obra de arte, conforme se vê em Frye:

Sempre que estamos lendo, vemos que nossa atenção se move ao mesmo tempo em duas direções. Uma direção é exterior ou centrífuga, e nela ficamos indo para fora de nossa leitura, das palavras individuais para as coisas que significam, ou, na prática, para nossa lembrança da associação convencional entre ela (FRYE 1957, p. 77).

Ainda para o autor citado, “A civilização não é apenas uma imitação da natureza, mas o processo de fazer da natureza uma forma humana total” (1957, p.108). Ao mimetizarem a natureza política do homem, os arquétipos das sombras reivindicam arquétipos luminosos para Antares, sugerindo que essa precisava de luz para superar situações sombrias:

De modo semelhante, cada modo da literatura desenvolve sua própria projeção existencial. A mitologia projeta-se como teologia: isto é, um poeta mitopoético aceita comumente alguns mitos como 'verdadeiros' e, de acordo com isso, modela sua estrutura poética. A estória romanesca, essa povoa o mundo de figuras ou potestades fantásticas, normalmente invisíveis: anjos, demônios, fadas, espectros, animais encantados, espíritos elementares como os da *Tempestade* e *Comus* (FRYE, 1957, p. 69)

Tais potestades fantásticas fazem-se notar na postura das personagens defuntos. Apresentam-se como arquétipos de uma consciência dotada de conhecimentos sobre o funcionamento social, isso porque, por meio da morte, romperam com a escuridão das coisas, romperam com o desejo que obscura o conhecimento verdadeiro.

Ao dialogar com o imaginário coletivo, o escritor deseja alcançar o aspecto sobrenatural da vida e da realidade. Assim, por meio da obra *Incidente em Antares*, Veríssimo cria o seu próprio repertório mítico na tentativa de redimensionar



o tempo e o espaço narrativos por meio da alegoria da morte e das sombras em que essa está inserida. Em *A poética do mito*, Mielietinski observa:

...da imersão nas fontes primigênicas, surge uma intensificação de certos valores peculiares, que por vezes parecem proceder de estratos aparentemente ainda mais primitivos, mas que ostentam uma capacidade significativa que os torna invulneráveis à corrosão das contribuições modernizadas. Para um escritor literário, trata-se exclusivamente de puras operações artísticas, mas nelas há implícita uma prévia proposição cultural, resultado do conflito que toda coletividade está vivendo (MIELIETINSKI, 1987, p. 440)

O conflito que marca *Antares*, enquanto espaço real, é de natureza política. A coletividade desse espaço estigmatiza-se a partir das arbitrariedades de um governo marcado pelo recrudescimento de ideologias fascistas. No plano artístico, *Antares* se ressignifica e transforma-se em espaço poético. Assim, o conflito projetado assume natureza fenomenológica ao dar vazão a acontecimentos fantásticos e desprovidos de natureza racional.

O mito é uma objetivação da experiência coletiva do homem, não de sua experiência individual. Logo, o imaginário coletivo captado na obra em análise pode ter-se constituído como um problema à época para o escritor, tanto por conta do regime ditatorial que o país atravessava quanto em decorrência da *práxis* da cultura brasileira.

Porém, isso não impediu que os rituais cíclicos da morte e da vida estivessem presentes na obra convalidando as manifestações de que se reveste o inconsciente ao lidar com forças que lhe fogem ao controle, como o caso dos moradores verem-se defronte às forças desencarnadas contra as quais não sabiam o que fazer. Frye observa:

Os rituais agrupam-se em torno dos movimentos cíclicos do Sol, da Lua, das estações e da vida humana. Todos os períodos cruciais da experiência - a aurora, o pôr do Sol, as fases da Lua, o tempo da sementeira e da colheita, os equinócios e os solstícios, o nascimento, a iniciação, o casamento e a morte, têm rituais ligados a eles. A influência do ritual exercita-se sobre a pura narrativa cíclica, a qual se pudesse existir tal coisa, seria repetição automática e inconsciente. No meio de toda essa recorrência, porém, está o ciclo recorrente fundamental da vida que adormece e desperta, a frustração diária do ego, o despertar noturno de um eu titânico (FRYE, 1957, p 107-108).

Ao observamos o encontro das personagens defuntos no coreto, o qual

se deu ao meio-dia, percebe-se o ciclo vida-morte-vida que se enuncia por esse acontecimento. A permanência de tais personagens dado seu estágio de decomposição suscitava na população local os mais diferentes sentimentos. A cidade passa por todos os períodos cruciais da experiência, a vida e a morte, o regime diurno e o noturno, a aparência e a essência, a efemeridade e a eternidade por meio da própria obra de arte em que Antares se materializa.

De forma geral, as representações da morte e do luto na cultura ocidental não se revestem de transcendência visto que essa encerra a ideia de finitude, ainda que as religiões preguem algo contrário. Por se tratar de um processo inevitável, a ideia de morte representa uma ameaça e a ausência de controle sobre a existência.

Antares não vivencia o luto, antes o nega ao negar sepultar seus mortos. Também não encara a perda das sete pessoas com dor e sofrimento. A morte do próprio Pudim de Cachaça é um alívio para a esposa que era submetida a maus-tratos por parte desse. Outrossim, a morte de Quitéria representava um espólio valorado. Nesse caso, o humor torna-se um recurso suavizador para a abordagem da temática “morte” na referida obra. Embora o acontecimento seja da esfera do sobrenatural, torna-se cômico pela filosofia caricaturesca que reveste a fala das personagens defuntos.

O ciclo vida-morte-vida fecha-se no momento em que os coveiros abrem mão da greve e enterram os mortos. A morte em Antares é marcada por diversos polos antagônicos conforme já se mencionou e essa dialética é que propicia o surgimento de Antares enquanto mito artístico ao revisitar o espaço das sombras em que se acredita habitar a morte. Para Frye,

Por isso os polos opostos dos ciclos da natureza assimilam-se à oposição do herói e seu inimigo. O inimigo associa-se com o inverno, as trevas, a confusão, a esterilidade, a vida agonizante e a velhice, e o herói com a primavera, a alvorada, a ordem, a fertilidade, o vigor e a juventude. Como todos os fenômenos cíclicos podem ser associados ou identificados de pronto, segue-se que qualquer tentativa de provar que uma estória romanesca se parece ou não se parece, digamos, com um mito solar, ou que seu herói se parece ou não se parece com um deus-Sol, não passa provavelmente de perda de tempo. Se for uma estória que se compreenda nesta área geral, é provável que imagens cíclicas estejam presentes, e as imagens solares são em geral preeminentes entre as imagens cíclicas (FRYE, 1957, p. 186).

Conforme Todorov (2003, p. 12), “A Literatura é um sistema de signos”. Nesse caso, ao denunciar as mazelas da sociedade antarense, os defuntos tornam-

se inimigos do inimigo comum, a política cidadina. Nessa perspectiva, o incidente no coreto é a representação das sombras que ofuscam o sol de Antares, a escuridão é tudo o que se vê no momento dos acontecimentos na praça e, assim, passa a ser um signo que sugere uma transformação.

O ciclo da vida-morte-vida é apresentado na obra como um conjunto que percorre um espaço, o da criação de Antares ao apocalipse desta. Ciclo marcado pela simbologia trágica do reaparecimento dos mortos à vida e, conseqüentemente, para o surgimento de Antares enquanto céu da criação artística.

Ao olhar para a obra procurando significá-la enquanto o que ela realmente é, obra de arte, promove-se o que Frye denomina de movimento centrípeto, ou seja, o leitor volta-se para a obra, a forma de construção para tentar atribuir-lhe sentido:

A outra direção é interna ou centrípeta, e nela tentamos determinar com as palavras o sentido da configuração verbal mais ampla que elas formam. Nos dois casos lidamos com símbolos, mas, quando ligamos um sentido exterior a uma palavra, temos, em adição ao símbolo verbal, a coisa representada ou simbolizada por ele (FRYE, 1957, p. 77).

No cenário da obra *Incidente em Antares*, a tensão das personagens em seus diversos conflitos, bem como a obra como um signo artístico, deixam entrever o que forma as forças centrípetas e as forças centrífugas da linguagem. Todorov (2003, p. 141), adverte: “A morte nada mais é senão a impossibilidade de falar”. Essa relação da linguagem com a morte não é gratuita. Esse paradigma foi quebrado em *Incidente em Antares* e esse espaço, por sua vez, foi revisitado pela linguagem, mais precisamente pela mitolinguagem, conforme se vê em Frye (1957, p. 333):

A alegorização do mito é impedida pela presunção de que a explicação ‘é’ o que o mito ‘significa’. Sendo o mito uma estrutura centrípeta de sentido, podemos fazê-lo significar um número indefinido de coisas, e é mais frutuoso estudar o que de fato os mitos têm sido levados a significar (FRYE, 1957, p. 333).

O movimento da obra se faz no sentido centrípeto da linguagem, por meio de forças que atraem em direção ao eixo central, atraem para toda a construção de uma cidade que é o mito em sua potência. O coração quente da estrela emite luz, energia luminosa que irradia potência criativa por meio da qual Antares pode se materializar.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Arte literária ou qualquer outra manifestação artística como o desenho, a pintura, a escultura, as artes plásticas permitem ao operador da linguagem artística desobstruir bloqueios impostos pelo signo linguístico. Bem se sabe que foram os formalistas russos os precursores para o desenvolvimento de uma poética de base linguística. A tese da desautomatização da linguagem de Chklovskij foi crucial para se elaborar a linguagem literária potencializada em símbolos.

Essa desautomatização faz-se ainda mais relevante quando a literatura está inserida em um período recrudescido pelas forças políticas que envolvem uma nação. No período truculento correspondente às décadas de 1960-1970 no Brasil, a literatura percorreu caminhos especulativos. Os autores desse período buscavam viabilizar a obra literária de forma condizente com o processo repressivo. Logo, tornava-se urgente uma criação que apontasse mais para o movimento centrípeto do que para o centrífugo.

No anseio da criação artística e de exprimir a fragmentação da sociedade decorrente da ditadura militar, novas formas artísticas manifestam-se como a própria fragmentação da narrativa, a colagem, a montagem, a semiótica e, no caso da obra analisada, o Realismo Fantástico.

Antares é o mito dos mitos - é a criação da arte, resposta estética para um momento tão airoso. A análise da obra pelo viés da mitopoética também sustenta a ideia do espaço antarense, enquanto criação artística e criação revisitada pelo imaginário, pela construção imagética e suas atribuições dentro da imaginação simbólica de uma criação estética que se faz representar.

Na obra, a linha que separa a cidade real da cidade imaginária, céu artístico, pode parecer frágil se considerarmos que cada acontecimento, constelação de imagens, ação e reação das personagens já se fazem como um território imaginado. A cidade imaginada é o espaço inventado em que os fatos, marcados pela tônica do fantástico literário, não seriam possíveis em um mundo real.

A cidade seria uma cidade como qualquer outra já vista não fossem os acontecimentos fantásticos e inverossímeis que ali se descortinam. Tais acontecimentos é que conferem o estatuto artístico à obra, visto apontarem para a impossibilidade do espaço descrito ser um espaço real, o que torna o espaço poético e imaginário.

A volta dos mortos determina a obra e após o suposto Juízo Final que seria desencadeado pela presença desses, nasce o novo mundo ou um novo conceito de arte, a arte não mais como representação, mas a arte que alude à própria criação artística.

De certa forma, o resgate de elementos presentes no imaginário fundamenta a obra na cultura nacional, o que é uma das tendências do Modernismo: a valorização de elementos folclóricos e tradicionais, de costumes regionalizados e universalismo ao se tratar de dramas existenciais de natureza universal.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond. *Sentimento do Mundo, 1940*. Nova Reunião, José Olympio Editora - Rio de Janeiro, 1985, pág. 78.

ANTONINI, E. *Incidentes narrativos: Antares e a cultura de massa*. Porto Alegre: Edipucrs, 2000.

BACHELARD, Gaston. *A poética do Espaço*. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural. Coleção “Os Pensadores”, 1978.

BORDINI, Maria da Glória. *Criação Literária em Érico Veríssimo*. Porto Alegre: L&PM / EDIPUCRS, 1995.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Ed. Schwarcz Ltda, 2010.

CÂNDIDO, Daniela Maria Nazaré da Silva. *Medo, mistério e dúvida: Uma história de fotonovela em diálogo com o gênero fantástico*. Disponível em: [http://www.ufjf.br/darandina/files/2012/12/artigo\\_DanielaMariaNazaredaSilvaCandido.pdf](http://www.ufjf.br/darandina/files/2012/12/artigo_DanielaMariaNazaredaSilvaCandido.pdf). Acesso em 16 Agost 2014.

Carta das Nações Unidas. Disponível em: <http://www.fd.uc.pt/CI/CEE/pm/Tratados/carta-onu.htm>. Acesso em 28 jan 2015.

CEIA, Carlos. Sobre o conceito de alegoria. *MATRAGA*. nº 10, agosto de 1998. Disponível em :[http://www.pglettras.uerj.br/matraga/nrsantigos/matraga\\_10ceia.pdf](http://www.pglettras.uerj.br/matraga/nrsantigos/matraga_10ceia.pdf). Acesso em: 15 agosto 2014.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988..

\_\_\_\_\_. *Dicionário de Símbolos*. 17ª edição, Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

CRISTALDO, Janer. *A Força dos Mitos*. Fonte Digital.Documento do Autor. [jcrystaldo@gpmail.com](mailto:jcrystaldo@gpmail.com). 2013. Primeira edição em cola e papel Editora Alfa-Omega, SP, 1976. ©2013 — Janer Cristaldo. eBooksBrasil.org. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/forcamitos.html>. Acesso em 10 de jan. 2015.

DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. Trad.: Helder Godinho. Lisboa: Editorial Presença, 1989

\_\_\_\_\_. *A Imaginação Simbólica*. Tradução (da 6.a ed. franc. - 1993): Carlos Aboim de Brito, revista pelo Gabinete Técnico de Edições 70. LISBOA: EDIÇÕES 70,1993.

EGIERT, Suellen de Fátima; VENTURINI, Maria Cleci. *Ideologia e memória em funcionamento no discurso de Erotildes: personagem de Incidente em Antares*. Disponível em: [http://www.letras.ufscar.br/linguasagem/edicao13/art\\_15.pdf](http://www.letras.ufscar.br/linguasagem/edicao13/art_15.pdf). Acesso em: 16 de agosto de 2014.

FEIL, Roselene Berbigier. “Dois olhares sobre o mesmo tema: diálogos interdisciplinares entre história e literatura no romance Incidente em Antares”. Espéculo. *Revista de estudos*

*literários*. Universidad Complutense de Madrid. 2009. Disponível em: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero43/antares.html>. Acesso em: 15 Agosto 2014.

FERREIRA, Bruna da Silva, *Morte e Liberdade na obra de Erico Verissimo: O prisioneiro e Incidente em Antares em perspectiva Bakhtiniana*. 2012. Disponível em: [http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/13625/1/2012\\_BrunadaSilvaFerreira.pdf](http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/13625/1/2012_BrunadaSilvaFerreira.pdf). Acesso em 16 agosto 2014

FRYE. Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1957.

GONÇALVES, Francisco de Assis. *Teologia e Literatura: O papel da Igreja na sociedade a partir de 'Incidente em Antares'*. São Paulo – 2008. Disponível em: [http://www.teologiaassuncao.br/cursos/2psgr\\_teologia/stricto\\_sensu/teses/Teses\\_alunos2008/Francisco%20de%20Assis%20Goncalves.pdf](http://www.teologiaassuncao.br/cursos/2psgr_teologia/stricto_sensu/teses/Teses_alunos2008/Francisco%20de%20Assis%20Goncalves.pdf). Acesso em 16 agosto 2014.

MALARD, Leticia. *Romance sob censura*. 2012. Disponível em: [http://www.letras.ufmg.br/poslit/08\\_publicacoes\\_pgs/Eixo%20e%20a%20Roda%2021,%20n.1/08-Leticia%20Malard.pdf](http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Eixo%20e%20a%20Roda%2021,%20n.1/08-Leticia%20Malard.pdf). Acesso em 16 agosto 2014.

MANNHEIM, Karl. *Ideologia e Utopia*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1954

MARCHESIN, Rafael Personato. *Os grupos populares e as representações nacionais em narrativas sobre a Guerra do Paraguai*. 2011. Disponível em: [www.teses.usp.br/teses/.../8/8138/.../2011](http://www.teses.usp.br/teses/.../8/8138/.../2011). Acesso em 28 jan 2015.

MARÇAL, Marcia Romero. *A Tensão Entre o Fantástico e o Maravilhoso*. Disponível em: [http://www4.pucsp.br/revistafrenteiraz/numeros\\_anteriores/n3/download/pdf/tensao.pdf](http://www4.pucsp.br/revistafrenteiraz/numeros_anteriores/n3/download/pdf/tensao.pdf). Acesso em: 17 de agosto 2014.

MELETINSK, Eleazar. *A poética do mito*. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1987

MELO, Cimara Valim de. "A canção popular brasileira e o "Romance de 30". *Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas*. Artigos da seção livre PPG-LET-UFRGS – Porto Alegre – Vol. 03 N. 01 – jan/jun 2007. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/viewFile/4883/2817>. Acesso em 16 de agosto 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. *A origem da Tragédia*: proveniente do espírito da música. Trad. e Notas de Erwin Theodor. [www.ebooksbrasil.org](http://www.ebooksbrasil.org). 2006.

TZVETAN, Todorov: *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Silvia Delpy. São Paulo, 1981. Obra digitalizada por digitalsource.<http://groups-beta.google.com/group/digitalsource>. Disponível em: <http://www.literatura.bluehosting.com.br/fantastica.pdf>. Acesso em 05 de janeiro de 2015.

VELOSO, Caetano; GIL, Gilberto. *Panis et circenses*. Disponível em: [letras.mus.br/caetano\\_veloso/5689791/](http://letras.mus.br/caetano_veloso/5689791/). Acesso em 16 de agosto de 2014.

VERÍSSIMO, Érico. *Incidente em Antares*. São Paulo: Editora Globo. 1997.