

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB  
INSTITUTO DE LETRAS – IL  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS – TEL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

**Morte e Liberdade na obra de Erico Verissimo: *O prisioneiro*  
e *Incidente em Antares* em perspectiva bakhtiniana**

BRUNA DA SILVA FERREIRA

ORIENTADOR: PROF. DR. AUGUSTO RODRIGUES DA SILVA JUNIOR

Brasília  
Novembro de 2012

BRUNA DA SILVA FERREIRA

**Morte e Liberdade na obra de Erico Verissimo: *O prisioneiro*  
e *Incidente em Antares em perspectiva bakhtiniana***

Dissertação apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília com vistas à obtenção do grau de Mestre em Literatura e Práticas Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Junior

Brasília

Novembro de 2012

BRUNA DA SILVA FERREIRA

**Morte e Liberdade na obra de Erico Verissimo: *O prisioneiro e  
Incidente em Antares em perspectiva bakhtiniana***

Dissertação apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília com vistas à obtenção do grau de Mestre em Literatura e Práticas Sociais.

BANCA EXAMINADORA:

---

Orientador – Professor Doutor Augusto Rodrigues da Silva Junior  
Programa de Pós-Graduação em Literatura, UnB

---

João Vianney Cavalcanti Nuto  
Programa de Pós-Graduação em Literatura, UnB

---

Paulo Azevedo Bezerra  
Universidade Federal Fluminense

---

André Luís Gomes  
(Suplente)  
Programa de Pós-Graduação em Literatura, UnB

Brasília-DF, 28 de novembro de 2012

*Para Célia e Jair,  
com amor e gratidão.*

## AGRADECIMENTOS

Esta dissertação é a conclusão de um percurso crítico-literário iniciado ainda na minha graduação, na disciplina de Literatura Brasileira Contemporânea, então ministrada pelo Prof. Dr. Augusto Rodrigues. Não agradecer nominalmente a cada consciência em parte responsável pelo resultado desses dois anos de muito trabalho seria silenciar monologicamente as vozes que reverberam a cada linha desta dissertação. Assim, agradeço:

A Célia, minha mãe e maior entusiasta, pela dedicação amorosa que nunca me faltou, pela torcida que jamais duvidou do meu sucesso, pela companhia nas minhas noites insones.

A Jair, meu pai e primeiro professor, pelo conselho amoroso de pai e criterioso de mestre em literatura, pela leitura atenta e valiosas sugestões ao meu trabalho.

A Marília e Vinícius, meus irmãos, pela infância compartilhada, pelo amor fraterno que adoça a nossa convivência.

Aos amigos de infância, especialmente Gabriela e Diego, pela presença de sempre.

Às amigas e aos veteranos do curso de Letras, especialmente Ana Clara, Juliana, Hayane, Laís, Marcos Vinícius, Newton e Amanda, pelo companheirismo durante a graduação, e pela amizade que dura depois dela.

Aos amigos da Salsa-UnB, especialmente Rayanne, Jhonathan, Priscilla, Danilo, Leonardo, Thayana, Leandro e Ana Maria, pela descontração física e espiritual que há anos me ajuda a manter o equilíbrio emocional nos momentos de maior tensão.

Aos amigos da igreja, especialmente Susane, Thiago, Jamara e João, pela torcida e preces àquele que é a Consciência e de todas as consciências.

Aos colegas de trabalho do Ministério da Saúde, especialmente Paula Karenny, Antônio, Conceição, Fabiana, Viviane, Tatiana e Natália, por compreenderem e apoiarem as demandas de tempo e dedicação dos meus estudos desde a seleção do mestrado.

Aos professores do Curso de Letras-UnB, especialmente Gilson Sobral, Ana Laura Corrêa, e Rachel do Valle Dettoni, pelas lições de compromisso com o ensino, com a linguagem e com a literatura.

Aos colegas e amigos da Pós-Graduação, do grupo de pesquisa Literatura e Cultura e do Grupo Literatura e Inacabamento, especialmente Stephanie, Ariadne, Pedro, Lara, Luisa, e Ana Clara, pelas enriquecedoras discussões sobre o pensamento bakhtiniano e pelas conversas sobre este trabalho.

Ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação do TEL, especialmente os professores Sara Almarza, João Vianney e Elga Laborde, pelas orientações na feitura dos artigos das disciplinas que facilitaram a escrita da dissertação.

Ao mestre Augusto Rodrigues, por me apresentar Erico Verissimo, Bakhtin e os diálogos dos mortos. Pela partilha generosa de suas leituras, por ser meu primeiro leitor dedicado, pelo companheirismo e pela franca amizade que construímos ao longo desses quatro anos de convivência e parceria.

Aos membros da banca examinadora, especialmente aos professores Paulo Bezerra e João Vianney, pela leitura atenta ao meu trabalho e pelas valiosas contribuições à sua versão final.

Aos mortos tagarelas que me acompanharam nesses quase quatro anos e não de sempre me acompanhar: Erico Verissimo, Mikhail Bakhtin e Machado de Assis, por me apresentarem o mundo no qual viveram e agiram, por seus discursos que modificaram e ampliaram meu modo pessoal de conceber a realidade e a literatura, enfim, por estarem, para mim e para os que pensam literariamente, vivos, irremediavelmente vivos.

*“– Quer dizer que o professor nunca encontrou um morto que se move, que fala e pensa, como se estivesse vivo? Pois agora tem um aqui na sua frente, em avançado estado de putrefação física e moral” (Incidente em Antares).*

## RESUMO

Os romances de Erico Verissimo são usualmente categorizados entre históricos, urbanos e sócio-políticos. Essa divisão, entretanto, enrijece e limita a análise e possíveis releituras de sua obra. Sendo possível também entender sua obra a partir de temas mais amplos como morte, liberdade e cultura, em uma abordagem autônoma e aberta, como Bakhtin entende o romance, esta dissertação analisa seus dois últimos romances, *O prisioneiro* (1967) e *Incidente em Antares* (1971), segundo esta perspectiva dialógica e polifônica. O eixo temático escolhido para guiar a análise foi a presença da morte, nos dois romances. Evidenciamos como Verissimo insere-se em uma longa tradição literária de representação dos diálogos dos mortos para defender o direito de liberdade e pensamento autônomo de todo ser humano. Considerando o signo da Morte como uma fronteira entre o que é e o que não pode ser dito, e, ainda, como o elemento que introduz e autoriza a ironia, a sátira e a crítica social na narrativa, discute-se sua função articuladora do discurso, como recurso que dinamiza a fala, ressignifica a moral, polemiza a ordem social vigente e, finalmente, aponta para o maior anseio do ser humano, em vida ou na morte, qual seja: o de Liberdade.

Palavras-chave: Verissimo, Bakhtin, polifonia, morte, liberdade.

## ABSTRACT

Erico Verissimo's novels are usually categorized between historical, urban and socio-political. This division, however, is stiffening and limits the analysis and possible readings of his work. It is also possible to understand his work from broader themes such as death, freedom and culture, in an autonomous and open approach, as Bakhtin understands the romance, so, this dissertation analyzes his last two novels, *O prisioneiro* (1967) and *Incidente em Antares* (1971) according to this dialogic and polyphonic perspective. The thematic axis chosen to lead the analysis was the presence of death in both novels. We see Verissimo into a long literary tradition of representation of the dialogues of the dead to defend the right to freedom and autonomous thought of every human being. Considering the sign of Death as a boundary between what is and what cannot be said, and yet, as the element that introduces and authorizes the irony, satire and social criticism in the narrative, one can discuss his articulating role in the speech as a resource that boosts the speech, reframes the moral, polemicizes the existing social order, and, finally, heads for the greatest aspiration of human being, in life or in death: the wish for Liberty.

Key words: Verissimo, Bakhtin, polyphony, death, liberty.

## SUMÁRIO

INTROITUS .....	11
1. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS PARA UM PENSAMENTO SOBRE O ROMANCE DE ERICO VERISSIMO.....	13
1. 1 Bakhtin e o pensamento sobre o romance.....	14
1. 2 O universo do romance realista em perspectiva bakhtiniana .....	21
1. 3 História da crítica e da recepção: Verissimo romancista .....	28
2. FRAGMENTOS DE LIBERDADE: DISCURSOS E FORMAS EM <i>O PRISIONEIRO</i> ....	32
2.1 Ecos de uma pequena fortuna crítica .....	33
2.2 Análise dos procedimentos dialógicos da forma e do conteúdo .....	38
2.3 Procedimentos discursivos em <i>O prisioneiro</i> : o personagem como princípio de plurilinguismo.....	55
3. VOZES INSEPULTAS NA PRAÇA DE ANTARES .....	61
3.1 Dialogismo e carnavalização em <i>Incidente em Antares</i> .....	62
3.2 A tradição do diálogo dos mortos e seus ecos na literatura brasileira .....	74
3.3 O diálogo dos mortos em Antares .....	85
RÉQUIEM.....	90
REFERÊNCIAS .....	93

## INTROITUS

Este trabalho de crítica literária analisa em perspectiva bakhtiniana os dois últimos romances de Erico Verissimo. Estudado, majoritariamente, por críticos e acadêmicos do sul do país, muitas vezes o caráter histórico, urbano ou político de sua obra foi evidenciado em detrimento de outros – mais amplos e que mantêm o inacabamento e sua contínua releitura. Essa categorização enrijece, muitas vezes, sua obra e contraria, de certa forma, a principal característica do conjunto de sua produção literária: a defesa da liberdade do homem. Liberdade esta que se realiza por meio do discurso – e que terá uma defesa veemente em *O prisioneiro* e sua maior realização em *Incidente em Antares*. Sem perder estas categorias fechadas no horizonte de observação, caras ao estudo sistemático e à produção crítica literária, propomos uma análise dialógica e, portanto, aberta, das últimas manifestações do autor rio-grandense.

*O prisioneiro*, publicado em 1967, narra os acontecimentos das últimas horas de um tenente que está prestes a voltar para seu país depois de servir em uma guerra em terra estrangeira. Como última missão, entretanto, ele deverá obter de um jovem guerrilheiro a localização de uma bomba prestes a explodir em algum lugar da cidade oriental, colocando em risco a vida de civis inocentes. “Ética, guerra e amor” (CHAVES, 2005) são os temas com os quais Verissimo provoca o leitor do séc. XXI a, também ele, posicionar-se diante da legitimação ideológica e prática da violência e da barbárie globalizadas.

Em *Incidente em Antares*, romance que reverberou com maior intensidade entre a crítica de Verissimo, um narrador autoconsciente relata a macabra sexta-feira 13 na cidade gaúcha e imaginária de Antares em que sete defuntos insepultos levantaram de seus esquifes e, em plena praça pública, confrontaram os vivos com seus corpos decompostos, seu mau cheiro e suas inconvenientes verdades libertárias.

Neste último livro de Verissimo, a oposição e a complementaridade entre vida e morte são evidenciadas: “Se a vida é movimento, devir, consciência de expansão, Antares, como microcosmo do Brasil, não remete a nada senão imobilidade, estagnação e cegueira: morte em vida para as elites e o povo” (BORDINI, 2005, p. 13). Os mortos que voltam e que falam são a expressão máxima do inacabamento literário.

Em nosso trabalho aproximaremos esses dois romances de Verissimo, por meio da análise literária comparativista. Começaremos nosso percurso, entretanto, explicitando, no

primeiro capítulo, os pressupostos teóricos que guiarão nosso caminho. A nossa proposta de análise configura-se como polifônica, segundo o pensamento de Mikhail Bakhtin, para quem o espaço da crítica é também “uma arena aberta para o embate” (SILVA JUNIOR, 2011, p. 7).

É importante ressaltar, portanto, a nossa opção metodológica por discutirmos primeiro de que forma nos colocamos como uma resposta no ambiente nem sempre dialógico da crítica literária:

O dialogismo é uma superação da consciência monológica estabelecida por um jogo dramático-respondível. Necessidade e convite à réplica. Instauração de uma arquitetura da responsabilidade. Predomínio do inacabamento, da realidade em construção, dos gêneros em formação. Esta concepção é [...] o pilar do método crítico polifônico no campo do comparativismo inconsciente, utópica quando em grupo, esperançosa quando individual, contrapõe-se ao que o monologismo tem de mais realista: as relações de poder, as imposições ideológicas, sempre propensas à *monofonia* e, conseqüentemente, ao silenciamento [individualista] do homem (SILVA JUNIOR, 2011, p. 7).

Evidenciando nosso posicionamento teórico, sempre aberto ao diálogo, chegaremos bem ancorados ao segundo capítulo, no qual analisaremos *O prisioneiro*, de maneira detalhada, respondendo a uma ausência de trabalhos críticos de fôlego sobre essa obra. Nesse capítulo, mostraremos as relações entre morte e liberdade que Verissimo desenha em seu romance fragmentado e condensado, que revela um autor capaz de recriar seu consagrado modo de narrar para representar uma realidade urgente, tensa e crítica.

O capítulo seguinte é dedicado à análise do embate entre vivos e mortos em *Incidente em Antares*. Nele, situaremos este romance dentro da obra de Verissimo, e em uma tradição tanatográfica – de escrita e representação da morte na literatura, para então mostrarmos como o discurso dos mortos reverbera de forma radical e definitiva o grito abafado em *O prisioneiro*: o de liberdade.

Desta forma, tendo procedido a uma análise dialogicamente comprometida dos últimos romances do prosador gaúcho, chegaremos a nossas considerações finais evidenciando a relação entre morte e liberdade presente nesses dois livros. Se, por um lado, são romances diferentes e afastados quanto às escolhas do narrador, à extensão e à atenção da crítica que receberam; por outro, tornam-se próximos e interdependentes quanto à temática, à representação da morte autônoma e transformadora, e ao compromisso de Verissimo de fazer de sua literatura – de seu ato estético – um apelo ético à tolerância entre os homens e uma denúncia veemente e irrevogável das prisões às quais o homem sujeita o próprio homem.

## 1. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS PARA UM PENSAMENTO SOBRE O ROMANCE DE ERICO VERISSIMO

Neste momento propomos uma análise dialógica e aberta dos dois últimos romances do escritor gaúcho Erico Verissimo, tendo a presença do signo da morte em ambos como nossa diretriz temática, nosso fio condutor de análise. Continuando uma análise da “escrita da morte” – tanatográfica, começada em trabalho anterior<sup>1</sup> sobre *Incidente em Antares* (1973), aqui nos confrontaremos também com *O prisioneiro* (1967), livro ainda pouco lido e estudado por nossos acadêmicos, mesmo entre os conterrâneos do autor,

Analisando Verissimo em perspectiva bakhtiniana, que aqui chamamos de crítica polifônica por permitir que outros pontos de vista sejam trazidos para enriquecer nossa discussão teórica, abordaremos como o pensador russo constrói e embasa sua teoria do romance, e como essa visão entra em contato com diversas teorias da representação artística da realidade por meio da literatura. Por fim, traremos para nossa discussão uma extensa e prestigiada fortuna crítica da obra de Verissimo, a fim de dialogarmos com as análises já existentes da obra do prosador gaúcho, para então construirmos a nossa.

Baseando nossa crítica nos firmes alicerces lançados por estudiosos das teorias literária e bakhtiniana e pelos que se debruçaram sobre a obra de Verissimo, intentamos figurar também uma base para uma análise que responde e suscita discursos e diálogos, em um exercício de crítica polifônica e tanatográfica.

---

<sup>1</sup> *Memórias póstumas de Incidente em Antares: dialogismo e morte no romance cínico de Erico Verissimo* (FERREIRA, 2010).

## 1. 1 Bakhtin e o pensamento sobre o romance

Na obra completa de Erico Verissimo são recorrentes as sagas históricas de gerações de famílias inteiras. Não é o caso de *O prisioneiro*, um de seus livros de menor extensão, ao lado de *Noite* (1954). Talvez por isso, alguns críticos tenham sido levados a caracterizar essa obra em particular como uma novela, e não exatamente como um romance. É o caso, por exemplo, de Antonio Hohfeldt em seu ensaio *Terra de contrastes* (2003, p. 94), e de Flávio Chaves (1981, p. 98), em seu estudo do realismo social de Verissimo.

Considerando o romance como o gênero que marca a entrada do homem comum na literatura, utilizamos como referencial teórico para este exercício de crítica que ora fazemos a conceituação do estudioso russo Mikhail Bakhtin. De acordo com a perspectiva bakhtiniana, analisaremos *O prisioneiro* sempre como um romance, dialógico e polifônico. Também o consideramos desta maneira por concentrar-se no momento biográfico de um personagem no tempo e no espaço. Mesmo com sua fragmentação, ousada e vanguardista para sua época, o livro concentra caracteres que fazem dele um verdadeiro romance.

Os ensaios de poética histórica deste autor apontam que as origens do romance remontam aos diálogos socráticos e à sátira menipeia, manifestações do sério-cômico que aproximaram do discurso literário o tempo presente, em contraponto a um passado estático, mitológico e inatingível representado na épica (BAKHTIN, 2010d).

O teórico russo destaca ainda a proximidade entre essas variantes e as festas populares, sobretudo o carnaval. Gêneros variantes do sério-cômico – que estão na gênese da definição do romance – profundamente impregnado *da cosmovisão carnavalesca*, “[...] que penetra totalmente esses gêneros, determina-lhes as particularidades fundamentais e coloca-lhes a imagem e a palavra numa relação especial com a realidade” (BAKHTIN, 2010d, p.122). É essa “relação especial” com a realidade, mediada pela cosmovisão carnavalesca – na qual papéis e posições sociais são invertidos e há lugar para o riso, o disfarce, a farsa, o embuste, a denúncia aberta ou velada e a liberdade do discurso (*idem*), em maior ou menor grau, ligada à polêmica, que procuramos identificar e problematizar nos romances propostos. Antes de procedermos à nossa análise, evidenciaremos os conceitos bakhtinianos com os quais dialogaremos. Note-se que o trato teórico não exclui ou se sobrepõe à existência concreta da obra de arte – a teoria deve conceber em si o sujeito concreto – o homem que de fato vivencia, pensa e existe socialmente. Bakhtin deixa isso claro ainda em seus primeiros textos, ao tratar daquilo que chamou de plano ético, ou o plano da realidade concreta em que se dão os atos humanos:

Nenhuma orientação prática da minha vida no mundo teórico é possível: nele não é possível viver, agir responsabilmente, nele não sou necessário, nele, por princípio, não tenho lugar. O mundo teórico se obtém por uma abstração que não leva em conta o fato da minha existência (2010c, p. 52).

Bakhtin valoriza sobremaneira as decisões e práticas cuja responsabilidade cabe inteiramente ao ser humano. Todo ato é um ato responsável, que implica uma consciência que responde pela sua realização concreta (cf 2010c). Integrados a este plano ético, das ações humanas, e em certa medida dependentes dele, estão os planos estético e teórico, campos da arte e do conhecimento, respectivamente. Neste contexto, o autor (aqui empregado com o sentido de *aquela que pratica todo e qualquer ato*) é aquele que “pensa teoricamente, contempla esteticamente e age eticamente” (2010c, p. 79).

O estético, nesta visão, é o que o material expressa. No caso da literatura, o material é a língua, aqui considerada como fato social, portanto, vivo e mutável, parte de um mundo inacabado. A vida “real”, no plano ético dos atos humanos, é inacabada, ou seja, carece de complementos que só podem ser dados após a nossa morte, por outros indivíduos. Não podemos, sozinhos, contemplar nossa própria vida em sua completude (BAKHTIN, 2010a). Na obra de arte essa vida pode alcançar um acabamento maior – na representação literária podemos ver um todo que a realidade nos nega.

Isso não significa, entretanto, que a obra de arte literária não tenha um caráter inacabado. Como Bakhtin demonstra no estudo do romance polifônico de Dostoiévski (cf 2010d), há obras com maior e menor grau de acabamento, de complementaridade. Contudo, ele evidencia essa distinção elementar entre o plano ético e estético, entre a vida realizada e a vida representada na literatura: uma nos é acessível somente por meio de fragmentos difusos e incompletos, a outra se oferece em um todo coerente e internamente organizado, com o mínimo de acabamento. Na arte, temos uma visão completa do conjunto, que é impossível na vida, que é inacabada para nós mesmos. A obra de arte conta com o acabamento e a finalização dadas pelo autor, sendo, entretanto, mais aberta e dialógica (em Dostoiévski, por exemplo, e, como demonstraremos em nossa análise, em Verissimo) ou mais fechada, mais monológica.

Falando especificamente da literatura, Bakhtin destaca a relação entre autor e personagem na obra literária. O autor tem a fundamental responsabilidade de dar forma à obra de arte. Para Bakhtin, “a forma é uma fronteira” (2010a, p.78), que pode ser submetida à elaboração estética. Usando os termos “autor-criador” e “autor-pessoa”, o teórico distingue a consciência criadora da obra de arte, que nela está presente e atuante, da pessoa que vive em

uma realidade histórica e social concreta. Para a análise do romance, ele ressalta a importância do conceito do autor-criador, aquele que interessa primeiramente à crítica literária: “o autor [...] é o agente da unidade tensamente ativa do todo acabado, do todo da personagem e do todo da obra, e este é transgrediente a cada elemento particular desta. [...] A consciência do autor é a consciência da consciência” (2010b, p.11).

Em relação ao personagem, o autor possui um “excedente de visão”. Aqui, expomos e discutimos um outro conceito fundamental para a compreensão do pensamento bakhtiniano: o de alteridade. O autor não se confunde com o personagem, antes, enxerga-o em sua totalidade, podendo transitar entre o seu *horizonte* – o que ele pode ver, sentir e pensar, e o seu *ambiente* – aquilo que compõe seu plano de fundo, o que está além do que ele pode, sozinho, enxergar. O autor guia seu herói nesta fronteira entre o que lhe é interior e exterior: “O efetivo ato criador do autor [...] sempre se move nas fronteiras [axiológicas] do mundo estético, da realidade, na fronteira do corpo, na fronteira da alma” (BAKHTIN, 2010b, p. 191).

Assim, a obra de arte e, especificamente, a literária, é possível somente a partir da alteridade. O autor precisa ser *outro* em relação ao personagem, para que possa dar a este a autonomia de que precisa, para que possa situá-lo em um ambiente, em um dado momento e lugar no tempo-espaço.

Quando assumimos o papel de leitores, somos também autores, pois temos esse excedente de visão em relação ao personagem. Bakhtin chama a essa espécie de “autor-contemplador”. Essa contemplação implica ação, ela deve ser “ativa e eficaz” (2010b, p. 23). Isso significa dizer que o acabamento da obra será dado por cada novo leitor, ou autor-contemplador, mantendo assim seu caráter aberto, inesgotado, não-concluído.

Ainda sobre a obra de arte de modo geral, o russo ressalta a relação entre forma, conteúdo e material na composição do objeto estético. O conteúdo é formado por um conjunto de valores presentes no plano ético-cognitivo do autor, e da sociedade em que este vive, que são colocados em uma determinada forma, a partir do trabalho com um determinado material. Para Bakhtin, esse conjunto de valores enformado ultrapassa os limites físicos da obra de arte concreta (cf. 2010c, p. 21), e tem uma relação especial com a realidade:

A atividade estética não cria uma realidade inteiramente nova. A arte celebra, orna, evoca essa realidade preexistente do conhecimento e do ato – a natureza e a humanidade social – enriquece-as e completa-as, e sobretudo ela cria a unidade concreta e intuitiva desses dois mundos, coloca o homem na natureza, compreendida como seu ambiente estético, humaniza a natureza e naturaliza o homem (2010c, p. 33).

A forma é necessária para que o conteúdo trabalhado em determinado material seja um *outro*. Ela confere a esse conteúdo fronteiras, que o distanciam de um todo e fazem com que ele possa ser enxergado de forma particular, individualizada. É preciso compreender as interrelações entre forma e conteúdo para que o leitor enxergue a obra como esse todo que não pode ser dividido em partes dissociadas, e que é um momento único na representação de determinado conjunto de valores por meio do material escolhido e trabalhado pelo autor.

Bakhtin considera que uma teoria do romance esteticamente comprometida deve partir de fundamentos gerais da estética – da obra de arte em geral – para então debruçar-se sobre uma forma específica de expressão artística (cf. 2010a). O inacabamento e a exotopia (alteridade, excedente de visão) são dois conceitos que pertencem a essa teoria estética geral da obra de arte. Especificamente na literatura, o autor trabalha dois outros conceitos, dialogismo e polifonia, que veremos pormenorizadamente a seguir, ao falarmos do romance como gênero singular dentro da literatura.

Como dissemos anteriormente, o romance marca uma mudança de visão de mundo na transição do homem medieval para o homem moderno. O discurso do romance não é mera consequência histórica-temporal, é consequência de uma mudança de mentalidade. A singularidade deste gênero da mudança do homem medieval está em sua característica “pluriestilística, plurilíngue e plurivocal” (BAKHTIN, 2010c, p.73).

No pensamento bakhtiniano, o discurso é entendido como um fenômeno social, concreto no plano ético, e conteúdo do plano estético – planos que não se separam. A sua característica plurilíngue não implica apenas uma diversidade de línguas sociais e culturais reunidas no romance, mas uma relação constante e conflituosa entre essas línguas, vozes e estilos:

Introduzido no romance, o plurilinguismo é submetido a uma elaboração literária. Todas as formas e palavras que povoam a linguagem são vozes sociais e históricas, que lhes dão determinadas significações concretas e que se organizam no romance em um sistema estilístico harmonioso, expressando a posição socioideológica diferenciada do autor no seio dos diferentes discursos de sua época (2010c, p. 106).

Dentro do discurso no romance, acontece o que Bakhtin definiu como “plurilinguismo dialogizado”: o discurso é plurilíngue porque contém em si várias vozes sociais e históricas, mas essas vozes não são paralelas, elas se interrelacionam em um processo dialógico. Quando há apenas vozes reunidas, sem essa relação tensionada, sem esse conflito direto, não há dialogismo.

Em um exercício de poética histórica, Bakhtin enuncia os caminhos pelos quais o plurilinguismo dialogizado instaurou-se no romance. O plurilinguismo manifesta-se inicialmente no romance humorístico inglês; forma exteriormente mais evidente e historicamente mais importante, a partir do século XVIII, com Fielding, continuando no século XIX com Dickens. Nesse caso, este se instalou pelo humor, mas ainda não encontra sua forma mais plena. Para o teórico inglês Ian Watt, o romance humorístico do século XIX já traz em si marcas de uma mudança na forma de representar a realidade: uma realidade mais próxima do leitor, mais cotidiana, e ao mesmo tempo mais singular e individual.

Neste sentido, Bakhtin destaca a paródia e o tratamento artístico da linguagem do povo, da língua falada nas feiras e nas praças populares, que constituem a forma de dialogização do romance. Outras formas são o disfarce do autor e o discurso direto dos personagens:

Todas as formas que introduzem um narrador ou um suposto autor assinalam de alguma maneira que o autor está livre de uma linguagem una e única, liberdade essa ligada à relativização dos sistemas linguísticos literários, ou seja, assinalam a possibilidade de, no plano linguístico, ele não se autodefinir, de transferir as suas intenções de um sistema linguístico para outro, de misturar a “linguagem comum”, de falar por si na linguagem de outrem e por outrem na sua própria linguagem (2010c, p. 119).

Ao avançarmos em nossa pesquisa, evidenciaremos de que forma o plurilinguismo manifesta-se na obra verissimiana, especialmente em *O prisioneiro*. Por ora, ressaltamos que, na perspectiva bakhtiniana, o plurilinguismo é um imperativo do estilo romanesco e que o discurso representado artisticamente representa também o sujeito que fala no romance, sujeito essencialmente social, que possui um conjunto de valores e uma visão de mundo. A pessoa que fala – e seu discurso, são objeto do romance. O dialogismo interno permite ao autor “representar o mundo do outro usando as próprias palavras do outro” (BAKHTIN, 2010c, p. 137).

Antes de passarmos ao conceito de polifonia, falaremos brevemente sobre os diversos cronotopos que Bakhtin identifica no gênero romance. O teórico russo assim chama as dimensões tempo e espaço “artisticamente assimiladas na literatura – em um todo compreensível e concreto” (2010c, p. 211). Esse todo concreto formado por tempo e espaço é valorativo e social, varia de acordo com a percepção de mundo de cada sociedade e época.

Bakhtin analisa pormenorizadamente diversos cronotopos: a estrada, o limiar, o castelo, evidenciando o significado desses ambientes para a narrativa romanesca. Mais do que cenários ou paisagens, estes são “os centros organizadores dos principais acontecimentos

temáticos do romance” (2010c, p. 355), e “é no cronotopo que os nós do enredo são feitos e desfeitos. Pode-se dizer francamente que a eles pertence o significado principal gerador do enredo” (*idem*). Em *O prisioneiro* não é diferente. O hotel, o quartel-general, o porão, são de caráter geral dialógico, e se entrelaçam ao discurso formando um todo internamente coeso, como veremos mais à frente.

A partir do romance maduro de Dostoiévski, Bakhtin define o conceito de polifonia: o dialogismo em seu grau máximo. No prosador russo, a relação entre autor e personagem dá espaço a uma autonomia deste último. No romance polifônico de Dostoiévski o personagem ganha autonomia, embora o autor ainda seja a consciência das consciências, seja aquele que dá uma conclusibilidade, um acabamento ao personagem, porque detém um excedente de visão, uma distância espacial e temporal em relação a ele.

Essa autonomia se verifica no fato – inteiramente original, para Bakhtin, de o autor não ter a palavra final sobre o caráter de seu personagem:

Em Dostoiévski, todas as qualidades objetivas estáveis da personagem, a sua posição social, a tipicidade sociológica e caracteriológica, o *habitus*, o perfil espiritual e inclusive sua aparência externa – ou seja, tudo de que se serve o autor para criar uma imagem rígida e estável da personagem, o “quem é ele” –, tornam-se objeto de reflexão da própria personagem e objeto de sua autoconsciência; a própria função dessa autoconsciência é o que constitui o objetivo da visão e representação do autor (2010d, p. 53).

No romance polifônico, o personagem possui uma autoconsciência dialogizada e polêmica e o narrador muitas vezes se vale de uma onisciência seletiva como forma composicional: o alcance da visão do narrador é determinado pelo campo de visão dos personagens (o que acontece também em *O prisioneiro*, como mostraremos no capítulo seguinte).

Por fim, Dostoiévski inaugura em seu romance uma nova posição do autor em relação a seu personagem: uma “posição dialógica seriamente aplicada e concretizada até o fim, que afirma a autonomia, a liberdade interna, a falta de acabamento e de solução do herói” (BAKHTIN, 2010d, p. 71). Essa relação é o que caracteriza o romance polifônico como tal, e é essa relação presente em *Verissimo* que iremos explorar.

Nessa breve abordagem teórica, mencionamos quatro conceitos que serão retomados na análise que se segue: *inacabamento* (ou inconclusibilidade), *alteridade* (ou exotopia), *dialogismo* e *polifonia*. De certa forma, esses “conceitos-chave” são fundamentais para uma crítica bakhtiniana do romance, mas são conceitos que devem ser complementados e repensados, sempre a partir dos livros analisados (SILVA JUNIOR, 2010; 2011). Em nossa

análise mostraremos no texto como esses conceitos podem ser demonstrados literariamente. Cabe ressaltar que não procuramos simplesmente *aplicar* essas ideias, como fórmulas acabadas de análise, ao texto literário. Antes, intentamos fazer dialogar teoria e obra, na construção de uma compreensão também inacabada, em um diálogo permanente que se reiniciará sempre que um outro autor-contemplador se debruce sobre o romance.

## 1. 2 O universo do romance realista em perspectiva bakhtiniana

Ao analisar a obra de Dostoiévski, Bakhtin cita o diário do escritor russo, em que este define os objetivos de seu realismo: “[...] descobrir *o homem no homem*. Chamam-me psicólogo, não é verdade: sou apenas um realista no mais alto sentido, ou seja, retrato todas as profundezas da alma humana” (DOSTOIÉVSKI apud BAKHTIN, 2010d, p. 68). A autocrítica do romancista é usada para salientar o aspecto dialógico de sua obra: o realismo pleno que Dostoiévski procura vai além de sua própria percepção de mundo e procura dar voz às percepções do homem que não coincide com ele, ou seja, à percepção plena do *outro*.

Em nossa análise bakhtiniana cabe trazer a voz de outros estudiosos que se debruçaram sobre o realismo no romance, a fim de fazermos da nossa crítica também um texto dialógico.

Para mapear os caminhos percorridos pelo homem na representação escrita da realidade, o filólogo alemão Erich Auerbach escolheu como ponto de partida textos que marcariam duas tradições na literatura europeia: a epopeia homérica e a história dos antepassados do povo hebreu, encontrada na Bíblia.

Retornando à Antiguidade, Auerbach identifica na narrativa homérica um modelo de representação da realidade distinto do texto bíblico: em Homero a descrição realista do cotidiano é inconciliável com a representação dos sublimes atos de deuses e heróis. O poema épico grego é uniplanar, lendário, seus personagens sofrem pouca ou nenhuma transformação durante os muitos anos narrados em epopeias como, por exemplo, *Ilíada* e *Odisseia* (2009, p. 10). Por outro lado, a narrativa bíblica do Velho Testamento apresenta uma série de acontecimentos intrincados, intimamente ligados ao cotidiano do “povo comum”:

Os dois estilos representam, na sua oposição, tipos básicos: por um lado, descrição modeladora, iluminação uniforme, ligação sem interstícios, locução livre, predominância do primeiro plano, univocidade, limitação quanto ao desenvolvimento histórico e quanto ao humanamente problemático; por outro lado, realce de certas partes e escurecimento de outras, falta de conexão, efeito sugestivo do tácito, multiplicidade de planos, multivocidade e necessidade de interpretação, pretensão à universalidade histórica, desenvolvimento da apresentação do devir histórico e aprofundamento do problemático (AUERBACH, 2009, p. 20).

Embora pontue esse dois estilos como igualmente fundamentais para toda a representação literária posterior, o filólogo alemão ressalta que a narrativa homérica foi a que predominou até a mais tardia Antiguidade. Assim, não há, nesse período, uma preocupação

literária em representar de maneira séria e historicamente comprometida a realidade do cotidiano do povo. Esse cotidiano vulgar aparece somente nos textos cômicos, e quase destituído de implicações com um plano de fundo histórico.

É interessante ressaltar que Bakhtin também volta à Antiguidade para estruturar sua poética da representação literária, destacando principalmente os gêneros do sério-cômico, como os que dariam origem ao romance moderno. A ascensão dos gêneros carnavalizados, norteados pela realidade viva do dia a dia do povo, em relação ao épico, distante e sublime, foi ocasionada por uma mudança de mentalidade do homem que procurava se representar literariamente:

Partindo do conceito de destruição da distância épica absoluta, que ocorre com a inserção de valores do cotidiano do tempo da enunciação/narração no tempo da ação representada, Bakhtin conclui que o cruzamento desses dois tempos foi determinante na desintegração dos gêneros elevados, que não resistiram ao contato com a realidade em formação, propiciando a formação dos gêneros constituintes do sério-cômico em oposição aos gêneros antigos como a epopeia, a tragédia, a história e a retórica clássica (BEZERRA, 2010, p. VII).

Por excluírem da sua narrativa o cotidiano do homem comum, os gêneros elevados tornaram-se insuficientes para representar individualmente esse homem que, a partir do fim da Idade Média, ocupa o protagonismo de sua própria história, antes ocupado pelas forças da natureza e dos deuses.

Aproximando Auerbach e Bakhtin, evidenciamos como esses dois críticos recorrem aos textos da Antiguidade para iniciar seu percurso de poética histórica e explicam o porquê da decadência dos estilos clássicos que não comportavam a representação de uma realidade viva e em constante transformação:

Os gêneros antigos são postos em contato com a nova realidade em formação, e nesse contato passam por um rebaixamento cômico, são interpretados e reformulados pelo riso e recebem um corretivo de realidade que os distancia especialmente de suas formas clássicas (BEZERRA, 2012, p. VIII).

Para Bakhtin, a proximidade da vida cotidiana na literatura possibilitada pelo riso é o que caracteriza o realismo da obra de Rabelais, na qual há uma exaltação do triunfo do corpo e da vitalidade sobre o medo cósmico da morte e do fim do mundo (2009, p. 245). Também na obra de Rabelais, o teórico identifica a pungente presença da “praça pública” e de seus personagens, e a partir dela o teórico explicita a íntima relação entre literatura e cultura.

A conceituação de *realismo* tem uma relação maior com a representação do homem que representa – e de seu contexto social e cultural, como fez Rabelais – do que com a possibilidade de concretização das histórias narradas. A livre fantasia é, inclusive, uma das características desse tipo de realismo, não fantástico, mas fantasioso, no sentido de que pode criar, e cria de fato novos mundos e cenários irrealis, mas que estão sempre intimamente ligados a uma realidade cotidiana e viva.

Ampliando nossa conceituação dialógica do termo realismo, retomamos a definição que faz o já citado crítico inglês Ian Watt, ao analisar a ascensão do romance na primeira metade do séc. XVIII: “o realismo procura retratar todo tipo de experiência humana e não só as que se prestam a determinada perspectiva literária: seu realismo não está na espécie de vida apresentada, e sim na maneira como a apresenta” (1990, p. 13). Com isso, Watt destaca o que chama de realismo formal, uma maneira de representar a realidade utilizando determinados procedimentos narrativos que são encontrados tão frequentemente no romance que podem ser considerados característicos deste gênero (cf. 1990, p. 31).

Ao fundamentar os fatores sociais que levaram à ascensão do romance, Ian Watt chega a conclusões semelhantes às de Bakhtin, embora por caminhos diferentes. Ele aponta que a inovação estilística do romance se deve a uma nova visão de mundo do homem: individualista, inovadora, original, particular, específica, única e não generalizante (1990, p. 14).

Diferentemente de Bakhtin, entretanto, Watt considera que essa visão de mundo tomou forma definida apenas no séc. XVIII, com a ascensão do capitalismo e o surgimento de um comércio de arte e literatura, que possibilitaram personagens aos quais denominou “heróis do individualismo econômico” (1990, p. 57). Para ele, “O mundo do romance é essencialmente o mundo da cidade moderna; ambos apresentam uma visão de vida em que o indivíduo se volta para as relações privadas e pessoais porque já não pode ter uma comunhão com a natureza e com a sociedade” (1990, p. 161). Como vimos, Bakhtin atribui essa transformação à mudança de mentalidade de um período de transição, a situa já em Rabelais, e não a distancia ou opõe a um sentimento de coletividade cultural.

Para Auerbach, o romance produzido no período destacado por Watt era ainda satírico, moralista e sentimental (2008, p. 430). Segundo ele, as bases do realismo moderno, que criou personagens historicamente comprometidos, foram lançadas pelo romance francês que teve como seus maiores expoentes Stendhal e Balzac.

O realismo moderno surge a partir do momento em que as narrativas apresentam personagens estritamente ligados à história de sua época, onde “os ambientes são

determinados sociologicamente segundo o movimento histórico” (AUERBACH, 2010, p. 409). Stendhal foi o primeiro a apresentar esse “realismo moderno, trágico e historicamente fundamentado: era o primeiro dos grandes movimentos dos tempos modernos” (*idem*). Diferentemente da prosa inglesa, os autores franceses elevaram seus romances a uma nova forma do gênero sério:

A novidade da atitude e a nova espécie de objetos que eram tratados séria, problemática, tragicamente, tiveram como efeito o desenvolvimento progressivo de uma espécie totalmente nova de estilo sério ou, se quiser, elevado: não seria possível transferir, para os novos objetos, sem mais nem menos, os níveis antigos, nem os cristãos, nem os shakesperianos, nem os níveis racinianos de percepção e expressão; num primeiro momento mostrava-se uma certa insegurança nesta nova espécie de atitude grave (AUERBACH, 2010, p. 431).

Balzac também representou em sua prosa o homem visto como produto do seu meio, que evolui sociologicamente da mesma maneira que evoluiu biologicamente. Auerbach caracteriza seu realismo como “atmosférico” (2008, p. 423), que privilegia a ligação orgânica entre homem e história (como Verissimo ainda faria no século seguinte).

Flaubert, um dos autores mais expressivos do século XIX foi um herdeiro direto do realismo sério e comprometido historicamente de Stendhal e Balzac. Entretanto, o que era sério e trágico nesses dois últimos tornou-se aparentemente monótono e rotineiro no primeiro – pelo trato com a palavra. Flaubert representa uma época “que parece carregada como um explosivo” (AUERBACH, 2010, p. 440).

Continuando o percurso que começou na Antiguidade, Auerbach chega à representação do início do século XX identificando uma mudança de postura do narrador em relação a seus personagens: “O escritor, como narrador de fatos objetivos, desaparece quase que completamente, quase tudo o que é dito aparece como reflexo na consciência das personagens do romance” (2009, p. 481). Essa mudança, também para Auerbach, reflete uma “posição do escritor diante da realidade do mundo que representa” (2009, p. 482).

Ainda na esteira destes pensadores do realismo, Lukács, crítico húngaro de orientação marxista, viu nessa descrição detalhada da realidade um empobrecimento estético, reflexo do empobrecimento das relações sociais, provocado pelo capitalismo, que, em vez de dar conta da tensão de sua época, dilatava-a a ponto de torná-la inexpressiva. Ao assinalar as diferenças entre narrar e descrever – diferenças maiores do que uma simples escolha de técnica literária, Lukács aproxima-se de Bakhtin quando afirma que essas diferenças refletem uma determinada concepção da realidade, uma visão de mundo:

O contraste entre o participar e o observar [narrar e descrever] não é casual, pois deriva da posição de princípio assumida pelo escritor em face da vida, em face dos grandes problemas da sociedade, e não do mero emprego de um diverso método de representar determinado conteúdo ou parte de conteúdo (1968, P. 54).

Assim, para o crítico húngaro, a excessiva descrição dos naturalistas assemelha-se à descrição de uma natureza morta: os personagens são desenhados em cenários ricos de detalhes, mas nenhuma ação transformadora é possível. A descrição anula a ação que somente é possível por meio da narração, que privilegia o drama das relações humanas: “o método descritivo acarreta a monotonia compositiva, enquanto a arte da narração não só permite como estimula uma infinita variedade de formas de composição” (LUKÁCS, 1968, p. 86).

Para nosso estudo, é relevante salientar que em Verissimo têm-se encontrado comumente as características que Lukács e Walter Benjamin atribuem ao “narrador”, ao exímio contador de histórias, de um período pré-capitalista (cf. CHAVES, 1981). O enraizamento do enredo nas anedotas e contos do povo, a distância necessária do narrador onisciente em relação a seus personagens, a prioridade ao desenvolvimento dos dramas pessoais, a repetição da “experiência que passa de pessoa para pessoa” (BENJAMIN, 1994, p. 198), são elementos que estão presentes, por exemplo, em toda a trilogia *O tempo e o vento*. Não é o caso, entretanto, de *O prisioneiro*. Veremos como o romancista gaúcho consegue, por meio da técnica realista e descritiva, criar um texto que foge à seguinte condenação de Lukács do romance moderno da primeira metade do século XIX:

O autor perde a clarividência e a onisciência que distinguem o antigo narrador. O autor se põe intencionalmente no nível dos seus personagens. Passa a saber da situação destes apenas aquilo que eles mesmos vão sabendo a cada passo. A falsa contemporaneidade do método descritivo transforma o romance em um rutilante caos caleidoscópico (1968, p. 73).

Ainda que empregue as técnicas condenadas por Lukács, Verissimo supera o “rutilante caos caleidoscópico” por meio de seu realismo social, identificado por Chaves:

O romance de Erico Verissimo é romance realista no sentido do seu apreço pela fidelidade ao real, pelo detalhismo descritivo, mas o é também devido à fórmula empregada na gênese das personagens e na explicação de seu destino onde importam sobremaneira os antecedentes, as raízes sociais, a função que desempenham na coletividade, os fatores hereditários (1981, p. 48).

A descrição de Verissimo é empregada não só para compor um painel da sociedade como ela é, mas com fins investigativos: “Neste romancista a documentação do passado e a indagação sobre as origens históricas do homem visto em sociedade são condições necessárias

da verdade” (CHAVES, 1981, p. 49). Por meio dessa investigação, Verissimo aproxima seu realismo do posterior a Dostoiévski, que procura o *homem no homem*, as profundezas da alma humana. A partir do século XX, é preciso “captar fragmentariamente a realidade fragmentária” (*idem*).

O realismo identificado por Auerbach privilegia a representação da consciência dos personagens, sem, contudo, incorrer no caleidoscópico caos que propõe Lukács: essa nova forma do romance é essencialmente dialógica, procura na voz do outro e na percepção de mundo do outro o seu modo de ser fiel à realidade, não apenas à realidade do narrador, mas às diversas realidades percebidas por seus personagens.

Do realismo do séc. XVIII ao do séc. XX, o mundo em que vivem e viveram os autores sofreu inúmeras transformações. O romance, contudo, continuou sendo o gênero de representação dos novos questionamentos que surgiram, por seu caráter inacabado e dialógico. A própria história da leitura e recepção dos vários momentos de ascensão da prosa permite entender que o romance, aqueles assinados pelos grandes autores, apresentam, de Rabelais a Balzac, de Quixote a Emma Bovary, sempre um teor dialógico e inacabado.

Segundo o pensamento bakhtiniano, as formas literárias adotadas por determinado homem de determinada época são formadas por um certo conjunto de valores éticos. Logo, as formas de retratar essa realidade dependem também desse conteúdo valorativo e respondível. Não basta, portanto, dizermos, como o fez Watt, que o realismo procura retratar todo tipo de experiência humana, é preciso evidenciar que a consciência criadora do autor define os contornos dessa experiência segundo sua própria concepção ético-valorativa do mundo e que, do confronto desta consciência viva com as consciências vivas de personagens ideólogos, surge o romance polifônico.

Verissimo utilizou de diversas formas a técnica realista durante seus 40 anos de produção literária, com cuja crítica dialogaremos a seguir, sempre de forma comprometida com a realidade das relações sociais do homem, como o fez também Graciliano Ramos, seu contemporâneo, que pautou sua literatura no compromisso com a realidade que vivia, representando as misérias e angústias humanas, material externo, colhido na “experiência da vida”, que transformou em literatura de grande qualidade (FERREIRA, 2004, p. 22).

Em nosso propositalmente limitado percurso teórico pelas definições do romance realista, da Antiguidade a Verissimo, procuramos aproximar a teoria bakhtiniana de outros críticos que tiveram o mesmo objeto de estudo: Auerbach, Watt, Benjamin, Lukács, importantes pensadores da literatura que de maneira alguma poderíamos, em nossa perspectiva aberta e autônoma de análise, silenciar. No entanto, como evidenciamos desde o

início de nosso trabalho, nossa crítica tem como alicerce teórico o pensamento de Bakhtin, é o que chamamos de crítica polifônica. Isso não significa dizer que as vozes destoantes de nosso discurso devam ser emudecidas, pois:

Todo mono-ato gera um diálogo-reação, e o dialogizar é um convite a um posicionamento. Posicionar-se implica enunciar algo ego-discursivo – pleno de experiências do outro. Há elementos diferentes nos horizontes destas visões, mas no campo específico e *potencial de sentidos* um e outro são *limites* e nunca substância absoluta (SILVA JUNIOR, 2011, p. 7).

Nosso posicionamento teórico e crítico, é, portanto, “pleno de experiências do outro”. Nesse sentido, dialogaremos a seguir com um recorte da extensa fortuna crítica de um Veríssimo cronista de seu tempo.

### 1. 3 História da crítica e da recepção: Verissimo romancista

Nos tópicos anteriores, demonstramos a teoria bakhtiniana do romance e as características do realismo para clarearmos nosso caminho de análise. Afunilando um pouco mais nosso percurso teórico, trataremos agora de dialogar com a crítica verissimiana.

Nos capítulos que se seguem analisaremos dois livros de Verissimo próximos em linha temporal se considerarmos quando foram escritos, porém distantes no destaque que conquistaram dentro da obra do autor. Em nosso trabalho, ambos estão lado a lado como dois momentos importantes da escrita tanatográfica de Verissimo. Embora *O prisioneiro* em particular não tenha recebido muita atenção de nossos estudiosos, os mais de quarenta anos de produção literária do prosador gaúcho foram amplamente discutidos em uma extensa fortuna crítica, da qual faremos um recorte a seguir.

Estudiosa gaúcha que dedicou vários anos ao estudo do fazer literário verissimiano, Bordini afirma que Verissimo enxerga a literatura com um fim representativo, e “a pensa através de molduras conceituais sobre o processo criativo, decorrentes dos vários sentidos que a mimese recebeu das diferentes culturas literárias que abraçaram o conceito aristotélico” (1995, p. 18). Por “molduras conceituais” entendem-se as variadas formas sob as quais o pensamento humano é expresso, por exemplo, por meio da arte, da filosofia, da linguagem e da literatura. Reforçando sua tese, ela sintetiza o pensamento de outros críticos da obra de Verissimo:

Essa hipótese se alicerça, num primeiro momento, nas avaliações críticas mais autorizadas do autor, como a de Antonio Candido, [...] que a vê como vontade de testemunhar a história e apreender o sentido dos atos humanos que a tramam; a de Guilhermino César, [...] que a entende como um mergulho em planos de vida socialmente imbricados; a de Fabio Lucas, [...] que a filia à vertente realista de denúncia da moral das classes dominantes; ou a de Flávio Loureiro Chaves, [...] que a encara como representação homológica da história social nas existências individuais das personagens (1995, p. 18).

Segundo esses críticos, Verissimo está entre os autores que, podendo ceder às tendências de vanguarda da geração modernista, alheia ao real e ao corriqueiro, escolheu não separar sua *arte* da *vida*. O que, como vimos, para Bakhtin, é a condição essencial do romance como gênero que enforma artisticamente o conjunto concreto de valores de um autor, de uma época, de uma sociedade (cf 2010b). Estas definições reforçam a imagem de um Verissimo

cronista de seu próprio tempo, um leitor do homem contemporâneo e das suas complexas relações interpessoais, com o meio urbano, e com a sua história.

Verissimo assume uma postura que afasta o experimentalismo linguístico e o escapismo de alguns modernistas: “Poderia ter molhado a pena [...] no pessimismo, na denúncia social desesperada, na poesia, nos valores metafísicos. A todos esses caminhos Erico Verissimo preferiu o de cronista de uma sociedade liberal em decomposição” (CESAR, 1972, p. 64). Na condição de cronista social, para o Autor, só faz sentido uma arte literária que se vincule à vida: “o experimentalismo literário só é admissível se procura dar uma imagem mais fiel da vida, no que ela tem de obscuro e absurdo” (BORDINI, 1995, p. 44).

Procedendo à análise da obra literária, fruto da mediação do escritor entre literatura e sociedade, não podemos, contudo, estabelecer uma relação imediata e direta entre uma e outra, pois, como afirma Antonio Candido, “achar que basta aferir a obra com a realidade exterior para entendê-la, é correr o risco de uma perigosa simplificação causal” (1967, p. 14). Todos os elementos, inclusive os sociais, mas não só estes, têm importância para a análise da obra como um todo coeso. É exatamente o caminho que se segue: aproximar-se do social para revelar o trabalho estético.

Ainda segundo o crítico, a obra só pode ser entendida quando são fundidos texto e contexto, “numa interpretação dialeticamente íntegra” (CANDIDO, 1967, p. 04), na qual são levados em conta tanto o ponto de vista que a explica por meio de fatores externos, quanto o que privilegia essencialmente a sua estrutura, considerados como “momentos necessários do processo interpretativo” (*idem*).

Sendo o dialogismo, que exploramos amplamente no primeiro tópico desse capítulo, externo ao discurso e, ao mesmo tempo, interno a este, integra também a perspectiva da análise dialética, constituída por avanços e retrocessos, em um trabalho de constante questionamento da obra que visa compreender sua estrutura, seus elementos estéticos e em que medida recria, questiona ou afeta a realidade vivenciada pelo leitor. Aproximar os dois críticos, Candido e Bakhtin, fazendo funcionar a dialética e a dialógica é caminhar para a responsabilidade, o diálogo como base social e estrutural dos romances de Verissimo. Contudo, ressaltamos que em nossa análise o objetivo principal não é chegar à síntese dialética, mas identificar a visão de mundo e o conjunto valorativo representados em todos os seus momentos e nuances por meio do romance e a condição de inacabamento do indivíduo, tudo isso possibilitado pela postura crítica-polifônica.

Citado entre os autores modernistas da Geração de 30 – marcada pelo regionalismo – e entre os contemporâneos que abordaram temas recentes na História do Brasil, como a

Ditadura Militar, Verissimo pode ter sua obra recortada em diferentes momentos dos seus mais de quarenta anos de criação. Sobre as influências da Geração de 30 em seu romance, afirma Candido:

Erico Verissimo é um escritor marcado pelo decênio de Trinta [...] a cujas inquietudes ele se manteve singularmente fiel, sem prejuízo de toda a evolução da sua arte; [...] Em trinta, vivemos um grande surto do romance, ligado às perspectivas postas em moda pela sociologia e a antropologia, como um triunfo do social contraposto às tendências místicas e religiosas. Houve dilaceramentos e disputas, com a formação de um antipolo metafísico e as mais rasgadas polêmicas que marcaram todos nós (1972, p. 42).

Verissimo não se manteve alheio a tais “rasgadas polêmicas” e elegeu a estrita relação entre literatura e sociedade como característica principal de seus romances, caracterizados também pelo realismo social, como a análise de Chaves que citamos anteriormente evidencia. O autor da trilogia *O tempo e o vento* chegou por meio da técnica realista a um modelo narrativo em que forma e conteúdo são duas partes coerentes de um todo coeso. Destarte, fica reconhecida a intenção literária do autor, mas esta é incorporada à obra, não se podendo distinguir as fronteiras entre o arbítrio deste e a autonomia dos personagens.

Podemos também apontar no romance de Erico Verissimo a predileção pelo tema existencial, que age como um meio de, por meio da recriação da história do homem, compreender melhor as suas atitudes, seu comportamento, suas motivações. Existencial no sentido freudiano utilizado por Bakhtin em *Cultura popular* como algo capaz de libertar da falsa “verdade deste mundo” e como algo capaz de permitir “contemplá-lo com um olhar *liberto* dessa verdade” (2008, p. 43).

Tanto no romance histórico, como o é *O tempo e o vento*, quanto no urbano, caso de *Caminhos cruzados*, Verissimo esmiúça a constituição da sociedade moderna, e ultrapassa os limites do regionalismo ou do nacionalismo, discorrendo não só sobre o gaúcho ou o brasileiro, mas sobre o homem e suas relações interpessoais, universalmente. Em *Incidente em Antares*, por meio da construção de uma cidade pequena, marginal geográfica e politicamente, o tema universal da morte é tratado, inserindo o romance em uma tradição que vai desde as zombarias dos cínicos gregos e romanos à ironia de Dostoiévski e Machado de Assis.

Ao longo do desenvolvimento da capacidade de Verissimo de construir personagens cada vez mais próximos do cotidiano, desenvolveu-se também a sua visão das engrenagens do sistema social, uma visão não só descritiva e passiva, mas crítica, histórica e ativa, “capaz de revelar ao leitor a sua condição de herdeiro necessário do passado, de cidadão do mundo”

(CHAVES, 1981, p. 89). A documentação do passado das sociedades e a reconstrução da História são elementos que alicerçam o presente e dotam os atos e ações dos personagens de verossimilhança, conferindo-lhes um aspecto verdadeiro que encontra simpatia e provoca identificação no leitor, e estimula a reflexão além do deleite artístico.

Cesar considera que a motivação maior do romance de Verissimo, o que o levaria a escrever, a sua “ária de bravura”, é a *liberdade* – “com o acento recaindo no humanitarismo vagamente utópico de fins do século XIX” (1972, p. 64). Utopia essa que não o deixa cego por paixões políticas ou ideológicas, mas que é reflexo da sua remanescente esperança, e por que não, fé, no homem e no que este pode fazer pelo seu semelhante.

Em Verissimo, os gêneros são problematizados e permitem a autonomia dos personagens no interior da obra. Em uma espécie de dialogismo de procedimentos e forma, Verissimo deixa que outros discursos tragam suas versões dos fatos, prenunciando uma liberdade de voz a cada personagem – liberdade típica do romance dialógico e inteiramente ligada à tradição dos diálogos dos mortos. Uma tradição que não opõe vida à morte e que libera a consciência, o pensamento e a imagem humana, que ficam assim disponíveis para novas possibilidades (BAKHTIN, 2008, p. 43).

Nos últimos dois livros do autor gaúcho, que passaremos a analisar, evidenciaremos como por meio dessa tradição dos diálogos dos mortos Verissimo conseguiu alinhar forma e discurso literários na defesa da liberdade do homem de fazer suas próprias escolhas – e da responsabilidade de assumi-las. Demonstraremos como, ao abordar a temática da morte, uma certa carnavalização da consciência precede sempre a palavra e pressupõe sempre grandes transformações.

Em *O prisioneiro*, serão discutidas as diversas formas de prisão – voluntárias e impostas, explícitas e veladas – e as maneiras de libertação possíveis, entre elas, a morte, como solução final. Em *Incidente em Antares*, a morte feita personagem é autônoma e livre, não só livre do peso das máscaras da vida, mas também para voltar, polemizar e interferir na rotina dos vivos. É dessa gradação do signo da morte – sempre libertador do discurso – nos dois últimos romances de Verissimo que trataremos nos capítulos que se seguem.

## 2. FRAGMENTOS DE LIBERDADE: DISCURSOS E FORMAS EM *O PRISIONEIRO*

Procuramos demonstrar em trabalho anterior já citado como a presença da morte se intensifica nos dois últimos romances de Verissimo, *O prisioneiro* e *Incidente em Antares*. Neste último, de que trataremos com mais profundidade no próximo capítulo, destacamos ainda o papel enformador do discurso que os diálogos dos mortos exerce na obra e sua íntima relação com uma tradição literária que tem como expoentes a sátira menipeia e o defunto-autor Brás Cubas. Dialogando com a tradição que o precede, Verissimo usou dos diálogos dos mortos para instaurar a liberdade discursiva que possibilita a sátira moral do romance. Por meio da figura da morte as vozes sociais são articuladas e ganham espaço de fala, e é essa imagem que aponta para o grito maior do romance de Verissimo: o de liberdade (FERREIRA, 2010).

Neste capítulo, retomamos *O prisioneiro*, um livro eclipsado diante da extensão da obra completa de Verissimo, mas que pode, também, figurar como um grande expoente do romance brasileiro, por sua atualidade e força discursiva, e por conter em si elementos que apontam para a gênese de *Incidente em Antares*. Este trabalho responde também à crítica especializada em Verissimo que apontou a carência<sup>2</sup> de análises de fôlego d'*O prisioneiro* (cf. Bordini, 2003, Chaves, 1981 e Hohlfeldt, 2003).

Antes de nos determos sobre a representação do signo da morte em *O prisioneiro*, situaremos sua singularidade como romance polifônico dentro do conjunto verissimiano, por meio da análise de sua forma fragmentada e de seus personagens, à luz do pensamento de Bakhtin e do conceito de romance realista, que acabamos de apresentar no primeiro capítulo.

---

<sup>2</sup> Identificamos também esta carência de análises de maior fôlego em relação ao romance *Noite* (1954), publicado entre a segunda e a terceira parte de *O tempo e o vento*, e que se aproxima de *O prisioneiro* pela curta extensão e pelo tempo de duração da narrativa: apenas uma noite na vida de um Desconhecido.

## 2.1 Ecos de uma pequena fortuna crítica

Embora seja um romance denso e singular na obra de Verissimo, foram poucos os trabalhos de crítica literária que elegeram *O prisioneiro* como objeto central de estudo. De acordo com o levantamento feito por Jean Berthier de artigos publicados em jornais e comentários sobre o romance à época de seu lançamento, *O prisioneiro* foi recebido ora como um manifesto político contra o neocolonialismo americano e seu intervencionismo bélico no sudeste asiático, ora como denúncia velada à tortura e ao cerceamento sistematizado das liberdades individuais praticados nos anos mais duros da ditadura militar no Brasil (cf. BERTHIER, 2008).

A publicação rendeu a Verissimo o Prêmio Juca Pato da União Brasileira de Escritores em 1967 e foi comentada em artigos e ensaios de crítica literária entre os anos de 1967 e 1985. Depois disso, o romance passou por um longo período de ostracismo, decorrente talvez do distanciamento temporal de seu referente imediato na História – a Guerra do Vietnã. Por outro lado, a grandeza e reverberação de *Incidente em Antares* também podem ter contribuído para tal fato<sup>3</sup>.

A partir de 2000 surgiram, no Rio Grande do Sul, as primeiras teses e dissertações que se propuseram a analisar o romance, com exclusividade ou não, a partir de aspectos tais como o político (ESPINOSA, 2004), o urbano (PROMPT, 2007) e o ideológico (BERTHIER, 2008). Em alguns desses trabalhos, *O prisioneiro* foi colocado comparativamente ao lado de outros livros de Verissimo (*Noite, Caminhos Cruzados, Incidente em Antares, O Senhor Embaixador*), sendo incluído em categorias e fases da escrita do autor. A seguir, comentaremos sumariamente esses trabalhos, a fim de dialogar com a crítica precedente do romance que vamos analisar.

Em sua análise comparativa entre *O prisioneiro* e *O Senhor Embaixador*, Espinosa (2004) categoriza, assim como Antonio Hohlfeldt (cf. 2003), esses dois romances como romances sociopolíticos, e constrói sua tese a partir da análise dos personagens que ela define como os principais das duas tramas: o tenente mestiço do 435 na primeira e o sociólogo Leonardo Gris na segunda. Seu estudo foca os aspectos políticos das obras, relacionando a

---

<sup>3</sup> Segundo orientação do Prof. Augusto este romance, juntamente com *Incidente em Antares* e o inacabado *A hora do sétimo anjo*, totalmente pautado em *Memórias póstumas de Brás Cubas* comporiam uma nova fase do autor – que poderia ser denominada de Tanatográfica, uma escrita cujo tema central e elemento formal-dialógico é a morte.

narrativa ficcional de Verissimo aos fatos históricos do contexto da guerra Norte-Sul no Vietnã e da realidade política brasileira pós-64.

Desta forma, Espinosa denomina as personagens de *O prisioneiro* como “criaturas políticas” (2004, f. 63) e faz uma correspondência direta entre as situações do romance e a situação política na América latina e nos Estados Unidos da época:

Esses romances de Erico Verissimo tratam explícita e aprioristicamente de questões sociopolíticas. Trata-se de uma ficção que se torna momento exemplar para discussão e reflexão sobre importantes aspectos do contexto político latino-americano, caso de **O Senhor Embaixador**, e sobre questões que envolvem a guerra, a tortura e o neocolonialismo especialmente, caso de **O Prisioneiro** (2004, f. 60).

Nessa perspectiva, os romances teriam valor unicamente como registro do panorama político de uma determinada época, seriam estritamente documentais e não poderiam dizer nada de novo sobre o presente do leitor contemporâneo, no nosso caso, sobre esse início de século XXI.

A aproximação dos dois romances evidencia ainda mais um autor de ficção preocupado em produzir uma “literatura interessada na dinâmica da humanidade” (ESPINOSA, 2004, f. 82). Entretanto, consolidá-los em uma categoria fechada como romance político é problemático a partir do momento em que questionamos, afinal, em qual dos romances de Verissimo não se discute, em maior ou menor grau, a política, assim como a construção da História e da vivência urbana. Esses são, na verdade, temas recorrentes em toda a obra do autor, embora tenham um relevo diferenciado em cada romance (cf. Chaves, 1981).

Bakhtin alerta para o perigo de uma análise sociológica, que encara o romance como um retrato ou um reflexo imediato de seu contexto social, ignorando o trabalho estético do autor:

É preciso precaver-se contra a limitação ilegítima, metodologicamente não justificada, que apresenta por capricho apenas um único aspecto qualquer do mundo extra-estético: assim, a necessidade do conhecimento da natureza opõe-se à liberdade e à fantasia do artista; ou com muita frequência propõe-se apenas um aspecto social ou de atualidade política, e às vezes até mesmo a realidade ingênua e instável da prática da vida (2010b, p. 31).

É importante ressaltar que Bakhtin está polemizando diretamente com a crítica que se produzia em seu país, em sua época. Entretanto, aqui recorreremos a esta citação para evidenciar que a simples correspondência entre a realidade representada e a realidade representante da obra não basta para uma análise esteticamente comprometida.

A conceituação como obra sociopolítica, segundo a perspectiva bakhtiniana que adotamos neste trabalho, apresenta o risco de limitar as possibilidades de análise do romance. Em nossa proposta aberta e dialógica, não cabe encerrar o romance nessa categoria. Pretendemos, em vez disso, analisá-lo como um todo coeso que é, mais do que uma denúncia política, um conjunto de valores de uma determinada visão de mundo. Assim, enxergamos essas categorias de forma mais aberta que fechada, sem, evidentemente, desconsiderar essas divisões temáticas que ajudam a enxergar e a sistematizar o estudo da obra de Verissimo. Além disso, ao nos pautarmos pela temática da liberdade estamos totalmente voltados para a expressão realista e, por isso, política, de Verissimo (cf. BAKHTIN, 2008).

Essa crítica à abordagem estritamente política do romance cabe também à análise do romance urbano verissimiano que faz Luzi Prompt (2007). A estudiosa analisa pormenorizadamente em *O prisioneiro*, *Caminhos cruzados* (1935), *Noite* (1954) e *Incidente em Antares*, os possíveis desdobramentos de significados dos espaços construídos por meio da descrição do narrador. Especificamente em *O prisioneiro*, Prompt destaca o olhar do outro sobre a cidade – o olhar dos interventores estrangeiros sobre a cidade inominada do romance, e como estes percebem seu clima e sua atmosfera. De acordo com sua análise, construída a partir de vários exemplos do texto, o narrador começa sua descrição das paisagens de forma panorâmica, para depois fixar-se nos elementos particulares da cidade – as casas, o campo, os hotéis, o templo, o quartel.

Prompt afirma repetidamente, ainda que sem um aprofundamento teórico do conceito, que o narrador “conecta-se” aos personagens para narrar ou escolher as palavras com que descreve os ambientes (cf. 2004), sendo que ora a descrição é feita sob o ponto de vista exclusivo desse narrador, que é exterior, e ora sob o ponto de vista dos personagens. Essa “conexão” merece um estudo mais aprofundado, pois envolve a discussão da forma e do caráter do narrador desse romance. Em nosso trabalho, trataremos detalhadamente essa forma e essas conexões (cronotópicas) que Prompt definiu intuitivamente.

A dissertação mais recente é de Berthier (2008), que faz um apanhado da crítica à época do lançamento do livro e recorre, talvez em demasiado, aos depoimentos e entrevistas de Erico sobre esse seu romance e sobre sua postura ideológica – como cidadão e como romancista. Por vezes, no texto de Berthier, a relação entre o romance e a fala de Verissimo é feita de forma muito direta, deixando de lado o caráter literário da obra e a autonomia dos seus narradores, dos personagens e dos jogos discursivos que a presença da morte permite. Assim como Espinosa, Berthier afirma que, ao contrário de outros escritores de sua época, como Guimarães Rosa e Clarice Lispector, Verissimo não inova na forma de sua narrativa,

inclusive na de *O prisioneiro*: “O autor cria, nesses romances, universos ficcionais que, iluminados objetivamente, não trazem novas soluções formais. A linguagem é de uma precisão quase cirúrgica, isenta de experimentalismos” (ESPINOSA, 2004, p. 22).

O exercício de crítica literária que faremos a seguir pretende evidenciar o equívoco desta afirmação. A forma fragmentada desta obra, ligada a uma descrição realista – característica amplamente estudada por Chaves (1981), como mostramos anteriormente –, apresenta particularidades e uma coesão com o conteúdo do romance, além de antecipar alguns movimentos que se tornaram comuns na literatura e no cinema contemporâneos.

Por fim, a colocação que Bordini faz ao situar Verissimo como um escritor no limiar da pós-modernidade resume bem a recepção de *O prisioneiro*: “à época o texto foi lido mais como uma metáfora contra os desmandos da ditadura no Brasil e contra o intervencionismo dos Estados Unidos do que como uma tomada de posição contra [...] os grandes relatos de legitimação” (2003, p. 152).

Na contemporaneidade, uma análise para além da metáfora das relações políticas de seu tempo já foi insinuada, demonstrando a atualidade dos temas tratados com complexidade pelo autor. Entretanto, resta a lacuna de uma abordagem teórica que privilegie os elementos literários do romance, que discuta as soluções formais encontradas por Verissimo para falar da guerra e do cerceamento de liberdade, das prisões humanas e dos atos desumanos, dentro da literatura. O autor realiza tudo isso não por meio de um manifesto político, mas pelo diálogo com o próprio trabalho, por uma renovação e um aprofundamento estilístico e temático – que culminou com *Antares*.

Pretendemos, neste trabalho, analisar esse romance sem desvinculá-lo de seu contexto histórico, mas indo além deste, procurando evidenciar como sua forma condensada desdobra-se na discussão dos conflitos fundamentais do ser humano. À maneira do que faz Silva Júnior (2008) diante de uma tradição tanatográfica<sup>4</sup>, optamos por conduzir essa análise sob o signo da morte, “o fio que liga os homens”, que os une sob o olhar atento do ficcionista Verissimo. Homens esses tão diferentes como o são os personagens desse livro que aponta caminhos para as soluções estéticas da arte em uma pós-modernidade que dá a impressão de ser extremamente fragmentada.

Os trabalhos que relacionamos anteriormente sobre *O prisioneiro* não se concentraram em analisar a *forma* deste romance. Como dissemos, a forma é responsável por delimitar o conteúdo da obra de arte, dando a ela a alteridade de que precisa para ser entendida como um

---

<sup>4</sup> Tradição de uma escrita *post mortem* que encontra em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* seu grande expoente brasileiro.

todo único. Nessa perspectiva, forma e conteúdo são equipolentes e sua interpretação é também complementar (BAKHTIN, 2010a). No tópico seguinte procederemos a esse trabalho, alicerçados nos pressupostos teóricos que expusemos anteriormente.

## 2.2 Análise dos procedimentos dialógicos da forma e do conteúdo

Sem nunca nomear países ou lugares, o narrador de *O prisioneiro* nos descreve as cenas de guerra da intervenção bélica de uma potência econômica ocidental em um possível país asiático dividido entre Norte e Sul nos anos 60. Neste cenário onde pairam a morte e a solidão, estão os personagens emblemáticos, mas também nunca nomeados, que fazem parte dessa guerra. Entre eles, um militar, o “tenente do 435”, prestes a voltar ao seu país natal. Entre embates éticos, decisões políticas do comando da guerra, relacionamentos complexados e a presença constante de uma violência brutal, acompanhamos as últimas horas desse homem *estranho* na terra estrangeira.

O “tenente negro do 435” está servindo seu país – uma grande potência econômica, política e bélica do mundo ocidental – em uma intervenção militar no sudeste asiático. Em sua última noite na guerra, o tenente despede-se das poucas pessoas com quem travou relações humanas durante o tempo em que esteve no país estrangeiro: uma professora de ascendência europeia que mantinha um orfanato naquela cidade e a prostituta K., por quem acreditava estar apaixonado. Momentos depois de deixar o hotel onde se encontrara com K., o tenente vê esse mesmo lugar ser alvo de um atentado terrorista – uma bomba vitima sua amante asiática e outras dezenas de pessoas que se encontravam no hotel à hora da explosão.

Ainda atordoado com a súbita morte da prostituta, o tenente é designado para uma missão militar: por ser psicólogo de formação, deve interrogar o possível responsável pela explosão dessa primeira bomba, que foi capturado e mantido como prisioneiro, a fim de descobrir onde estaria uma segunda bomba que explodiria em menos de quatro horas em algum outro ponto da cidade – matando mais inocentes, como a primeira bomba fizera.

A missão é designada por seu coronel, um homem branco, de formação metodista, que deixou em sua terra esposa, filha e amante. Os resultados do interrogatório realizado no porão do quartel são acompanhados do lado de fora por um major, homem branco, gordo, recentemente abandonado por sua mulher por culpa de um mal resolvido complexo de Édipo que o impede de escolher entre a esposa e a mãe. O interrogatório é acompanhado por um intérprete asiático, um capitão-médico judeu e um sargento corpulento. Durante o interrogatório do prisioneiro, o tenente deve decidir se recorre ou não à tortura para conseguir a resposta que salvaria as vidas que poderiam ser ceifadas com a explosão da segunda bomba.

Seria lícito e moralmente aceitável acabar com a vida de um terrorista, um assassino (mas também um adolescente ferido) para salvar a vida dos inocentes que morreriam caso a segunda bomba explodisse? Esse é o dilema ético que o tenente deve resolver em seus últimos instantes em uma guerra estranha.

Foi essa a história que Erico escolheu para tratar dos “vários aspectos da estupidez humana” (VERISSIMO, 2005, p. 9) em âmbito mundial. Veremos agora como esse enredo que apresentamos aqui, de forma esquemática e sucinta, ganha contornos complexamente humanos e está profundamente ligado à sua forma.

Ao compararmos este romance com o imediatamente anterior do autor gaúcho – *O senhor embaixador* –, vemos que, em *O prisioneiro*, Verissimo abriu mão das longas explicações históricas que empregou ao descrever as relações entre Estados Unidos e o fictício país caribenho de *Sacramento*. Além disso, não nomeou ou numerou seus capítulos. Em *O prisioneiro*, encontramos um autor renovando seus recursos formais na composição do livro, em sua última fase.

Ao não dividir o romance em capítulos nomeados ou numerados, Verissimo manteve sua forma coerente com o anonimato dos lugares e dos personagens da obra. As divisões entre uma seção e outra, ou entre uma cena e outra, são feitas por espaços vazios. Embora o leitor reconheça os espaços no conflito, esta opção amplia as discussões e os elementos simbólicos.

Para entendermos essa opção por negar qualquer especificação numérica ou nominal, em contraste com uma investigação profunda do caráter de seus personagens, destacaremos as relações entre forma e conteúdo no romance, à luz do pensamento bakhtiniano que discutimos no início deste trabalho.

Analisaremos pormenorizadamente quatro dos recursos estilísticos que Verissimo utilizou para enformar esta narrativa: 1) a descrição realista; 2) o diálogo ou fluxo de consciência; 3) o diálogo entre os personagens ideólogos; 4) rememoração e responsabilidade. Cabe lembrar que a divisão aqui proposta não destaca momentos estáticos na composição do romance, antes, procura apontar aspectos de um todo fragmentado, mas ainda assim coeso, que podem se apresentar de forma intercalada ou simultânea.

### 1) A descrição detalhada e o sentimento realista do mundo

Como ressaltamos no primeiro capítulo, o romance de Verissimo é realista segundo a opção do autor de usar um determinado material – a língua viva e estilizada – para representar a realidade por meio da literatura. Sua representação, contudo, é crítica, caracterizando o que Chaves definiu como “realismo social” (cf. 1981) e profundamente dialógica – na esteira do que Paulo Bezerra aponta em *Esau e Jacó* de Machado de Assis (cf. 2003).

Em *O prisioneiro*, a presença da descrição realista de um narrador em terceira pessoa é reduzida (em comparação a *O senhor embaixador* e à primeira parte de *Incidente em Antares*, por exemplo). Nos momentos em que aparece de forma exclusiva, ou seja, sem articular momentos de diálogo entre personagens ou o fluxo de consciência destes, exerce uma função bem específica: a de definir cronotopos no início de cada sequência de ações.

A essa espécie de prólogos, chamaremos prólogos cronotópicos<sup>5</sup>, porque, embora sejam concebidos e tenham finalidade diferente do prólogo do autor autoconsciente, eles antecedem a ação propriamente dita do romance, e apresentam de forma sucinta e quase esquemática o próprio cronotopo da ação que se dará na sequência da narrativa.

Para explicarmos melhor essa colocação, dialogamos com o parágrafo que abre a narrativa:

Maio findava, haviam já começado a soprar as monções do sudoeste, mas naquele entardecer mormacento fizera-se uma súbita calma em toda a região. Era como se a abóboda celeste, emborcada como uma ventosa sobre a terra, tivesse sugado quase todo o ar dum largo trato de planície, montanha e mar. E a velha cidade imperial, de tão ilustres palácios, templos e tumbas, ali plantadas sobre ambas as margens do rio, parecia um organismo vivo, palpitante e intumescido, a sufocar à míngua de oxigênio (VERISSIMO, 2005, p. 16).

Como vimos, o cronotopo é a relação dialógica entre as dimensões tempo e espaço dentro do romance, que compõem o espaço da obra em que se dão os conflitos, os “nós do enredo”. Bakhtin ressalta a importância do cronotopo da “soleira” na obra de Dostoiévski (2010c). Em Verissimo, destacamos esse primeiro cronotopo literário, que funde “os indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto” (BAKHTIN, 2010b, p. 210), dado pelo narrador em terceira pessoa, que descreve a cidade oriental em poucas linhas. Sem precisar nomear a “região” ou a sua cidade oriental, o narrador indica os seus aspectos que

---

<sup>5</sup> Segundo orientação do Professor Augusto, à semelhança dos termos criados por Bakhtin em seu *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. Vide seu primeiro capítulo da tese orientada por Paulo Bezerra, no qual realiza um estudo dos prólogos e seus procedimentos autoconscientes, estéticos e editoriais.

serão relevantes para a compreensão da narrativa: nada é acidental, pictórico ou meramente paisagístico: a tradição da cidade, seu clima e sua vegetação, o desenho de seu povo e seu movimento cotidiano são elementos conteudístico-formais que nos ajudam a compreender a visão de mundo literariamente expressa pelo autor.

Somente nesses fragmentos do texto o narrador move-se livremente sobre o espaço que narra – nesses fragmentos, não há aspas, ele é o responsável por compor imagens, metáforas descritivas e juízos de valor sobre o que narra, ele está no que Bakhtin define como “tangente do cronotopo”. É um narrador que se aproxima do naturalista por sua onisciência, mas distancia-se desse ao focar apenas no que é essencial para a compreensão da obra. Ele não “pinta cenários”, mas compõe um cronotopo que se relaciona íntima e dialogicamente com a ação do romance.

A essa primeira descrição que destacamos, Prompt (2007) chamou panorâmica: começa, no primeiro fragmento, com a vista da cidade como um todo, em meio à natureza que a cerca, do mesmo ponto de vista do soldado que sobrevoa a paisagem com um helicóptero. Nesta vista panorâmica, acima do olhar de quem observa, está o sol – um sol que tem algo de mal-estar expressionista e, ao mesmo tempo, de gravura oriental, que vai aparecer em outras imagens durante a narrativa (fruto vermelho, queimadura no céu etc.), e que não abre o romance por acaso: a imagem inicialmente geográfica do sol – onde nasce e onde se põe – é a mesma que posteriormente definirá tantas oposições culturais, ideológicas e políticas, os intensos contrastes entre Ocidente e Oriente e, ainda, o tempo do livro, o tempo biográfico do personagem.

A seguir, são descritos o clima de “uma atmosfera úmida e morta” (VERISSIMO, 2005, p. 16), a vegetação, o tráfego das pessoas e das embarcações. Depois, o narrador detém-se em cenas específicas, que não somente descrevem o ambiente, mas também alguma presença humana: no centro da cidade, um ancião confucionista rememora o suicídio ritual de uma menina budista naquela manhã. Não muito longe dali, em uma embarcação atracada às margens do rio, há um guerrilheiro comunista que dá as instruções de uma operação terrorista. Em outro ponto da cidade, um camponês que está ocupado em preparar armadilhas para as pombas que planejava vender no mercado da cidade (VERISSIMO, 2005, p. 17).

No ato da leitura introdutória, ainda não sabemos, como leitores, a importância dessas cenas aparentemente casuais que a princípio apenas caracterizariam o local da guerra. Descobriremos – não pela voz do narrador – mais tarde que os jovens que ouviam atentamente as instruções do guerrilheiro são o prisioneiro e seu irmão, e que o velho camponês é o avô dos rapazes, indicando uma conexão de indícios que sugere uma ordem no

caos, um ciclo na fragmentação aparente. Isto é um bom exemplo do exercício formal do autor e a criação de um clima orientalizante na obra.

Como dissemos anteriormente, para Bakhtin, a relação entre o cronotopo do romance e o seu próprio conteúdo é dialógica. Qual, então, a importância desse elemento construído por esse narrador em nosso romance? Vejamos o que este momento inicial, esse prólogo-cronotópico, pode nos revelar.

O cronotopo desenvolvido é de “cidade oriental” e “guerra” na dimensão espacial e “últimas horas de um homem” (tema comum na literatura e no cinema moderno e contemporâneos) na dimensão temporal. Os contornos dessa cidade inominada são gerais: quente e abafada, de arquitetura antiga que indica uma tradição: templos, palácios, muralhas. Os rostos das pessoas são iguais, uma massa indeterminada de pessoas que se movimentam ao entardecer daquele dia. (Somente aquelas que estão mais próximas do tenente apresentam contornos bem definidos, como veremos no tópico seguinte).

Aos poucos, o narrador conta como a guerra corrompera aquela cidade em que há um palácio da “Harmonia Perfeita” – o primeiro de vários nomes emblemáticos usados para caracterizar os lugares da cidade. A harmonia perfeita ficara somente no nome do palácio da terra agora dividida em uma guerra fratricida entre Norte e Sul.

Neste romance, a máxima “noite de vento, noite dos mortos” (VERISSIMO, 2005, p.100) de *O tempo e o vento* é deixada para trás. Em nossa cidade imperial, é justamente a ausência de vento, uma calmaria incomum para a época do ano, que nos revela que algo está errado naquela atmosfera – que algo está prestes a acontecer. O Espaço e o clima estão em estado de alerta – como todo indivíduo em uma guerra.

O segundo e importante cronotopo definido pelo do narrador é o do “Hotel do Velho Mundo”:

A luz do poente dava à fachada do *Hôtel Du Vieux Monde*, ali no centro da cidade, à margem direita do rio, umas tintas alaranjadas, laminando de ouro as vidraças de suas janelas. Era um prédio cor de osso, de aspecto um tanto pesado. Tinha seis andares e uma *porte cochère* com um frontão grego, à entrada principal. O tempo e a intempérie haviam reduzido a uma pálida tonalidade de jade as venezianas, outrora vivamente verdes, de suas duzentas e cinquenta janelas. Na sacada central, no segundo piso, haviam já tremulado as bandeiras de três nações conquistadoras. Agora uma quarta, a dos aliados de além-mar, ali estava, tão enrolada, murcha e imóvel no ar estagnado que parecia a meio pau, como em homenagem a algum morto ilustre (VERISSIMO, 2005, p. 41).

Se, no primeiro momento que destacamos, o narrador dá ênfase ao aspecto milenar, tradicional e perene da cidade, esse segundo cronotopo já é diferente: o hotel é o lugar do encontro do tempo e do espaço: diacronicamente, em cada época hospedou um dominador diferente. Sincronicamente, ali interagem militares estrangeiros e serviçais nativos. Em sua história está a história das invasões e conquistas estrangeiras sobre aquela terra. Sua decadência física é também a decadência da harmonia perfeita preconizada no primeiro prólogo-cronotópico.

O cronotopo “hotel” faz parte de um cronotopo geral comum ao gênero romance, conforme identificado por Bakhtin (cf. 2010c), o do “encontro”. Se no romance produzido até o séc. XIX o lugar desse encontro era a estrada, na guerra globalizada o hotel exerce essa função. Todos se encontram ali, mas não interagem: todos os oficiais do exército estrangeiro estão hospedados naquele hotel, mas a divisão física dos quartos é também uma barreira ao diálogo. No hotel não há diálogos e muito menos dialogismo: as vozes ali abrigadas não interagem entre si. Por isso o narrador precisa deter-se sobre cada um individualmente, mesmo que simultaneamente, e contar a história de cada um que leva sua individualidade ao extremo da solidão e da angústia, talvez reflexo de uma época monológica em que ninguém se escuta. O hotel, pesado, fixo, com colunas que sobrevivem ao tempo carrega o peso da solidão. Ele é o espaço “transnacional” e, ao mesmo tempo, não-nacional. Nele encontram-se nativo e oficial estrangeiro, comandante e subalterno. E, assim como no primeiro prólogo, a falta de vento indica morte, silêncio e luto.

Nos parágrafos seguintes, vemos sinais de modernização postos sobre uma estrutura já decadente. Cada novo invasor trouxe consigo alguma inovação de sua própria terra para aquele hotel sem, no entanto, fazer reformas estruturais profundas. Os últimos trouxeram máquinas de goma de mascar e cigarros, além do aparelho de ar condicionado. É o que cada país quer fazer com a cidade inteira, trazer a sua modernidade (material e simbólica) para sobrepô-la àquela terra de maneira artificial e violenta.

Esses fragmentos que acabamos de destacar abrem sequências temáticas do romance, por isso aqui os chamamos “prólogos”, respondendo a uma tradição literária que aí apresenta interações dialógicas (SILVA JUNIOR, 2008). Em sua análise da tradição, Augusto Silva Júnior afirma que o que caracteriza os prefácios assinados pelos autores projetados [de Rabelais a de Maistre] é o convite ao leitor a “pensar sobre o gênero, seu conjunto de códigos e sobre a condição existencial” (2008, p. 21).

Apesar de não termos em *O prisioneiro* esse autor personificado, a advertência ao leitor está implícita: a história que se vai narrar a partir dali é a de uma guerra em um lugar

inóspito, com uma população que oscila entre a perplexidade e a apatia, que continua seu movimento cotidiano em meio a suicídios rituais e atentados violentos.

Silva Junior afirma ainda que “A releitura desses discursos após o último capítulo torna-se imprescindível para enxergar a visão do autor sobre si mesmo e sobre aquilo que ele queria nos mostrar” (2008, p. 21): esses discursos instauram um jogo entre o autor leitor de si mesmo e a projeção dos horizontes de expectativas de seu público. Sem forçar uma correspondência entre esses narradores, mostramos como essa releitura também é necessária em *O prisioneiro*. Ao compor o cronotopo da cidade oriental, o narrador descreve a arquitetura e o movimento rotineiro de seu centro urbano e a calma do campo que a circunda. A imagem do camponês oriental une prólogo ao que seria o último capítulo do romance: o “camponês idoso, de rosto enrugado e cor de ocre” (VERISSIMO, 2005, p. 18), que está em um arrozal preparando armadilhas para as pombas na abertura do romance, é o mesmo velho que no amanhecer do dia seguinte “saiu de sua choça e pôs-se a acender um fogo de gravetos para esquentar a água do chá matinal” (VERISSIMO, 2005, p. 152).

Essa repetição do simples camponês indica que a forma fragmentada do romance é também circular e coesa: o velho (a tradição oriental) é o que há de permanente, de fixo e duradouro nesse contexto de caos e nesta espécie de último capítulo, a memória do velho traz a lembrança de seus dois netos que morreram na madrugada anterior. E essa morte já não carrega em si o peso da estupidez humana, mas tem a leveza da metamorfose. Por ter certeza de que “um dia haveria de reencontrá-los, em algum lugar, de alguma maneira” (VERISSIMO, 2005, p. 152), a memória do velho aparece sem muita tristeza. Aqui, o fim da vida é apenas o começo de uma nova existência em um lugar onde os netos esperariam o avô.

O narrador desses dois fragmentos é privilegiado pelo mesmo ponto de vista dos helicópteros que passaram pela cidade ao entardecer e ao amanhecer daqueles últimos dias de maio, e viram aquele mesmo velho a esperar que as pombas caíssem em sua armadilha. Nesse quadro panorâmico o horror das doze horas vividas está encerrado por essa forma circular, um dia segue-se ao outro, o sol se pôs e nasceu, tudo começava novamente. As armadilhas estão espalhadas – para aprisionar pombos, para aprisionar homens. Assim, o fecho do romance é também um recomeço: por mais que vivamos uma época fragmentada, esses fragmentos encontram-se em torno de um eixo, de um ciclo de vida e morte: e o fim é um novo começo.

## 2) Fluxos de inconsciência

Passado o que chamamos anteriormente de prólogo cronotópico, a voz do narrador continua claramente distanciada da consciência dos personagens – a fala do coronel branco, quando este escreve para sua filha, é marcada e diferenciada tipograficamente, destacada da narração em terceira pessoa:

*Filha querida: Entardece, e de minha janela vejo o disco avermelhado do sol descendo sobre as montanhas... Mas que tolice! O Sol não é um disco e o Sol não se move em relação à Terra!. Um soldado profissional não se deve entregar a metáforas poéticas. Tem de ser antes de tudo um lógico. Mas qual! Que força pode ter o pensamento lógico numa terra em que predomina o pensamento mágico?*(VERISSIMO, 2005, p. 19; itálico do autor).

Com a imaginação, o coronel escreve e reescreve uma carta que sua filha nunca lerá: explica-se para a filha para explicar-se a si mesmo. Aqui, começam os movimentos do narrador, guiados pelas consciências e pelas memórias dos personagens: sem fazer comentário ou juízo de valor, esse narrador nos revela as viagens engendradas sem sair do lugar<sup>6</sup> por esses oficiais do exército estrangeiro, viagens essas que os transportam para fora da guerra: para um futuro imaginado ou para um passado a ser reconstruído (psicologicamente).

Por meio dessas guinadas e desses movimentos inconscientes, que se repetem ao longo de toda a narrativa, as memórias do tenente, do major, do capitão são reordenadas de acordo com a experiência sensorial de cada elemento do ambiente da guerra. Se no início da modernidade essa viagem foi feita por *um* indivíduo, por um narrador autoconsciente, na guerra globalizada, as memórias de uma só pessoa não são suficientes para dar conta da complexidade humana e de suas relações. Verissimo, no séc. XX, utiliza a lembrança e a imaginação para dar mobilidade no tempo e no espaço aos personagens que estão encerrados nas doze horas que dura a ação da narrativa.

Assim, o enredo que contamos de forma esquemática é insuficiente para dar conta da verdadeira história do romance. O passado do tenente negro e de cada oficial na guerra ganha tanta importância quanto o decorrer de suas ações nas doze horas que são objetivamente contadas.

O narrador onisciente do prólogo dá lugar ao fluxo de consciência dos personagens, como se estivesse sujeito às falhas das memórias daqueles que deveria conhecer plenamente.

---

<sup>6</sup> Aqui estamos dialogando com a tese de Silva Junior (2008). De certa forma, como em De Maistre, cada personagem encontra-se à roda de si mesmo preso a si mesmo em um quarto cronotopicamente espacial e metafórico.

De maneira abrupta, o narrador já não domina todas as informações do fato narrado, e as dúvidas aparecem no discurso: “Uma tarde, no saguão dum cinema... Ele devia ter uns doze... ou treze?” (VERISSIMO, 2005, p. 22).

Aqui, os verbos caros à narração descritiva (pensou/pensava, sabia, achava...) são drasticamente reduzidos, e as incertezas, imagens e associações que se formam na consciência buscam seu espaço no discurso, mesmo que limitados por parênteses. O narrador assume uma nova posição em relação a seu personagem, mesmo que continue sendo o detentor de um excedente de visão que organiza a trama. Assim, acontece o que Bakhtin chamou de polifonia, como discutimos no capítulo primeiro: o dialogismo ganha tamanha força na própria forma do romance que o narrador permite que o discurso do *outro* transpareça sem mediações.

A eliminação dessa terceira pessoa que media a descrição (sabia, pensava, achava) coloca lado a lado descrição e consciência, em um processo semelhante ao que Auerbach identifica no romance *Rumo ao farol* (1927), da escritora britânica Virginia Woolf. Ainda que se levante a hipótese de influências da escrita de Woolf na de Verissimo (ele foi um dos primeiros tradutores no Brasil da autora), no pensamento bakhtiniano, mais importante do que tentar identificar sistematicamente uma possível influência direta, é discutir o pensamento dialógico de uma época fragmentada que aparece nos dois romancistas.

Auerbach destaca uma passagem secundária do romance de Woolf para observar que neste episódio:

[...] são entretecidos constantemente outros elementos, os quais, sem interromper o seu prosseguimento, requerem muito mais tempo para serem contados do que ele duraria na realidade. Trata-se, preponderantemente, de movimentos internos, isto é, de movimentos que se realizam na consciência das personagens. Simultaneamente, introduzem-se ainda acontecimentos como que secundários, exteriores, de lugares e tempos totalmente diferentes [...] que servem de andaime para os movimentos nas consciências das terceiras pessoas (2010, p. 477).

Como característica do romance produzido no começo do séc. XX, o estudioso alemão chama atenção para a preocupação de se tentar “reproduzir o vaguear e o jogar da consciência, que se deixa impelir pela mudança das impressões” (2010, p. 483). Assim, as ações em si, e até mesmo o enredo, têm sua importância relativizada: interessa mais a essa investigação da alma humana dar voz à consciência dos personagens, registrar a oscilação de seu pensamento, dar a ver as nuances de identidades em construção, multiformes e que se autoquestionam constantemente, do que contar uma história de maneira linear e acabada.

Processo semelhante se dá em *O prisioneiro*. A fim de exemplificarmos, mencionamos a passagem em que o coronel branco nos é apresentado em seu gabinete de trabalho dentro do quartel:

[O coronel] suava abundantemente. Sentia um vácuo no crânio e os globos oculares lhe doíam, como que machucados. Bebericando café preto e forte, sem açúcar, e fumando cigarro sobre cigarro, passara em claro toda a noite anterior, dirigindo dali de seu gabinete, pelo telefone e pelo rádio, as operações de seus soldados que davam batidas em lugares suspeitos, procurando localizar e apreender o grande contrabando de bombas plásticas que seus informantes lhe garantiam ter entrado na cidade no dia anterior (VERISSIMO, 2005, p. 21).

Até esse momento, o narrador nos explica de forma sucinta a função desse coronel na guerra e como ele chegou até esse posto, nessa cidade. A partir daí, a narração é contemporânea ao personagem, se detém nas suas ações naquele momento: ele despeja no copo de papel um chá que havia em cima da mesa. Toma o primeiro gole do chá, um segundo gole, e, depois de terminar, amassa e joga fora o copo de papel, esfrega as próprias faces, sente a barba por fazer. Aproxima-se da janela, olha o relógio sem realmente reparar nas horas que ele marca. Fixa o olhar em uma mangueira no jardim, escuta uma palavra gritada ao longe no idioma local. Refresca-se com um cubo de gelo retirado do jarro de chá, fuma um cigarro, anda de um lado para o outro, pensativo, e é retirado de seus pensamentos pelo tilintar do telefone. De forma objetiva, é isso o que realmente *acontece* nessa passagem.

Entretanto, esse esquema de ações que descrevemos acima é secundário, permeado e entrecortado pelos movimentos da memória do coronel, que trazem à cena as figuras de seus pais, esposa, filha e amante, que ficaram em sua terra natal. Essas ações corriqueiras e aparentemente sem maior significado funcionam, aqui, como um gatilho que desencadeia os “movimentos internos” de que fala Auerbach.

Como o episódio da meia marrom que o teórico alemão destaca em *Rumo ao farol* (AUERBACH, 2010, p. 471), as ações de beber o chá de limão e sentir os cheiros de cera no copo de papel e de gasolina no isqueiro, externamente, não têm um significado independente, são ações cotidianas de um militar em uma terra estranha à sua, de clima opressivamente quente. A cena, entretanto, torna-se relevante pelo que nos revela sobre essa figura. Nas palavras de Auerbach, “O que é essencial é que um acontecimento exterior insignificante libera ideias e cadeias de ideias, que abandonam o seu presente para se movimentarem livremente nas profundidades temporais” (2010, p. 487).

Precisamente esse processo é o que queremos destacar nesse segundo aspecto da forma de *O prisioneiro*. Aqui, um tempo objetivo e outro subjetivo – um da ação e outro da memória, são alternados. Em determinado momento, por exemplo, o coronel relembra o momento em que contou a seu pai, pastor metodista, de seu caso extra-conjugal:

[O pai] tornou a cair em silêncio. E por fim, como estava habituado a fazer sempre que a mulher ou os paroquianos o contrariavam, recorreu ao seu apocalipse particular e simulou um dos seus famosos ataques cardíacos. Começou a respirar de boca aberta, como sufocado, espalmou a mão sobre o peito... o farsante! Sua face continuava com a rosada cor natural... (VERISSIMO, 2005, p. 25).

Essa ação que ocorreu no passado do coronel vem à tona somente porque o militar se lembra dela naquele momento. Não é o narrador que acha conveniente voltar ao passado de seu personagem e revelar esse acontecimento: ele apenas dá a ver o que se passa na memória do coronel. Da mesma forma, o grito indignado que acusa o pai de “farsante” é também da consciência do filho, autor do julgamento moral do pai.

O que o autor-narrador faz é deixar que o discurso do outro apareça, sempre de forma inconsciente, em situações liminares, e que sua realidade seja representada por suas próprias palavras. Foi a esse processo que Bakhtin chamou de plurilinguismo. Veremos a seguir como esse plurilinguismo é dialógico – como essas palavras de vários “outros” não só ganham destaque na composição do romance, singularmente, como também interagem entre si, formando um conjunto de vozes tensionadas.

### 3) Diálogos dos ideólogos

Extrapolando os questionamentos internos de cada indivíduo, na contemporaneidade de Verissimo, o embate do diálogo é necessário e inevitável: em tempos de intolerância e privação da liberdade não há espaço para a imparcialidade, para a omissão, para a neutralidade. Assim, a terceira forma que apontamos é a do *diálogo* (o dialogismo na própria forma do romance).

Na sequência da passagem que acabamos de citar, os pensamentos do coronel são interrompidos pelo toque do telefone que anuncia a presença do major, seu subordinado. Inicia-se um diálogo entre os dois militares, mediado pelo narrador, que descreve as reações de cada um à fala do outro.

Como em Dostoiévski, neste romance polifônico, a última palavra sobre os personagens não é a do autor. O narrador dá a ver o julgamento que os interlocutores fazem um do outro. Primeiro, a opinião do coronel sobre o major:

O coronel fez um gesto de impaciência e sentou-se à mesa. Havia meses que tinha o major sob suas ordens e ainda não formara um juízo seguro a seu respeito. Não sabia sequer se gostava ou não do tipo. O bigodinho ralo que ele ostentava sob o nariz fálico, debruando a boca de aspecto repulsivamente vaginal, parecia-lhe absurdo e desnecessário, além de obsceno. Reconhecia, com alguma relutância, que o major possuía qualidades positivas. Era inteligente e astuto e cultivava a virtude da paciência com espírito quase oriental (VERISSIMO, 2005, p. 28).

Depois, a do major sobre seu superior hierárquico:

Por pouco tempo ficou a examinar o outro. O coronel era alto duma magreza atlética e elástica de quadris estreitos e ombros largos. Os cabelos, dum curioso louro esverdeado e cortados rentes ao crânio, iam muito bem com o tom do uniforme, e eram na cor parentes próximos dos olhos metálicos, de íris pontilhadas de ouro – o que lhe dava um vago olhar de felino (VERISSIMO, 2005, p. 34).

Por meio destas digressões, o narrador articula as vozes dos personagens, deixando que cada um forme seu juízo sobre o outro usando suas próprias palavras e impressões. Ainda que não se confrontem diretamente no plano de ação do romance, formalmente, para o leitor, está explícito o conflito de intenções, tensões e vozes divergentes. Como dissemos no início de nossa análise, na perspectiva bakhtiniana, a pessoa que fala no romance é um ideólogo.

Diferente do tipo social, o ideólogo possui uma visão de mundo e um conjunto de valores que são colocados em tensão no diálogo – explícito ou não, que é sensível e aberta às visões de mundo dos outros ideólogos dentro do romance. No campo explicitado por estas citações, este embate de vozes exemplifica o confronto entre ideias no interior do personagem enquanto dialoga com o outro – e consigo mesmo no horizonte da responsabilidade.

No encontro entre esses emblemáticos personagens, os dois discutem/respondem, a partir de suas próprias perspectivas, em discursos extremamente impregnados das suas vivências cotidianas e daquelas mais particulares que ficaram no passado distante temporal e geograficamente, as questões éticas e políticas daquela guerra que os uniu no mesmo contexto de horror e violência. Ao tentar formar uma opinião sobre seu subordinado, o coronel associa as feições deste a características fisicamente sexuais. Sem querer incorrer em um psicologismo, sabemos que o coronel de formação puritana abomina o que é sexualmente explícito, revelado, ainda que ele mesmo seja um adúltero.

O major, por sua vez, criado sob a proteção de uma mãe extremamente zelosa, é capaz de reparar nos tons do uniforme do outro, na combinação de cores de sua figura – características que facilmente passariam despercebidas na fala do próprio coronel sobre si mesmo. Aqui, o discurso do personagem ideólogo aparece e ganha uma forma coerente à sua vida anterior, independentemente do que o narrador diga sobre ele.

Já na sequência deste primeiro diálogo, encontramos uma discussão na qual as questões éticas são postas, e debatem política, religião, poder, moral, família, e a própria memória. Nesses diálogos iniciais, a guerra é desenhada: suja, traiçoeira, insensata (e qual guerra não é assim? É mesmo possível uma guerra “ortodoxa”? Ou seria a guerra, insustentável, dentro de cada ser?).

Ao apresentar-se a seu superior hierárquico, o major rebate as críticas que este faz aos militares e ao povo asiático de forma geral. É o ideólogo que enxerga na política de guerra de seu país sua face neocolonialista. Mas é também a duplicação da opressão nacional no âmbito brasileiro e uma resposta ao sistema capitalista estadunidense que tenta impor-se pela força.

A definição dos lados que se digladiam é questionada: democracia *versus* comunismo? Quem são mesmo os fanáticos? Quem é mesmo capaz de qualquer coisa em nome de sua religião – ou ideologia? Há uma ética na/da violência? Sobreviver é ter se libertado? Estamos realmente vivos? Morrer é libertar-se? Neste sentido, os diálogos de *O prisioneiro* são “diálogos do limiar” (BAKHTIN, 2010d), são diálogos do lugar de espera, de dúvida, de questionamento. Neste sentido, o romance demonstra sua atualidade. Ao contrário de sua aparente condição datada, ele antecipava discussões ainda atuais no cerne daquilo que

chamamos hoje de globalização. A guerra, da qual todo ser é prisioneiro, é a vida em suspense, uma morte iminente e prenunciada no cotidiano. Nessa antessala do *outro lado*, as identidades e as memórias são reorganizadas, e os personagens refletem sobre sua própria tentativa de fuga de suas prisões cotidianas. Em *O prisioneiro* a morte iminente é o adiamento dos problemas da vida cotidiana. Ao passo que em *Antares* ela é a própria resposta ao cotidiano e seus absurdos.

A guerra, campo de batalha, é também arena dialógica: ali, interagem, entram em conflito e se imbricam vozes das mais diversas origens (dominador, dominado, soldado, comandante, idealista) e orientações, ali, os discursos nunca são inocentes.

Diferentemente da “guerra de fundação” representada em *O Continente*, o conflito de *O prisioneiro* é fundamentalmente ideológico, mercadológico e globalizado. Se nos pampas gaúchos as batalhas travadas formaram o caráter do homem daquela terra, na cidade orientalizada a guerra é impessoal: não há guerreiros ou heróis, a violência não é coberta por nenhuma aura de honra ou valentia: é absolutamente brutal e covarde. Desta forma, a crítica do autor à guerra no plano ético está presente no plano estético de forma mais explícita do que em outros romances como *O tempo e o vento* e *Incidente em Antares*, por exemplo.

O segundo diálogo importante e longo que encontramos nesta narrativa é o que se dá entre o tenente negro e a professora nativa de ascendência europeia antes que aquele primeiro volte para a sua terra natal. Os amigos que se encontram para a despedida são também ideólogos, e também fazem de seu diálogo um momento de tensionar ideias e visões de mundo conflituosas, que se definem ao longo do diálogo.

Novamente, professora e tenente são livres para julgar internamente um ao outro. O narrador também participa desse jogo, gerando polifonia, permitindo que as vozes dialoguem. Falaremos mais demoradamente sobre este segundo diálogo, importante sobretudo para a delimitação do caráter do tenente negro e sua relação com a morte, no próximo tópico deste capítulo.

#### 4) Rememoração e responsabilidade

O *flashback* é um recurso formal que dá à trama mobilidade no tempo e no espaço. O narrador abre mão de sua onisciência, como se ele e personagem houvessem se encontrado naquele momento, o herói tem sua própria “bagagem”, que é revelada pela fala do outro, pela sua consciência ou por aquilo que a Teoria Literária denomina de *flashback*: o narrador é contemporâneo ao personagem e só sabe do seu passado aquilo que este lembra.

Antes de finalizar o diálogo que citamos anteriormente, entre major e coronel, o narrador introduz o quarto aspecto da forma deste romance:

O ajudante-de-ordens apanhou os papéis de cima da mesa e, antes de retirar-se, acendeu a lâmpada.  
O major piscou. A esposa acendera a luz. Fazia algum tempo que ele estava deitado ao lado dela, no quarto em penumbra, tentando excitá-la para o ato do amor. Ela se encolhia, negando-se. Alegara a velha desculpa: enxaqueca. Mas ele conhecia a verdadeira razão da recusa. E agora, a lâmpada acesa, ela estava sentada na cama, de braços cruzados (VERISSIMO, 2005, p. 38).

Nesta passagem, é anulada qualquer mediação entre o personagem e a sua memória: a “viagem” ao passado é feita sem que o narrador interfira, é um passado que se faz presente. O gesto do ajudante-de-ordens de acender da lâmpada apagada é o que leva o major a seu passado, a seu leito conjugal em que a esposa nega-lhe o sexo.

Esse recurso que aparece aqui pela primeira vez no romance, é o utilizado de forma explícita na construção do personagem que liga todos os outros: o tenente negro do 435, que nos foi apresentado no segundo prólogo que analisamos no começo deste trabalho, que define o cronotopo “hotel”.

Em seu quarto de “hotel-cronotopo”, nº 435, o tenente negro rememora e responde ao suicídio ritual que presenciou pela manhã, de uma jovem estudante budista, em plena praça pública: “Aquela imagem lhe voltava com frequência à mente. Era como se a cada minuto a rapariga repetisse dentro dele o brutal sacrifício” (VERISSIMO, 2005, p. 45). Relembra como tudo aconteceu: estava na cidadela pensando em sua amante nativa, K., pensando nas últimas horas que passaria naquela guerra, no último encontro com aquela que passara a amar nos últimos seis meses e o que seria seu retorno à vida cotidiana. Lembra que viu a estudante sair do templo e acompanhou toda a ação que culminou no suicídio: ela pegou uma lata com um líquido indeterminado, jogou sobre si esse líquido, riscou um fósforo. O fato foi consumado antes que o tenente pudesse reagir: “E quando de súbito compreendeu o que ia acontecer, era

tarde demais [...] ele ficara paralisado de surpresa e horror, querendo mas não podendo desviar o olhar daquela tocha humana” (*idem*, p. 45).

Perturbado por essas lembranças interiores, o tenente procura distração nos movimentos externos, que contra sua vontade apenas suscitam mais memórias:

O tenente conseguiu mover o braço, trazer o pulso à altura dos olhos. Não pôde, entretanto, ver com clareza a posição dos ponteiros do relógio. Tinha nove anos. Era uma noite quente de agosto. A mariposa esvoaçava ao redor de uma vela. O menino teve a intuição do que ia acontecer, passou-lhe rápida pela cabeça a ideia de salvar o inseto, mas seus braços não fizeram o gesto coerente com essa intenção (VERISSIMO, 2005, p. 46).

A seguir, a alternância entre presente e passado torna-se cada vez mais cortante, como já dissemos. Ao fazer o gesto automático de ver as horas, o tenente volta à sua infância. Esse lampejo no passado é o recurso usado pelo narrador para dar mobilidade a seus personagens, principalmente ao tenente mestiço, no tempo e no espaço. Assim, em poucas páginas, o tenente recua no tempo e suas memórias são reconstruídas e se interinfluenciam naquele contexto das últimas horas. A cada nova lembrança de sua infância ou adolescência, a imagem do que acontecera na manhã anterior modifica-se. Esses recuos são bruscos, e, quando o narrador volta a narrar pelo fluxo de consciência do personagem, hesita ao fazer cada nova conclusão (não tem a certeza de que o que está narrando realmente aconteceu) e a sua voz e a consciência do personagem confundem-se exteriormente:

Poderia ou não poderia ter impedido o suicídio? Estava a umas escassas vinte jardas da menina. Talvez lhe tivesse sido possível intervir... Agora parecia lembrar-se de que o cheiro de gasolina lhe chegara às narinas dois ou três segundos antes de a estudante riscar o fósforo... [Ou tudo isso era apenas uma perversidade da memória, para lhe agravar o sentimento de culpa?] Mas não seria ele um relapso em matéria de egoísmo e traições? Era possível e quase provável que tivera conhecimento pré-consciente da tragédia (VERISSIMO, 2005, p. 46).

A pergunta – “Poderia ou não poderia ter impedido o suicídio”, – que abre a citação acima, não é dirigida ao leitor, não é uma reflexão do narrador – este se isenta de qualquer julgamento ético e apenas dá a conhecer os questionamentos que o próprio tenente se faz ao lembrar a imagem do autossacrifício, ao investigar a própria lembrança. Esses movimentos entre presente e lembrança entrecortam-se de forma abrupta, com um movimento natural da memória que recorda (*flashback*), mas como uma força discursiva que se responde diante dos acontecimentos. Como o acender da lâmpada que leva o major do quartel general ao seu leito

conjugal, a imagem do fogo leva o tenente à sua infância: “[...] de súbito era menino e espiava, por uma fresta de janela, o jardim se sua casa, onde ardia uma grande cruz de fogo” (VERISSIMO, 2005. p. 47). Mais tarde, ao olhar para as pás do ventilador do seu quarto, elas tornam-se imediatamente “[...] as rodas dum vapor cujo apito tocava velhos melodias do Sul...” (p. 49) que fazem parte de uma nova lembrança de sua infância.

Assim, sua consciência alterna-se entre 1) o passado com os pais, 2) o suicídio ritual que presenciou pela manhã, 3) seus momentos com a amiga professora 4) suas experiências amorosas com K., 5) e seu quarto de hotel. Gradativamente, suas memórias enredam-se de modo que a última a vir à tona seja a de um momento crucial de sua vida, quando presencia o espancamento do pai, um homem negro casado com uma mulher branca em uma sociedade racista e intolerante à união interracial.

Enfim, analisamos esses quatro aspectos da forma do romance seguindo a ordem em que aparecem na narrativa, progredindo na crítica conforme o enredo progride. Apesar de diferentes, os quatro aspectos que expusemos – descrição realista, fluxo de inconsciência, diálogo de ideólogos, rememoração e responsabilidade – confluem formalmente para uma obra aberta, dialógica e polifônica: juntos, compõem um todo ao mesmo tempo fragmentado e unido em torno de dois eixos temáticos: morte/vida e liberdade/prisão. Como dissemos, não procuramos aqui esgotar os momentos em que eles aparecem. De maneira metonímica, ou seja, utilizando exemplos pontuais e representativos de um todo coeso para melhor analisá-lo, identificamos o que esses discursos estilísticos podem nos dizer sobre o discurso do romance. Analisados esses aspectos formais, passamos agora à análise dos personagens que participam, com o narrador, desse jogo plurilíngue e plurivocal.

### 2.3 Procedimentos discursivos em *O prisioneiro*: o personagem como princípio de plurilinguismo

Como forma e conteúdo não se dissociam, antes, complementam-se (BAKHTIN, 2010b), procederemos à análise do conteúdo sob a perspectiva dos personagens do romance engendrado por Verissimo. Assim como o tempo da ação, a descrição das figuras também é condensada. Aqui, os personagens são inominados, mas sempre emblemáticos. São complexos e humanizados pelos seus dramas pessoais, suas memórias estilizadas e pelas escolhas éticas em seu contexto social .

Como dissemos no primeiro capítulo, Bakhtin indica diversas formas pelas quais o plurilinguismo entra no romance, dando destaque à forma humorística ou paródica, predominante na pré-história do romance, mas que deu lugar ao sério a partir do realismo moderno de Dostoiévski, para Bakhtin, e de Stendhal e Balzac, para Auerbach. Em *O prisioneiro*, o personagem é o princípio de plurilinguismo no romance. Veremos a seguir quem são esses personagens, como eles se relacionam entre si e como eles instauram o plurilinguismo na obra.

Começaremos nossa análise das diversas prisões e desejos de libertação deste romance pelo coronel comandante. Militar branco, aos 50 anos vive à sombra de um pai autoritário e moralista. Apesar de tentar romper com esse tradicionalismo, mantendo um caso extraconjugal, o coronel assume na guerra o papel conservador. É a voz do militar que tem convicção na legitimidade de seus atos e de sua causa. Acredita na vitória do lado defendido por seu país, mesmo que para isso sacrifique vidas humanas – vidas de terroristas, que valem menos do que vidas de mulheres e crianças inocentes. Tem consciência da fragmentação da sua própria existência – “Sua cabeça era uma espécie de televisor em cujo quadro se passasse um filme desvairado, feito de pedaços de outros – drama, comédia, documentário -, tudo desconexo, vertiginoso, incongruente, impossível de apagar...” (VERISSIMO, 2005, p. 90). Ainda que adúltero, é um pai amoroso, acredita estar lutando pela liberdade e pela democracia. Induz o tenente à tortura – só quando passa essa responsabilidade para o outro consegue dormir.

Entre seus segredos mais ocultos, está a visão do pai morto – deseja libertar-se pela morte daquele que detém a “chave de seu cárcere”. Na guerra, espera morrer para não ter que decidir entre a amante e a esposa, não ter que enfrentar a filha, o julgamento do pai, a responsabilidade pela dor da esposa abandonada.

O major, também branco, aos quarenta anos está gordo e sem compostura militar – não *parece* um soldado. Leva para a guerra as memórias de um lar desmoronado, da mãe superprotetora que o impediu de viver plenamente e com independência seu casamento, que culminou desfeito com o divórcio.

Em um momento em que oscila entre a loucura e a lucidez, o major cínico (no sentido menipeico) diz (pensa): “Deem-me liberdade ou deem-me a morte. [...] no fundo, somos todos atores” (VERISSIMO, 2005, p. 121). O peso da atuação, das máscaras que ele tem que carregar diante da mãe, diante da esposa, diante do coronel branco e do tenente negro, contrapõe-se à liberdade desejada – ou viver livre ou libertar-se pela morte é a aspiração desse major, gordo e cínico, marcado pelo peso do próprio corpo que encerra uma consciência que busca a leveza.

A professora, por sua vez, tem sido considerada um alterego de Verissimo (cf CHAVES, em prefácio à edição d’*O prisioneiro* de 2005). Embora suas posições políticas possam confundir-se com as do autor, em nossa abordagem bakhtiniana e dialógica os personagens têm sua independência bem marcada e não cabe aqui esse conceito que enxerga o personagem como um prolongamento da consciência do romancista. A professora é a personagem mais lúcida, pois tem consciência da complexidade daquela guerra, não pensa em termos absolutos, mas luta para não se deixar levar por um relativismo que parece ser um dos males de sua contemporaneidade.

De formação católica, carrega a dor de ter perdido mãe e pai em uma das muitas guerras que se abateram sobre aquele país asiático, e a de ter sido vítima de estupro por vários soldados do país invasor da época. Voltando para o país de seus pais, europeus, descobre que está grávida e, depois de um embate ético interior, decide abortar a criança. Vive com lucidez sua condição. Valoriza sua vida e tenta dar a real dimensão do que lhe aconteceu, sem se entregar a um falso pesar. Sente sua dor com honestidade. Em nenhum momento do romance o narrador dá a ver sua consciência, como faz com o major, o tenente, o coronel, conforme demonstramos anteriormente. Isso se dá porque a professora é a única personagem que não está na guerra para fugir ou para se descobrir – sua identidade é inteiriça, bem definida, o seu momento de questionamento já passou. Talvez ela seja a personagem mais bem-acabada, no sentido de que tem uma identidade mais consolidada, ao mesmo tempo em que é mais aberta para o discurso do outro. Supera os fantasmas de sua consciência e já é capaz de verbalizar o que pensa, não precisa de que o narrador o faça – não precisa de um narrador que nos mostre sua consciência atribulada por más memórias, pois suas memórias, por mais fortes que sejam, são parte do que ela se tornou. Ela exprime-se no discurso, no confronto, na tentativa de

indicar para o outro formas de lidar com as violências de guerras e de cotidianos. Conseguiu achar um eixo (existencial e prático) em torno do qual organiza os fragmentos de uma existência quase destruída: seu trabalho, sua luta diária para ajudar as jovens órfãs daquela terra, sua amizade com o Tenente do 435.

K., como insinua a professora, é uma grande metáfora para o abuso daquela terra. É assassinada pela bomba implantada por jovens guerrilheiros que poderiam ser da sua própria família, explorada pelo cafetão, seu conterrâneo, violada por homens de várias outras nações.

Por ser retratada pelo olhar do estrangeiro, não tem direito à sua própria voz: se não pode comunicar-se diretamente com o invasor na língua deste, o narrador isenta-se de extrapolar essa barreira linguística para que seu discurso apareça claramente. Sabemos dela apenas o que o tenente pode saber. K. é mais uma prisioneira: de seu cafetão, de sua condição de mulher explorada, mas nunca chegamos a saber se ela tem consciência dessa prisão ou se sabe que outra vida lhe seria possível (seria?). O tenente a considera prisioneira de sua própria ignorância e impotência, mas talvez chegue a invejar a falta de angústia de um ser que apenas aceita e vive seu destino até a morte.

O capitão-médico judeu, presente ao interrogatório do prisioneiro asiático, espera morrer na guerra, para escapar do passado no campo de concentração e da culpa que sente por ter sobrevivido à prisão nazista. É mais um personagem que, na situação limite da guerra, defronta-se com tudo o que é, foi e o que poderia ter sido.

A população sucinta de quatro militares, uma professora e uma prostituta é acrescida dos personagens da memória: os pais, esposa, amante do coronel, a mãe e ex-esposa do major, o pai e a mãe do tenente, e a menina budista, que já mencionamos ao longo de nosso texto, além do velho oriental presente na abertura e no fecho do romance. Aqui, continuamos o enredo que contamos apenas pela metade no início desta análise. Ao ter que decidir entre autorizar ou não a tortura, o tenente cede à pressão interior e exterior e autoriza o sargento a empregar seus métodos violentos para obter a informação de que seus superiores necessitam. Em um momento dramático, ele ouve os urros de dor do jovem prisioneiro, que não resiste aos ferimentos e morre. Momentos depois, a notícia: a irmã do jovem revelara a localização da segunda bomba para evitar que o pior acontecesse a ele. Mas já era tarde demais.

Atordoado pela consequência de seus atos, o tenente deixa o quartel e sai em busca de alguém que o perdoe, que ofereça alívio à sua consciência oprimida pela culpa. Encontra um padre católico, que lhe nega o perdão de seu Deus como remédio momentâneo, clamado pelo peso da culpa, não por um arrependimento sincero. Acaba por repudiar esse Deus e essa Igreja.

Deixa o templo e passa em frente à casa da professora. Ao lado da amiga intelectual, procura uma justificação moral de seu ato. Não restando palavras que pudessem aplacar o sentimento de culpa de seu amigo, a professora entrega-se quase em sacrifício ao amor físico daquele homem angustiado e confuso que encontrou no corpo dela algo semelhante a conforto e proteção.

Envergonhado, e mais confuso, o tenente volta para o hotel e, andando em direção a seu quarto, encontra luzes acesas no quarto do capitão médico que assinaria o atestado de óbito do prisioneiro torturado. Procura justificar-se também perante o médico que o condena moralmente. A discussão entre os dois é interrompida por uma notícia: tropas haviam bombardeado uma aldeia amiga da região, *por engano*, matando algumas dezenas de pessoas. O tenente vai com o médico até o local da tragédia e lá vê os corpos carbonizados que o deixam ainda mais abalado. Sai para a rua, sem direção e, ao ser interceptado por militares que lhe pedem os papéis de identidade, toma a metralhadora de um deles e ameaça disparar. Um outro fuzileiro, no entanto, alveja-o antes que o tenente abra fogo contra os civis.

O tenente está ligado aos outros personagens por meio do signo da morte – a morte e o fogo, intrinsecamente ligados, pairam sobre passado e o destino deste personagem. Psicólogo por formação, militar de ocasião, o tenente é filho de pai negro e mãe branca, um mestiço, portanto. É marcado por mortes traumáticas: do pai, da menina budista, de K, do prisioneiro, mortos que continuam a falar em sua memória – sua memória é também uma tela onde se repetem cenas do passado. Sente obrigação de se sentir culpado por sua covardia. Quer ser acusado, mas quando o é, se defende irracionalmente, agride o acusador. Vai em busca de conforto e perdão, ou ao menos justificação, e acaba tornando-se agressor – da professora, do sacerdote católico, do capitão-médico judeu. Sua morte reúne os personagens principais que relacionamos acima.

Em *O prisioneiro* os personagens ganham destaque à medida que se relacionam com um personagem principal: o tenente negro do 435. Esse herói é central também por sua relação com a morte, nos diversos episódios de sua vida que são trazidos à tona pelas cenas de guerra: a morte da mariposa, do pai, da menina budista, de K, do prisioneiro. Todas essas mortes culminaram na sua própria e também na sua libertação, na sua “volta pra casa”, como afirma a sua amiga professora diante dos outros militares (VERISSIMO, 2005, p. 152).

Esse romance insere-se em um crescente da presença da morte na obra de Verissimo. Em *O senhor embaixador*, o assassinato do “bom canalha”, o embaixador sacramentinho Gabriel Heliodoro, é o ponto final do romance.

Em *O prisioneiro*, a morte não é o fim: o último capítulo, com a tranquilidade do ancião que perdera os netos na noite anterior, aponta para um recomeço, para um sentimento de ciclo. Em *Incidente em Antares*, como veremos a seguir, a ação começa a partir da morte. Essa fase tanotográfica de Verissimo (na qual incluímos *O senhor embaixador*, *O prisioneiro* e *Incidente em Antares*) aponta para um crescimento do papel da morte nos romances do autor gaúcho que se renova até culminar na revisão/recriação de sua própria trajetória estilística e temática.

Evidenciamos até aqui o caráter fragmentado dessa obra verissimiana. Ressaltamos, no entanto, que essa fragmentação não é sinônima de vaporização ou diluição, ao contrário: os fragmentos das vidas que acompanhamos nas doze horas narradas no romance são condensadas e tensionadas pela presença da morte: o fio condutor do romance.

Ao contrário de romances anteriores, mesmo os ditos políticos, como *O senhor embaixador*, em *O prisioneiro*, o narrador não encontra tempo para discorrer sobre a história de vida e a gênese da personalidade de cada personagem. Neste sentido, ele é um romance de urgência: o romance de uma época em que não há tempo para a investigação histórica morosa, em que os acontecimentos pedem uma resposta rápida, uma reação imediata, que pode decidir entre a vida e a morte de uma ou mais pessoas: assim, o momento em que o tenente negro precisa decidir se autoriza ou não a tortura do prisioneiro é uma imagem-síntese do romance inteiro.

A decisão do tenente frente ao sargento que o pressiona é completamente diferente da que teria frente à pergunta teórica e filosófica da amiga professora. Mas o romance de Verissimo evidencia exatamente isso: vivemos em um tempo em que o homem que pensa humanisticamente deve agir e reagir à violência, com atos que vão além do discurso.

*O prisioneiro* pede uma postura no agora, uma ação imediata, a coragem de recusar uma tarefa criminosa, o compromisso com o ideal de fraternidade humana acima de qualquer medida prática antiética.

Durante nossa análise, discutimos diversas prisões. Verissimo aborda quase todas as prisões – reais e imaginárias – que acompanhariam o homem até o século XXI. Machismo, racismo, anti-semitismo, puritanismo – são alguns dos “ismos” que aprisionam os personagens desse romance. A liberdade só será alcançada quando a covardia for vencida, não pelo ato heroico, mas pelo ato responsável. A cada página lida, parecemos ouvir o tique-taque que anuncia a explosão desse livro-bomba.

Por meio de cada um desses personagens cujos destinos cruzam-se na guerra, ouvimos um discurso diferente. O personagem é princípio de plurilinguismo nesse romance moderno e

sério pois tem autonomia e liberdade para viver e pensar a seu modo essa guerra – são, eles também, fragmentos de um cenário de horror e violência. Suas buscas individuais por liberdade revelam o desejo supremo da humanidade: o de se ver livre do jugo opressor, seja este imposto ou contraditoriamente voluntário.

A forma que analisamos no tópico anterior une-se a esses discursos dos personagens de que tratamos aqui apontando para uma coesão entre o elemento multiplanar da narrativa, formal, e o plurilíngue dos personagens, contedúístico-valorativo.

Concluindo nossa análise de *O prisioneiro*, pudemos abarcar o romance de maneira geral e metonimicamente, dialogando com o texto literário e construindo uma interpretação possível a partir deste. Não procuramos esgotar o romance, embora tenhamos avançado muito no sentido de compreender a singularidade desta obra, um pouco esquecida, na produção literária de Verissimo.

Veremos a seguir que é da percepção de que, também para o romancista, a intervenção no mundo em guerra é necessária, que nasce sua denúncia satírica: *Incidente em Antares*, seu último romance, com o qual o autor faz de seu trabalho estético também um ato ético em defesa da liberdade.

### 3. VOZES INSEPULTAS NA PRAÇA DE ANTARES

Continuando nosso trabalho de crítica literária, nos propomos agora a análise do último romance publicado de Erico Verissimo, *Incidente em Antares*. A história narrada neste livro é a de uma cidade que, por descuido ou injustiça dos cartógrafos, não está representada no mapa do Rio Grande do Sul. O romance é dividido em duas partes. Na primeira, intitulada *Antares*, conhecemos desde a origem do nome do povoado antarense, passando pela trajetória das famílias Vacariano e Campolargo, chegando à constituição da estrutura política e social da cidade.

Na segunda, *O incidente*, sete defuntos insepultos voltam do limiar do cemitério para a praça pública da cidade, confrontando os vivos com seu mau cheiro e suas verdades inconvenientes. Evidenciaremos como essa sátira menipeia de Verissimo responde a uma tradição de mortos tagarelas que tem entre seus expoentes os heróis do *hades* luciânico, os aristocratas de Dostoiévski e o defunto-autor Brás Cubas de Machado de Assis.

### 3.1 Dialogismo e carnavalização em *Incidente em Antares*

No processo de criação de *Incidente em Antares*, Verissimo alcança o auge de uma consciência de que não é o único a falar em seu próprio romance. São introduzidos, além do narrador-autor, mais cinco “narradores”, com discursos próprios que vão da pretensa imparcial crônica histórica ao confessional diário de um padre, denotando uma gradação no nível de pessoalidade dos narradores-personagem à medida que aparecem: primeiro, o naturalista francês Gaston Gontran, cientista que registra sua visita ao então “Povinho da Caveira” em seu diário de viagem (aos moldes dos cronistas coloniais); depois, uma carta escrita pelo Pe. missionário Juan Batista Otero, ambos os registros utilizados para que se tenha uma visão da pré-história de Antares (também com certa dose jesuítica-macunaímica). Em seguida aparecem *o Jornal de Antares*, diário mantido pelo sociólogo Martim Francisco Terra durante sua pesquisa em Antares, o artigo não publicado do jornalista Lucas Lesma e o diário pessoal do Pe Pedro-Paulo. Assim, as intervenções tornam-se cada vez mais pessoais, à medida que conhecemos mais profundamente os contornos dessa sociedade com suas metonímias plurilíngues.

Esta multiplicidade de narradores confere à obra o dialogismo, em seu aspecto mais evidente. O diálogo intenso entre esses discursos cria um ambiente com vozes de distintas origens e orientações que “reverberam”, não em uma oposição dicotômica ou hierárquica, mas em uma autêntica interação e mútua interferência, permitindo uma riqueza interpretativa ainda não suficientemente explorada pela crítica literária. Consciente de que sua voz é uma entre as diversas que ressoam no discurso, Verissimo valoriza também o “autor-contemplador” de Bakhtin, que define por caminhos diferentes a importância da participação ativa do leitor no processo de escrita, leitura e releitura. Diz Verissimo que “ler é compartilhar do trabalho criativo do escritor, é fazer por ele o que ele deixou de fazer, é atar pontas soltas, ao sabor da intuição e da experiência vital, seja no plano da história literária ou no plano de cada obra em si” (BORDINI, 1995, p. 42).

Na primeira parte, Verissimo se detém a narrar fatos históricos que se enlaçam à narrativa ficcional, caracterizando sua já conhecida opção pelo *romance histórico*, magistralmente desenvolvido na trilogia *O tempo e o vento*. O cerne da narrativa inicialmente é a disputa entre duas famílias:

Foi assim que entre as duas dinastias antarenses, a dos Vacarianos e a dos Campolargos, começou uma feroz rivalidade, que deveria durar quase sete

decênios, com períodos de maior ou menor intensidade, ao sabor de acontecimentos de ordem política, econômica ou puramente pessoal (VERISSIMO, 2006, p. 25).

Rixa mesquinha, que acompanha o comportamento político nacional com o passar do tempo, sendo, a princípio, violenta, satiricamente brutal, e, mais tarde, flexível, interesseira, até mesmo cúmplice, acabando por se transformar em uma espécie de inimizade íntima e latente – tal qual a existente entre Brás Cubas e Lobo Neves, para citarmos o mais célebre defunto da literatura brasileira. Dominam a cena nesse “primeiro ato”, os personagens que de alguma forma estão ligados ao poder: políticos, intelectuais, empresários, representantes do clero. Metalinguisticamente, o próprio autor explica sua preferência por esses personagens, implicitamente apontando para o discurso do sociólogo Martim Terra e para a segunda parte do romance:

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. [...] Havia, sim, e muitos. Desgraçadamente seus ditos, feitos e gestos não foram recolhidos pela história oficial [...]. Os livros escolares, cujo objetivo é ensinar-nos a história da nossa terra e do nosso povo, são em geral escritos num espírito maniqueísta, seguindo as clássicas antíteses – os bons e os maus, os heróis e os covardes, os santos e os bandidos. [...] Por motivos puramente de economia de espaço – uma vez que o objetivo desta narrativa é tecer um sumário pano de fundo histórico contra o qual apresentar oportunamente os macabros eventos daquela sexta-feira 13 de dezembro do ano de 1963 – estas páginas lamentavelmente têm seguido o espírito dos citados livros escolares, focando de preferência as duas grandes oligarquias que em Antares, durante cerca de setenta anos, disputaram o predomínio político, social e econômico. Ficaram assim na penumbra do segundo, do terceiro e do último plano todos aqueles que – para usar de uma expressão de Spengler – não “fazem” mas “sofrem” a História, a saber: estancieiros menores, agricultores de minifúndios, membros das profissões liberais e do magistério e ministério públicos, funcionários do governo, comerciantes, artesãos e por fim essa massamorda humana composta de párias – brancos, caboclos, mulatos, pretos, curibocas, mamelucos – gente sem profissão certa, changadores, índios vagos, mendigos, “gentinha” molambenta e descalça, que vivia num plano mais vegetal ou animal do que humano, e cuja situação era em geral aceita pelos privilegiados como parte duma ordem natural, dum ato divino irrevogável (VERISSIMO, 2006, p. 38).

É essa “massamorda humana” que vai figurar no estudo sociológico de Martim Terra, já que não são personagens suficientemente relevantes para o narrador culto, como este mesmo constata com o amargor do intelectual que reconhece as injustiças do sistema e ainda assim não é capaz de romper com ele. Esse narrador autoconsciente, ausente de *O tempo e o*

*vento* e de *O prisioneiro*, por exemplo, que dialoga com o leitor, justifica-se aos olhos deste é uma herança da tradição de liberdade narrativa presente nos diálogos dos mortos. O narrador do incidente se permite molhar a pena na tinta de galhofa de Brás Cubas, e procurar na empatia do leitor uma cumplicidade necessária para que este acredite no insólito fato que será narrado. É um narrador que se mostra versátil técnica e formalmente, contagiado pela autonomia do discurso dos mortos.

Com a trajetória de Campolargos e Vacarianos são narrados mais de cem anos de História do Brasil, e, sempre sob a ótica de Antares, acontecimentos que vão desde a Guerra com o Paraguai, em 1865, passando por fatos tão marcantes quanto a abolição da escravatura, a Proclamação da República, a revolução federalista do Rio Grande em 1893, a entrada do séc. XX e com ele a chegada das mudanças trazidas pelos avanços tecnológicos e de urbanização, como a instalação de energia elétrica e o advento do automóvel, até a explosão da Primeira Guerra Mundial. Todos estes fatos Verissimo já havia recriado literariamente, com mais destaque e maior compromisso factual, nas três partes da saga de *O tempo e o vento*. Em *Incidente*, tudo retorna estilizado com um lugar fora do mapa e com defuntos que voltam para dialogar.

No momento pós-guerra, acompanhamos o início da luta ocidental contra o comunismo, o despontar de Getúlio Vargas interferindo na ordem social antarense, ao ser o responsável direto pelo selo de paz entre os patriarcas dos clãs Campolargo e Vacariano. De Antares até o Palácio do Catete, do ponto de vista municipal presenciamos a ascensão do “baixinho de São Borja”, depois sua renúncia em 45, sua volta “nos braços do povo” e o seu suicídio em 1954.

No cenário político, assistimos ainda à eleição de Juscelino Kubistchek nos anos 60 e a construção de Brasília, a eleição e renúncia de Jânio Quadros e o governo de João Goulart.

Verissimo 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:

O recurso a um elemento fantástico – a volta dos cadáveres à cidade – não faz senão acentuar o caráter realista da narrativa. Eles são os únicos que, por estarem na situação privilegiada de quem já abandonou definitivamente a

cidade, justamente por isso podem enxergar todas as suas mazelas, e mais ainda, verbalizá-las sem qualquer ordem de limitações. Já não pertencem àquela sociedade, observam-na e formulam a sua crítica de fora para dentro, não tratam de remendar este ou aquele defeito episódico no organismo, mas, pelo contrário, emitem um juízo que abrange todo o conjunto da vida (CHAVES, 1981, p. 115).

Chaves aponta aqui a inversão de papéis característica do discurso dos mortos: os defuntos ocupam agora uma “posição privilegiada” em relação aos vivos, o poder de julgamento muda de lado e são os revivificados que apontam a morte em vida dos viventes.

*Incidente em Antares* marca, então, a consolidação do compromisso com os problemas do presente representado que Verissimo iniciou em *O prisioneiro*:

Se antes desbravara o cotidiano urbano, depois a História como possibilidade para a fantasia e, por fim, a História como problema existencial do escritor, agora abandona as questões locais e regionais para investir sobre um campo mais amplo e controverso, tomando a História não como um passado a compreender, mas como um presente a exigir participação e luta (BORDINI, 1995, p. 250).

Essa mudança não é sinal de ruptura em seu estilo e modo de conceber o fazer literário, ao contrário, representa uma evolução do pensamento, que incorpora em si as suas fases anteriores. Essa ideia vai ao encontro do que afirma Chaves: “Há nítidos pontos de contato entre *Incidente em Antares* e o acervo de produção literária que o precede, como a indicar que aí está uma verdadeira síntese do itinerário de Erico Verissimo” (1981, p. 114). Uma síntese, por sua vez, inacabada, se considerarmos o projeto de romance que o escritor gaúcho nos deixou: um diálogo direto com o Brás Cubas de Machado de Assis.

Assim, Verissimo retoma por meio de *Antares* as cidades fictícias presentes em romances anteriores, microcosmos cronotópicos nos quais pode ser observada a gênese de toda uma comunidade. Nela estão presentes os personagens da memória e do imaginário coletivo gaúcho e o homem contemporâneo, pretensamente cosmopolita.

Antonio Candido também identifica pontos de contato entre *Incidente em Antares* e a obra precedente de Erico:

Por vários ângulos (sobretudo na primeira parte), *Incidente em Antares* recapitula satiricamente alguns livros anteriores, notadamente *O tempo e o vento*, numa espécie de paródia do romancista a si mesmo. E culmina com a visão dos vivos pelos mortos, de maneira a formar um cruzamento moral: os mortos se decompõem fisicamente e o seu mau cheiro sufoca a cidade, mas, do coreto da praça, desvendam uma realidade que faz os vivos parecerem

mais decompostos que eles, com um mau cheiro da consciência pior que o deles (1972, p.51).

A recapitulação satírica da primeira parte do romance ressaltada por Candido é dialógica: o discurso de *Incidente em Antares* responde criticamente aos temas anteriores de Verissimo, revisitando abordagens e personagens. Reúne em si características tanto temáticas quanto estruturais que já estavam presentes e haviam se desenvolvido em romances anteriores. Contudo, não se trata aqui de esgotamento literário ou repetição, antes, há uma recriação e renovação de técnicas até então adotadas como, para citar apenas um exemplo identificado por Candido (cf 1972) e complementado por Chaves (cf 1981), o tratamento do tempo, que nesse último romance aparece diacronicamente na primeira parte e sincronicamente na segunda, fazendo com que forma e conteúdo funcionem novamente como um todo coeso, já que na primeira parte temos a sobreposição de anos de história com acontecimentos encadeados e, na segunda, um momento crítico e condensado, em torno do qual se dão ações paralelas.

A narrativa histórica de *Incidente em Antares* segue acompanhando os acontecimentos da política do país, as contendas entre Campolargos e Vacarianos, o envelhecimento dos patriarcas e o florescimento de uma nova geração, representada por Xisto Vacariano. É a chegada do grupo de estudantes, colegas de Xisto, liderado pelo professor e sociólogo Martim Francisco Terra que nos aproxima dos personagens que protagonizarão as cenas mais marcantes do incidente que se aproxima.

O diário com aspirações romanescas de Martim Terra nos introduz aos “tipos” da cidade, que não são suficientemente relevantes para a história política narrada pelo narrador-autor, mas encaixam-se bem no relato romaneado do pesquisador. Assim, é mantida a imparcialidade do narrador em terceira pessoa, e a primeira análise pormenorizada dos habitantes vulgares de Antares é dada sob o olhar sociológico, com alguma flexibilidade literária, de Martim Terra, segundo o qual “A cidade mesma poderia ser uma personagem” (VERISSIMO, 2006, p.162), cronotopo que funde discurso e forma, como os que analisamos em *O prisioneiro*.

Após o delineamento desses personagens do cotidiano antarense, tem início a segunda parte do romance, *O incidente*. Por meio de uma greve geral, os primeiros entre esses personagens marginalizados chamam a atenção para si. Aí vemos a primeira aparição da classe trabalhadora:

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 do Sol do Pampa abandonaram como de costume seus postos 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 (VERISSIMO, 2006, p. 206).

Tal acontecimento inédito comove D. Quitéria a ponto de provocar o infarto que a mata. D. Quita, como era chamada na cidade, é, entre os sete personagens mortos que protagonizam o julgamento moral na praça da República, a que nos é introduzida já na primeira parte do romance com mais destaque. Matriarca dos Campolargo, esposa e prima de Zózimo, é dela a voz política da família desde a morte de seu sogro e tio. É descrita pelo antropólogo Martim Terra como “Uma mulher lúcida e bem informada sobre política estadual, nacional e internacional, [...] escandalizada e alarmada ante a licenciosidade dos tempos modernos, a rebeldia da juventude e a expansão da pornografia” (VERISSIMO, 2006, p. 187). Sua morte causa comoção extrema em toda a cidade, e é a partir desta que as outras mortes são citadas em um diálogo entre Cel. Tibério e doutor Lázaro:

Sabe duma coisa esquisita, coronel? D. Quitéria é a sexta pessoa que morre hoje na cidade  
 — Não diga! Quais foram as outras?  
 — O Prof. Meneandro suicidou-se esta madrugada [...]  
 — E quem são os outros?  
 — O Barcelona é um deles...  
 — Esse vai em boa hora. Deus é grande. Quem mais?  
 — Os restantes são gatinha, com exceção de Joãozinho Paz, que faleceu no hospital (VERISSIMO, 2006, p.213).

Aos grevistas juntam-se os coveiros da cidade, que, com os demais trabalhadores, impedem a entrada dos defuntos no cemitério. Somente com a obstrução do cortejo fúnebre de D. Quitéria é que esse impedimento torna-se realmente um problema a ser resolvido pelos dirigentes da cidade; é por sua notoriedade que a greve dos coveiros torna-se insustentável.

Como demonstramos, diferentemente de *O prisioneiro*, *Incidente em Antares* apresenta uma extensa fortuna crítica, e é um romance elencado entre os mais importantes do prosador gaúcho (BORDINI, 1995; CHAVES, 1972, CANDIDO, 1972). Entretanto, essa extensa fortuna crítica não foge ao que identificamos em relação a *O prisioneiro*: a tendência a categorizar a obra de Verissimo segundo a temática predominante em cada romance: urbana,

histórica ou política. Como dissemos, essa categorização foge à nossa perspectiva bakhtiniana, que é dialógica e aberta.

Paulo Bezerra, já citado no primeiro capítulo deste trabalho, foi um dos críticos que analisaram *Incidente em Antares* também com essa proposta aberta. Em seu trabalho *Carnavalização e história em Incidente em Antares* (1984), Bezerra promoveu uma releitura desse romance a partir do conceito de carnavalização na literatura, amplamente discutido por Bakhtin em seus estudos sobre Rabelais e Dostoiévski. Por ser um trabalho de grande relevância para a nossa proposta de análise de *Incidente em Antares* a partir de uma leitura tanatográfica da literatura, veremos detalhadamente como Bezerra constrói sua análise.

Ao identificar em *Incidente em Antares* uma metonímia de Verissimo para a história da formação da burguesia no Brasil, Bezerra resume a narrativa da seguinte forma:

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 (1984, p. 9).

Bezerra identifica primeiramente o discurso ideológico da burguesia antarense que, de tanto repetir-se, transforma-se em verdade absoluta e realidade concreta. Nascido e afirmado pela violência, como a gênese sociológica construída por Verissimo nos mostra, esse discurso é o que vai vigorar como oficial até que se dê um acontecimento extraordinário:

O lado sagrado da história oficial não pode ser destravestido sob o domínio da normalidade [...], razão pela qual se tornará necessário inverter essa “ordem natural”, quebrar essa rotina, por pelo avesso a marcha geralmente aceita dos acontecimentos e submeter tudo a um rito carnavalesco de inversão para que neste possa falar o lado reprimido da história. É esta a função da carnavalização em *Incidente em Antares* (BEZERRA, 1984, p. 10).

Desta forma, a carnavalização permitirá que a versão não-oficial da história antarense seja também narrada. A carnavalização é um conceito chave para Bakhtin, presente no gênero romance, característica do seu estudo que aproxima literatura e cultura. Para o teórico russo, o carnaval, em suas diferentes formas e manifestações em cada cultura, apresenta uma série de características que permitem estudá-lo como um fenômeno único:

O carnaval criou toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas, entre grandes e complexas ações de massas e gestos carnavalescos. Essa linguagem exprime de maneira diversificada e, pode-se dizer, bem articulada (como toda linguagem) uma cosmovisão carnavalesca (porém complexa), que lhe penetra todas as formas. Tal linguagem não pode ser traduzida com o menor grau de plenitude e adequação para a linguagem verbal, especialmente para a linguagem dos conceitos abstratos, no entanto é suscetível de certa transposição para a linguagem cognata, por caráter concretamente sensorial, das imagens artísticas, ou seja, para a linguagem da literatura. É essa transposição do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos *carnavalização da literatura* (BAKHTIN, 2010d, p. 138).

A partir desta definição, Bakhtin elenca uma série de características do carnaval, ou da festa popular de rua, que podem ser encontradas no gênero romance, que tem a literatura carnavalesca como um de seus gêneros primitivos, além da épica e da retórica (BAKHTIN, 2010d, p. 124). O que Bezerra faz em seu estudo é, a partir do texto literário, identificar como essas características estão presentes em *Incidente em Antares* e, mais do que isso, como elas constroem o enredo e a crítica social do autor gaúcho.

Bezerra situa o início dos eventos extraordinários não no evidente acontecimento antinatural que é a revivificação dos sete defuntos que não puderam ser enterrados, mas na inversão social decorrente da greve dos operários:

A carnavalesco não se introduz em Antares com festividade, não se insere normalmente como um festejo preparado de antemão e consentido [...]. Ela é introduzida pela forma mais definida de inversão de ordem e do estado de coisas – a luta de classes, – configurada numa greve geral, que irá paralisar a estrutura e destronar temporariamente os chefes locais de suas posições, fazendo com que o poder de decisão se transfira provisoriamente para os representantes do polo oposto da estrutura econômica – os operários em greve (1984, p. 30).

A greve é resultado da luta de classes: uma classe que não exerce o poder de decisão sobre sua própria vida agora o reivindica. O modelo social onde o poder permanece nas mãos dos mais ricos é questionado e invertido: “A luta de classes, no caso a greve, é a forma mais definida de inversão da ordem, já que implica na cessação da atividade em um ou vários setores da economia ou de toda a atividade econômica” (BEZERRA, 1984, p. 48).

Neste sentido, temos a percepção do último pensamento literário e político de Verissimo com uma guerra globalizada e existencial em *O Prisioneiro*, com a greve geral e a “greve” dos mortos no *Incidente*. Neste livro, a notícia da greve causa nas famílias tradicionais de Antares uma comoção que pode ser medida pelo infarto que mata a distinta dama Quitéria Campolargo. Por um momento, a greve é esquecida, e toda a elite antarense reúne-se para velar e acompanhar o traslado do corpo de Quitéria até o cemitério. Bezerra aponta como é

formalmente instaurada a carnavalização no romance a partir do velório e do cortejo fúnebre da falecida, evidenciando as características formais (mas ainda desprovidos da cosmovisão carnavalesca) do carnaval que estão presentes na narração desse acontecimento social antarense:

Os elementos do desfile carnavalesco são patentes: ao centro, o caixão da defunta, espécie de carro alegórico, “pedindo passagem” para uma multidão que se acotovela aos lados para vê-lo e tocá-lo e é afastada pela polícia que, como nos desfiles carnavalescos, afasta o povo, abrindo alas para a passagem dos desfilantes... (BEZERRA, 1984, p. 45).

O crítico paraibano enumera no velório e no cortejo fúnebre da senhora Campolargo as semelhanças formais com os desfiles do carnaval: a formação de alas, as fantasias e indumentárias, a ordem hierárquica das alas que desfilam com algum destaque, o povo que acompanha por último a procissão. No entanto, o enterro, “mesmo sendo uma procissão carnavalesca pelos elementos do carnaval que apresenta, ainda é um ritual restrito ao espaço das classes dominantes e estruturado hierarquicamente” (BEZERRA, 1984, p. 46).

A cosmovisão carnavalesca aparecerá efetivamente no limiar entre a cidade e o campo santo, no confronto entre os próceres da cidade que estão no cortejo fúnebre de Quitéria Campolargo e os grevistas que às portas do cemitério impedem a entrada do caixão, no espaço das fronteiras neutras entre a cidade dos mortos e a cidade dos vivos. Ali se dá o primeiro destronamento de uma autoridade que representa o poder econômico e ideológico: Tibério Vacariano é exposto ao ridículo ao tentar dissipar “à bala” a resistência grevista. Uma a uma, as autoridades, emblemáticas, são destronadas e ridicularizadas aos olhos do povo e aos seus próprios olhos: ver o poder ao qual estão acostumados e que, acreditam, lhes é de direito, sucumbir à repentina resistência da classe até então dominada faz com que essas autoridades duvidem de seu próprio discurso ideológico que os sustentou até ali:

Reduzidos os símbolos do poder à total insignificância, fica a estrutura totalmente marginalizada, imobilizada e incapaz de esboçar qualquer tipo de resistência concreta, não restando aos seus representantes senão assistir ao seu próprio desmascaramento, ao destravestimento dos seus heróis culturais e de uma história que fora construída para perpetuar-lhes as imagens e os interesses (BEZERRA, 1984, p. 99).

O limiar é não só físico, mas uma fronteira entre o real e o absurdo:

Real, a morte de Quitéria Campolargo e seu desfile fúnebre com toda a pompa e parafernália carnavalescas; o insólito, sete corpos insepultos junto

ao muro do cemitério e o cadáver de Quitéria tomado como refém pelos grevistas, sem poder ser enterrado ou devolvido à família antes que se atendam às reivindicações dos grevistas (BEZERRA, 1984, p. 54).

Mais tarde, nesse mesmo espaço limiar, os sete mortos se levantam de seus caixões e começam a estabelecer uma nova forma de relação social, a formar a sua “comunidade”, na qual prevalece o livre contato familiar. O espaço do limiar, um dos grandes modelos cronotópicos do romance identificados por Bakhtin, como já dissemos, é o lugar propício para o início da inversão de poderes que culminará no embate em praça pública entre viventes e mortos:

Os mortos criam a sua forma especialíssima de “governo” a tanatocracia, espécie de “communitas”, poder situado dentro e fora do tempo, dentro e fora da estrutura social profana. Por um lado, os componentes do septeto estão mortos e pertencem ao mundo de além-túmulo. Mas como não foram enterrados encontram-se no aquém-túmulo, portanto, na terra habitada pelos fisicamente vivos (BEZERRA, 1984, p. 65).

A inversão de poderes iniciada com a luta de classes representada pelo movimento grevista é definitivamente estabelecida com o discurso dos mortos revivificados que é dotado de uma autoridade e autonomia somente possíveis pela sua condição de tumular indiferença pela hierarquia vigente na sociedade dos vivos.

De modo especial nos interessa um fenômeno no cerne da carnavalização: a morte ambivalente. Uma morte discursiva que contém em si uma vitalidade pulsante que nos permitirá analisar *Incidente em Antares* de uma perspectiva tanatográfica, tentando responder, de certa forma, àquilo que Bezerra relacionou entre a carnavalização e a história e que aqui procuramos aproximar entre morte e discurso:

Cabe destacar que a morte é tema central de toda a teoria do carnaval e da carnavalização, na qual ela aparece necessariamente na imagem de um janos bifronte como morte-renovação da vida, numa alegre combinação dialética: morre um organismo (biológico ou social) para que dele outro nasça ou renasça renovado (BEZERRA, 1984, p. 37).

É esse renascimento da palavra reveladora da verdade em sociedade de máscaras e disfarces que iremos analisar em *Incidente em Antares*. Em uma sociedade em que tudo parece estar definido, pré-determinado, em que não há mais espanto ou encantamento, a Liberdade não existe como um valor, ao contrário, é temida, anarquizante, vista como uma ameaça à ordem e ao progresso. As ações transformadoras são limitadas e escassos são os espaços em que o indivíduo apodera-se de sua própria voz. Na literatura e na Arte de uma

forma geral, um destes espaços de fala é alcançado por meio do diálogo dos mortos, discurso de liberdade por excelência.

Verissimo recria este espaço de fala em seu último romance, *Incidente em Antares*. Oswaldo Furlan faz um levantamento detalhado dos elementos estruturais e estéticos presentes nesse romance que evidenciam seu caráter de denúncia da corrupção moral da burguesia. Furlan destaca os aspectos linguísticos, narrativos e temáticos da obra, concluindo, que, entre outros fatores,

O propósito criticista do autor levou-o a ressaltar muito mais os vícios da sociedade e a maldade dos atos humanos do que as suas virtudes. Em decorrência disso, também os temas aparecem predominantemente do lado da corrupção moral, as injustiças sociais, os desmandos político-administrativos, a prática da violência e o cerceamento da liberdade – o tema central da obra é a corrupção sócio-política da burguesia (1977, p. 160).

Essa análise, focada na crítica social, considera o elemento do “reavivamento” dos personagens mortos como mais um dos recursos utilizados por Verissimo:

O fantástico é elemento que o ficcionista manipulou com perícia no intuito de franquear certos limites da censura e da burguesia. O recurso a elementos míticos possibilitou ao narrador enfatizar a condenabilidade da violência, do cerceamento à liberdade e das injustiças sociais (FURLAN, 1977, p. 159).

Entretanto, aqui, o elemento fantástico não se constitui como recurso adjacente do qual o autor lançou mão. A presença do *signo da morte* é fundamental para a eficácia estética e a coerência interna da obra, pois é por ela que o discurso de liberdade se torna possível, é essa presença que possibilita o embate moral entre vivos e mortos: “A denúncia moral dos mortos insepultos se torna denúncia política, nesse acontecimento fantástico de 13 de dezembro, acrescentando uma dimensão profunda à fábula admiravelmente arquitetada por Erico Verissimo” (CANDIDO, 1972, p. 51).

Ao utilizar o diálogo dos mortos como forma de dialogizar o discurso e possibilitar a denúncia, Verissimo consegue a “dimensão profunda” de que fala Candido. O romance é assim inserido em uma longa tradição literária de mortos que ainda têm algo a falar, defuntos que não admitem o silêncio imposto pelo fato de não participarem mais da realidade dos vivos. A denúncia social diferencia-se de um simples encadeamento de princípios morais à medida que é feita pelo discurso da própria morte sete vezes personificada, autônomo por princípio, com uma autonomia e liberdade que somente poderia existir nos diálogos dos mortos.

Como dissemos, entre as várias maneiras que Bezerra aponta como integrantes da carnavalização em *Incidente em Antares*, foi esta que escolhemos para guiar nossa análise: a morte. Ao escolher este signo como recurso que permite a fala livre de seus personagens, Verissimo insere *Incidente em Antares* em uma tradição tão antiga quanto a própria literatura, como veremos no tópico seguinte.

### 3.2 A tradição do diálogo dos mortos e seus ecos na literatura brasileira

O astuto herói Odisseu, para consultar o oráculo Tirésias sobre os perigos que ainda o aguardavam na volta para casa, adentra o *Hades*, conforme aquele que ficou conhecido como o Canto da Descida, o canto XI do poema épico homérico *A Odisseia*. Temos, então, já na obra que foi um dos pilares da literatura ocidental, a representação dos primeiros mortos falantes: no gênero épico, sério, os mortos do mundo inferior anseiam aflitos por notícias do mundo ao qual não pertencem mais.

Esse *Hades* sombrio e sério, recriado por Aristófanes na comédia e por Virgílio na epopeia dos romanos, é parodiado na sátira menipeia *Diálogos dos mortos* de Luciano de Samósata (sec. II) em que os cínicos-personagens Diógenes e Menipo encontram os seus habitantes outrora heróis, filósofos e guerreiros, agora reduzidos a caveiras e esqueletos uniformes. Os cínicos apontam com ar de troça as vãs preocupações pós-sepulcro daqueles que a custo despojaram-se de seus mais valiosos bens.

A sátira de Luciano tem muitas características do que veio a ser o romance da modernidade: apelo à fantasia, descrições detalhadas, aventuras extraordinárias. Seus escritos figuram em uma pré-história de uma escrita da morte – a tanatografia, continuada por grandes romancistas posteriores. Se em Homero os personagens eram heróis e nobres, em Luciano, os personagens principais serão os filósofos cínicos, que, por terem se preparado a vida inteira para a sua morte, não choram a sua condição de finados, ao contrário, divertem-se à custa daqueles que continuam apegados às posses terrenas. O que era sério, glorioso e inacessível no épico homérico, torna-se cômico, próximo e cotidiano em Luciano – o homem é apresentado em sua condição mais miserável –, Helena, a mulher mais bonita do mundo cujo rapto motivou a guerra de Troia, é agora, no mundo inferior, apenas um esqueleto como os outros.

O cínico, aquele que vivia como um cão (daí a origem da palavra) que vivia como a vida lhe permitia viver, "pregava" (mais que isso, praticava) o desapego e a transgressão à ordem social, o desmascaramento dos poderosos por meio da ridicularização de seus defeitos, da zombaria, do riso, da sátira. O cínico no *Hades* se contenta com o que a vida oferece, não ostenta riqueza (como os nobres) ou conhecimento (como os demais filósofos), pois em vida sabia que tudo era passageiro.

Logo no primeiro dos trinta diálogos (na edição utilizada), Diógenes ressalta as vantagens da zombaria no mundo inferior:

Aqui, no entanto, não cessarás de rir com segurança, como eu estou fazendo agora. Sobretudo porque tu vês os ricos, os sátrapas, os tiranos, agora tão rebaixados e insignificantes, reconhecidos apenas pela lamentação; isto é, que são uns poltrões e ignóbeis, enquanto ficam recordando das coisas lá de cima (SAMÓSATA, 2008, p. 45).

Os vícios e vaidades dos poderosos são expostos e ridicularizados pelo deboche daqueles que sabem que já não têm nada a perder com a verdade. Entretanto, nos diálogos luciânicos, a simples condição de mortos não confere aos defuntos por igual a consciência da farsa da vida e o desapego às gloriosas conquistas terrenas. Os cínicos são aqueles que, tendo essa postura em vida, levam-na ao extremo na morte. Particularmente, cada diálogo evidencia de forma especial um vício que desvirtua a moral. A soberba, a cobiça, a mentira, a vaidade são alguns desses vícios – em momentos diferentes, são os mesmos artifícios utilizados por vários membros da tradição tanatográfica.

Em Luciano, do diálogo XV ao XIX e ainda no XXI, encontramos a crítica aos jovens que se acercavam de anciãos ricos na esperança de serem contemplados pela herança após a morte destes. Nesses diálogos, a morte, na figura de Plutão, vence e debocha da cobiça e da inveja, ao levar ao mundo inferior os adutores e interesseiros que falsamente se dedicavam aos anciãos esperando suas heranças. O humor da ironia é usado na construção da crítica à inveja, à cobiça, à falsidade e ao interesse, cujos planos são malfadados pela morte prematura dos golpistas:

Plutão — Sabes aquele ancião, aquele mais do que velho, o ricaço Eucrates, que não tem filhos e que tem cinquenta mil à caça de sua herança? [...] Esse aí, Hermes, deixa-o viver além dos noventa anos que ele já viveu e programa outros tantos, se isso for possível, e mais ainda. Agora, os bajuladores dele, o jovem Carinos, Dâmon e os outros, arrasta-os para cá uns atrás dos outros. (SAMÓSATA, 2008, p. 122).

Assim, temos nos diálogos de Luciano a ironia, o cinismo, o deboche, enfim, o riso, aliado ao signo da morte, como articuladores do discurso satírico, que denuncia a corrupção moral dos vivos, a leviandade de suas existências, e ridiculariza os próprios defuntos que insistem em seu apego a glórias, riquezas e aparência terrenas, recurso semelhante ao utilizado posteriormente em Bobók, conto de Dostoiévski: “O apego à vida pregressa, aos nomes [como na sátira menipeia], e a definição do que eram em vida presentificam o embate de classes” (SILVA JUNIOR, 2009, p. 24). Esse mesmo riso está presente também em *Incidente em Antares*:

[O riso é usado com] uma função social, que é a de rir para escarnecer das autoridades e zombar dos símbolos do poder e da violência que o desconhecem, e com uma significação social que é a de identificar-se com o desmascaramento e a negação daquela cultura autoritária, com o destravestimento da história e dos artífices da violência, o que só se torna possível com a carnavalização da vida de Antares, que suspende temporariamente o sistema hierárquico, as formas de medo, reverência, etiqueta, determinadas pela desigualdade social, e aproxima os homens num livre contato familiar em que desaparecem as diferenças hierárquicas e qualquer pessoa pode dizer o que pensa de outra na sua presença, ou zombar dela (BEZERRA, 1984, p. 91).

Contudo, no *Hades* de Luciano esse embate é possível somente no mundo inferior, entre os cínicos que compreenderam e não se abateram pela morte e os demais que não foram capazes da mesma atitude, e despendem a eternidade com lamentos e saudades. Para o romancista do século XX, o embate rompe as fronteiras do *Hades* grego, do Céu e do Inferno da mitologia ocidental, e acontece em plena praça pública, entre mortos e vivos. O julgamento não é tardio ou posterior, os defuntos-juizes vão de encontro aos réus vivos, proclamando a igualdade como única ideologia após a morte. Uma arena dialógica estabelece-se justamente pelo caráter sepulcral dos personagens e sua abertura para a “verdade”, de caráter aberto e nunca fechado.

Aqui, cabe saltarmos alguns séculos de representação literária e lembrarmos a *Divina Comédia* de Dante, na qual Auerbach identifica uma representação realista que perscruta a alma humana, cujo destino após a morte é totalmente definido pelas atitudes durante a vida, e a realidade terrena é transposta para o Além. Dante representa a vida interior do homem que pode ver o ciclo de sua vida completo, seres e paixões terrestres tão poderosos que “rompem os limites e se proclamam independentes” (2009, p. 173)

Esse Juízo Final particular, que em Dante determina castigo (Inferno) ou deleite (Paraíso) eterno, diferente do *Hades* de Luciano, destino comum das almas de todos os mortais, é reestilizado nos autos de Gil Vicente.

A dialogicidade do discurso dos mortos mostra-se também na relação de gêneros nos quais este é representado: no poema épico, na sátira menipeia, na comédia dantesca, em língua portuguesa, também no auto. Gênero típico na Espanha e de Portugal medievais, o auto, de cunho religioso e moralista, era encenado nas igrejas durante festas e solenidades. Apesar de ser concebido para a encenação, o auto tem grande valor literário e encontra em Gil Vicente, considerado o maior dramaturgo português, um de seus grandes expoentes. O autor

português dialoga com muitas alegorias e imagens da Divina Comédia do italiano Dante (a começar pela tríplice divisão dos lugares para os quais as almas vão depois da morte).

O *Auto da Barca do Inferno* é o primeiro de uma trilogia, composta também pelos autos da Barca do Purgatório e da Barca da Glória. A estrutura dos três é semelhante: as almas chegam ao local onde estão os barqueiros – o diabo na barca do inferno e um anjo na barca da glória – e tentam conseguir um lugar (sempre na barca da glória, evidentemente!). Em uma espécie de Juízo final particularizado – característica já de um mundo de fronteiras em uma Idade Média Tardia – os barqueiros acusam as almas pelos pecados que cometeram em vida, ou exaltam suas virtudes, e assim decidem em qual barca cada uma poderá embarcar.

Na Barca do Inferno vão os piores "tipos" da sociedade portuguesa: os que não são pobres nem nobres, (um esboço da futura burguesia): o fidalgo orgulhoso; o onzeneiro (usurário), simbolizando a avareza e ambição; o sapateiro – aquele que sabe da vida de todos, que rouba nos preços dos serviços, representa os artesãos e bisbilhoteiros; o frade, que apesar do ordenamento religioso é fornicador e adúltero; a mulher do padre; Brígida Vaz, a alcoviteira, que facilita e é cúmplice dos pecados (fornicação, adultério, prostituição); o ladrão; o juiz corrupto e seu adúltero que leva para seu Juízo final o apego ao diploma.

Na Barca do Purgatório vão os pobres - trabalhadores - que cometeram pequenos pecados (resultado da sua pobreza, muitas vezes) e que são contemplados com a chance de purgar seus pecados até alcançar o Paraíso.

No *Auto da Barca da Glória* são representados os nobres da sociedade portuguesa: reis, imperadores, membros do clero, que são acusados por seus pecados, mas, no último minuto, são salvos pelo próprio Cristo ressuscitado – uma medida para salvar, afinal, a recepção do auto: a nobreza.

Mesclando elementos da cultura popular e da cultura erudita, Gil Vicente escreveu autos críticos e moralistas, que serviam de distração para os nobres e educação religiosa para o povo, e que resistiram ao tempo como um documento de uma sociedade no limiar de duas mentalidades: a medieval e a da Modernidade.

O discurso dos mortos tem seu mais célebre expoente brasileiro em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis (1881), que deu à morte o poder e os privilégios de um narrador autônomo, por meio do defunto autor. Entretanto, Verissimo se diferencia de seu precursor ao estabelecer o diálogo entre os mortos de Antares. Assim, a morte absoluta e definitiva de Brás Cubas, que dialoga exclusivamente com o leitor, e seu olhar tardio e retrospectivo sobre a vida que teve, dá lugar à morte subjetiva e individual de

cada um dos sete mortos de Antares, aqui simultânea e concorrente à vida. Desta simultaneidade dos discursos, surge o diálogo, fundamental distintivo entre as duas obras.

Corroborando a existência da tradição de cobiçadas heranças e cobiçosos herdeiros, o defunto Brás ironiza também os cuidados perfeitamente dissimulados de Virgília para com o tio ricaço Viegas, que, depois da esperada morte, revelaram-se sem efeito testamentário:

Nada. Nenhuma lembrança testamentária, uma pastilha que fosse, com que de todo modo não parecesse ingrato ou esquecido. Nada. Virgília tragou raivosa esse malogro, e disse-mo com certa cautela, não pela coisa em si, se não porque entendia com o filho, de quem sabia eu não gostava muito, nem um pouco. Insinuei-lhe que não devia pensar mais em semelhante negócio. O melhor de tudo era esquecer o defunto, um lorpa, um caninho sem nome, e tratar de coisas alegres; nosso filho, por exemplo (ASSIS, 1996, p.112).

A partir de uma longa tradição literária de mortos que falam, e de uma história da representação da morte, é possível seguir um caminho interpretativo de *Incidente em Antares*. Muitas situações e imagens que encontramos neste romance foram anteriormente trabalhadas, caracterizando assim o dialogismo da obra e a leitura de Verissimo de seu próprio tempo e dos referenciais anteriores. Antes que figurasse em *Incidente* como libertadora e articuladora de discursos, a morte foi também representada como ícone da suprema ironia, o deboche final, que frustra os planos terrenos, sempre a jogar com o homem e suas ambições. Não por acaso, a ela recorreu Machado de Assis ao construir um personagem corrosivamente crítico e impulsionado pela aparente indiferença tumular. À luz do romance machadiano do séc. XIX, podemos identificar o desenvolvimento dado por Verissimo aos caminhos já indicados em *Memórias*, como veremos mais adiante.

No citado romance de Machado de Assis, Quincas Borba cita Pascal a Brás Cubas:

Vais compreender que eu só te disse a verdade. Pascal é um dos meus avôs espirituais; e, conquanto a minha filosofia valha mais que a dele, não posso negar que era um grande homem. Ora, que diz ele nesta página? [...] Que diz ele? Diz que o homem tem “uma grande vantagem sobre o resto do universo: sabe que morre, ao passo que o universo ignora-o completamente (ASSIS, 1996, p. 146).

O homem “sabe que morre”, e morre de fato. Essa “consciência da extinção” motivou não só Pascal, mas inúmeros e célebres nomes a dissertar sobre a morte e suas incógnitas. Na arte, nas ciências, nas religiões, a morte tem sido exaustivamente representada e interpretada, fazendo parte dos questionamentos mais elementares da filosofia humana, que envolvem nossa origem, nosso destino, a existência ou não de uma alma eterna, em contraposição a um

corpo perecível, a responsabilidade pela determinação do momento de nossa morte, entre tantas outras questões. O homem “sabe que morre”, e morre de fato. As atitudes diante da morte é que variam ou se transformam de acordo com as mentalidades de cada época e sociedade.

Philippe Ariès, historiador francês do século XX, traçou a história das atitudes diante da morte entre os ocidentais. Da Idade Média aos nossos dias, ele registra interessantes transformações na familiaridade com a ideia da morte, na forma de se morrer e de lidar com o fim do outro: “Primeiramente, encontramos um sentimento muito antigo, duradouro e intenso de familiaridade com a morte, sem medo ou desespero, um meio-termo entre a resignação passiva e a confiança mística [...]” (ARIÈS, 2003, p. 100).

Nesse primeiro momento registrado por Ariès, no início da Idade Média, a morte é vista como um destino inevitável, mas não temido. O moribundo sente aproximar-se a sua hora, e para ela se prepara acertando suas pendências com os vivos. Morre-se em casa, com a família ao redor, para um último perdão, as últimas declarações, as despedidas. O ritual é comum a todos, um traço da coletividade.

Entretanto, na segunda fase da Idade Média, a morte deixa de ser característica da coletividade para ser uma experiência individualizada:

A morte deixou de ser o esquecimento de um eu vigoroso mas sem consciência ou a aceitação de um Destino formidável mas sem discernimento. Tornou-se o lugar onde as particularidades de cada vida, de cada biografia, aparecem no grande dia da consciência clara, quando tudo é pesado, contado, escrito, quando tudo pode ser mudado, perdido ou salvo. Na segunda fase da Idade Média, do século XII ao século XIV, quando foram lançadas as bases do que viria a ser a civilização moderna, um sentimento mais pessoal e mais interiorizado da morte, da própria morte, traduziu o violento apego às coisas da vida, bem como [...] o gosto amargo do fracasso, confundido com a mortalidade: uma paixão de ser, uma inquietude de não ser bastante (ARIÈS, 2003, p. 101).

O sentimento de que a morte é uma experiência singular para cada um, o momento derradeiro de avaliação da própria vida, do Juízo Final particular como nos autos de Gil Vicente, acompanha o fortalecimento da ideia de fracasso, de insuficiência do tempo de vida e da incompetência para alcançar os objetivos traçados antes do fatídico dia. Esse sentimento acentua-se na época moderna, assim como o sentimento de luto, também intensificado:

Na época moderna, apesar da aparente continuidade dos temas e ritos, a morte problematizou-se e furtivamente afastou-se do mundo das coisas mais familiares. No imaginário, aliou-se ao erotismo para exprimir a ruptura da ordem habitual. Na religião, significou, mais do que na Idade Média, desprezo pelo mundo e imagem do nada. Na família, mesmo quando se

acreditava na vida além da morte [...], a morte foi a separação inadmissível, a morte do outro, do amado (ARIÈS, 2003, p. 102).

A familiaridade inicial com a ideia da morte é abandonada, dando lugar a um estranhamento, que a identificou não mais como destino natural e comum a todos, mas como um momento de ruptura, uma interrupção abrupta e sempre precoce do curso da vida e do convívio familiar com o ente querido. Ela torna-se oficialmente um tabu, afastada do seio da família e do imaginário da sociedade. Ariès relaciona a transgressão que a ideia de morte representa nesse momento à representada pelo sexo. Na arte religiosa e na literatura romântica a morte é coberta por uma aura de fascínio e encanto e os corpos inanimados são referencial de beleza:

Do século XVI ao XVIII, operou-se uma nova aproximação, em nossa cultura ocidental, entre Tântos e Eros. Os temas macabros do século XV não apresentavam nenhum traço de erotismo. Eis que, desde o fim do século XV e começo do XVI, tornam-se carregados de sentidos eróticos (ARIÈS, 2003, p. 147).

Avançando-se no tempo, chega-se ao século XIX, no qual há uma presença exacerbada dos índices de morte e a demonstração do luto intensifica-se mais uma vez: “No século XIX, a morte parecia presente em toda parte: cortejos de enterros, roupas de luto, extensão dos cemitérios e sua superfície, visitas e peregrinações aos túmulos e culto da memória” (Ariès, 2003, p. 102).

Entretanto, o historiador francês questiona a sinceridade dos sentimentos de luto exagerados, superficiais e muitas vezes motivados mais pela convenção social do que pelo lamento da perda do membro da família ou amigo. Desta forma, a antiga familiaridade do camponês com a morte, sóbria e profunda, seria mais autêntica do que o tumulto de agora, escandaloso e infundado.

É neste século XIX que Machado de Assis, em *Memórias Póstumas*, esmiúça a experiência psicológica pela qual passa Brás Cubas – um defunto que recorda a morte de sua mãe:

Longa foi a agonia, longa e cruel, de uma crueldade minuciosa, fria, repisada, que me encheu de dor e estupefação. Era a primeira vez que eu via morrer alguém. Conhecia a morte de oitiva; quando muito, tinha-a visto já petrificada no rosto de algum cadáver, que acompanhei ao cemitério, ou trazia-lhe a ideia embrulhada nas amplificações da retórica dos professores das coisas antigas, – a morte aleivosa de César, a austera de Sócrates, a orgulhosa de Catão. Mas esse duelo do ser e do não-ser, a morte em ação, dolorida, contraída, convulsa, sem aparelho político ou filosófico, a morte de uma pessoa amada, essa foi a primeira vez que a pude encarar. Não chorei, lembra-me que não chorei durante o espetáculo: tinha os olhos estúpidos, a

garganta presa, a consciência boquiaberta. Quê? uma criatura tão dócil, tão meiga, tão santa, que nunca jamais fizera verter uma lágrima de desgosto, mãe carinhosa, esposa imaculada, era força que morresse assim, tratada, mordida pelo dente tenaz de uma doença sem misericórdia? Confesso que tudo aquilo me pareceu obscuro, incongruente, insano... (ASSIS, 1996, p.55).

A morte do imaginário filosófico e literário, ora coberta de aura de beleza, ora entidade mística, perde seu significado frente ao acontecimento concreto, espetáculo sombrio e real. Ou seja, ainda que o Signo da Morte estivesse presente no século XIX, este fato não correspondia a uma familiaridade, a morte era ainda estranha, ruptura “dolorida, contraída, convulsa”, um espetáculo a ser assistido com espanto e estranhamento. Familiares eram os ritos, os velórios, as convenções sociais adotadas após a morte propriamente dita. Brás Cubas satiriza esse luto superficial em seu elogio à formalidade, que se segue ao episódio no qual o pai de Eulália acaba por lamentar mais a ausência de convidados no velório de sua filha do que a perda em si:

Amável Formalidade, tu és, sim, o bordão da vida, o bálsamo dos corações, a medianeira entre os homens, o vínculo da terra e do céu; tu enxugas as lágrimas de um pai, tu captas a indulgência de um Profeta; e se a dor adormece, se a consciência se acomoda, a quem, senão a ti, devem esse imenso benefício? A estima que passa de chapéu na cabeça não diz nada à alma; mas a indiferença que corteja deixa-lhe uma deleitosa impressão (ASSIS, 1996, p. 137).

Brás Cubas resume nessa última frase de efeito a distorção de valores que afeta uma sociedade que vive de aparências, que encara a morte como um acontecimento social, sem profundidade simbólica. Por trás do autor-defunto encontramos um autor vivente que encontra no discurso da morte uma forma de dar a ver o que é adormecido pelo poder do “bálsamo dos corações”, a Formalidade. Em síntese:

O advento da técnica, a secularização das relações com a natureza e com a arte, a desmitificação da realidade são transformações que se acumularam durante anos e atingiram seu auge no final do século XIX. Essa inquietação está ligada à vertigem e ao desencantamento presente nas flores literárias do mal. O discurso sobre a morte, entre vivos e mortos, foi alternativa para confrontar a massa que se movimenta e morre diuturnamente. Machado de Assis, atento aos sentimentos do seu tempo, encontrou uma via inteligente e cínica para fazer sua versão dos pensamentos. Em suas páginas não é o homem que sabe que morre, mas a humanidade que se degrada (SILVA JUNIOR, 2009, p. 33).

No capítulo de elogio cínico à Formalidade, está o cerne do que em *Incidente em Antares*, Cícero Branco metaforicamente definiu como um “Baile de Máscaras” (VERISSIMO, 2006, p. 348). Contudo, a abordagem deste romance que já completou 40 anos

será diferenciada, pois a morte encontra-se em tal estado de sublimação no imaginário social, que é necessário que os próprios mortos se levantem e imponham sobre os vivos seus cadáveres decompostos para que a denúncia seja ouvida. Aqui, a denúncia deve ser radical, proclamada em praça pública, pois por mais corrosiva que possa ser, a ironia já não é recurso suficiente. Em nossa época, a morte torna-se a inominável, como afirma o historiador francês:

[...] Esse eloquente cenário da morte oscilou em nossa época, tendo a morte se tornado a inominável. Tudo se passa como se nem eu nem os que me são caros não fôssemos mais mortais. Tecnicamente, admitimos que podemos morrer, fazemos seguros de vida para preservar os nossos da miséria. Mas, realmente, no fundo de nós mesmos, sentimo-nos não-mortais (ARIËS, 2003, p. 102).

Neste sentido, como dissemos anteriormente, a morte foi sublimada, sendo socialmente inconveniente a sua lembrança ou discussão e exageradamente comovente o seu acontecimento.

É neste histórico que Verissimo se insere, já no século XX, ao conferir à morte papel fundamental em *Incidente em Antares*. Através do diálogo dos mortos no romance são colocadas questões que vão contra à sublimação desse tema na vivência cotidiana. A morte se impõe aos vivos, evidenciando a decomposição física a que todos estão fadados. Assim, Verissimo se insere em uma tradição literária que tem, na literatura brasileira, seu maior expoente em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, que já no século XIX traz para o rol dos autores um defunto, não simplesmente um morto, uma alma etérea que passa envolta em aura de pureza, mas um defunto com experiência tumular, que teve sua carne roída pelo verme ao qual é dedicado o romance.

Desta forma, é impossível furtar-nos à comparação entre esses dois expoentes, identificando o dialogismo entre as duas obras. Como o frustrado homem de Letras Brás Cubas, o advogado Cícero Branco também põe-se a refletir sobre a liberdade discursiva proporcionada pela condição cadavérica. Brás Cubas o faz em seu diálogo com o leitor:

Talvez espante ao leitor a franqueza com que lhe exponho e realço a minha mediocridade; advirta que a franqueza é a primeira virtude de um defunto. Na vida, o olhar da opinião, o contraste dos interesses, a luta das cobiças obrigam a gente a catar os trapos velhos, a disfarçar os rasgões e os remendos, a não estender ao mundo as revelações que faz à consciência; [...] Mas, na morte, que diferença! que desabafo! que liberdade! Como a gente pode sacudir fora a capa, deitar ao fosso as lanteroulas, despregar-se, despintar-se, desafeitar-se, confessar lisamente o que foi e o que deixou de ser! Porque, em suma, já não há vizinhos, nem amigos, nem inimigos, nem conhecidos, nem estranhos, não há plateia. O olhar da opinião, esse olhar agudo e judicial, perde a virtude, logo que pisamos o território da morte; não digo que ele se não estenda para cá, e nos não examine e julgue; mas a nós é

que não se nos dá do exame nem do julgamento. Senhores vivos, não há nada tão incomensurável como o desdém dos finados (ASSIS, 1996, p. 56).

Cícero Branco também confessa esse desdém à distinta dama Quitéria: “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” (VERISSIMO, 2006, p. 242).

O que aproxima esses dois trechos é a constatação de que, uma vez mortos, as convenções sociais já não se aplicam, já não é relevante a imagem que transmitida. Ao confessar a Quitéria sua cortesia por interesse, Cícero Branco despoja-se da obrigação social da cordialidade. Todavia, são papéis diferentes exercidos pelo signo da morte nessas duas situações, conquanto que, na primeira, a conduta de Brás Cubas é justificada pela morte, e, na segunda, a sinceridade de Cícero Branco é por ela possibilitada.

No primeiro caso, sendo o relato de Brás Cubas memorial, narrado todo em primeira pessoa, dependemos, como leitores, unicamente dele para formular um juízo sobre todos os personagens, inclusive ele mesmo. Portanto, ao mostrar desdém pela consideração dos vivos, usando a morte como *justificativa* para sua sinceridade repentina, não sabemos se Cubas seria capaz da mesma *aparente* sinceridade em vida, conforme o seu interesse. Já na segunda situação, sabemos, como leitores, que, o advogado em conluio com os poderosos, dependente de favores e adulações, a franqueza de Cícero somente é *possível* pela condição de defuntos, por não estarem mais os dois, Cícero Brando e D. Quita, atuando na “comédia dos vivos”. Essas aproximações podem e devem ser feitas à medida que consideramos que Erico Verissimo foi um atento leitor de Machado de Assis, que imprimiu, contudo, a leitura de seu próprio tempo em sua obra. Se por meio da ironia indiferente do túmulo de Brás Cubas, Machado pode desenhar e desdenhar de uma sociedade que cultuou as aparências e afogou seus valores no lodo da corrupção e da imoralidade, à qual somente poderia criticar um defunto justificado pela dignidade da própria morte, Verissimo foi além ao alçar a morte ao patamar de detentora absoluta da liberdade, que possibilita o discurso daquele que não tem espaço de fala entre os vivos e quebra a barreira do que pode e do que não pode ser dito no meio destes.

Dessa forma, acompanhamos as mudanças sofridas pelo signo da morte em seu entendimento e representação pelas Mentalidades através da história. Seu caráter dialógico e libertador foi sempre evidenciado, como sustentador do debate dos cínicos na sátira menipeia de Luciano, como juízo absoluto do destino eterno das almas nos autos de Gil Vicente, como

justificador da ironia indiferente do defunto-autor Brás Cubas de Machado, e, finalmente, como possibilitador do discurso social no romance de Verissimo.

Veremos a seguir como se dá, dentro do romance, esse encontro dialógico entre a voz da morte e a voz do discurso de razão social; e como esse primeiro vetor discursivo articula, reorganiza e possibilita os demais, fazendo a crítica social presente em *Incidente em Antares* ser genuína e autônoma.

### 3.3 O diálogo dos mortos em Antares

Não por acaso, é com D. Quitéria que tem início o macabro incidente do romance. A distinta dama é surpreendida em seu esquite por um ladrão, no momento em que encomenda a própria alma a Deus. Assim, Verissimo introduz a ação fantasiosa por meio de um personagem com o qual o leitor está familiarizado, e que, é importante ressaltar, pertencia, quando viva, à oligarquia da sociedade antarense, mantendo a relação de realidade estabelecida ao longo da primeira parte do romance, que também se iniciou tendo como protagonistas os próceres da cidade.

Um a um, os sete cadáveres<sup>7</sup> se levantam e são apresentados a Quitéria pelo advogado Cícero Branco. De classes e representações diferentes na sociedade, não fosse pelo extraordinário acontecimento, essas personagens não se encontrariam sem relações hierárquicas que regessem suas relações. Mesmo mortos, há o resquício de hábitos como a adulação de Cícero Branco, a irreverência de Barcelona e a mudez de Erotildes e Pudim-de-Cachaça na presença de gente “mais importante”. Pouco a pouco, a consciência de que morreram – e de que na morte não há papéis a serem representados – planifica as relações. Para evidenciar esteticamente esse processo progressivo, em uma atitude dialógica, Verissimo anula a voz do narrador-autor para dar espaço à autonomia dos personagens, por meio da presença sempre crescente, na segunda parte do romance, dos diálogos no coreto.

Verissimo não tenta explicar por que meios obscuros os mortos tornaram a agir como vivos. O mesmo procedimento é estilizado em *Memórias póstumas*: Brás Cubas se desculpa, mas não explica como escreveu suas recordações de além-túmulo. O impasse da explicação do absurdo, da representação do irrepresentável, em *Incidente em Antares*, é resolvido por meio do diálogo dos mortos: estes não sabem como recobriram movimentos e consciência. Aceitam o fato sem mais explicações justamente por ser este um *fato* – como os narrados em *As intermitências da morte* de Saramago: “fatos são fatos, e este, quer se queira, quer não, pertence à ordem dos incontornáveis” (2005, p. 136).

Instaurada a *tanatocracia*, os mortos decidem exigir o sepultamento de seus corpos. Antes, porém, se permitem voltar ao que deixaram no mundo dos vivos, em uma volta ao que deixaram *inacabado*. D. Quita encontra a família dividida por sua herança; Cícero Branco, o adultério da esposa; Menandro, o que o acompanhara e atormentara por toda a vida: a música;

---

<sup>7</sup> À maneira que faz Paulo Bezerra em sua análise do conto de Dostoiévski *Bobók*, aqui ampliamos os diálogos sepulcrais destes sete defuntos. Como Ivan Ivanitch, aqui perscrutamos a conferência dos mortos de Antares.

Barcelona retoma o ofício de sapateiro e, percebendo-se inatingível, enfrenta o delegado como nunca pôde fazer em vida; João Paz procura segurança para sua esposa e Erotildes e Pudim-de-Cachaça reencontram seus iguais, a amiga prostituta e a esposa, respectivamente, os únicos para os quais suas mortes representaram alguma perda.

Destacando pontos que caracterizam a obra literária de Verissimo, procedemos à análise de *Incidente em Antares* a partir de seu elemento que o destaca entre os romances precedentes do autor: a presença de mortos que falam, o que o insere em uma longa tradição literária, como demonstramos no tópico anterior. No romance dialógico, há abertura e espaço para a pluralidade dos discursos. Desta forma, em *Incidente em Antares* encontramos a voz histórica, a da morte, as vozes sociais, que se manifestam pela narração e dos comentários do narrador-autor, mas também, por meio da autonomia dos diálogos dos personagens. Na interação dialógica, a voz da morte dá a ver o que é velado pela história, pela falsa moral, pelos poderes políticos e econômicos: a existência e a força de vozes sociais personificadas, no romance, pelas mazelas da Babilônia, favela de Antares, que engloba em sua imagem toda essa periferia afastada do poder, e tem seus representantes-defuntos em Erotildes e Pudim-de-Cachaça, que “deixam-se ficar naturalmente para trás” (VERISSIMO, 2006, p. 264).

Erotildes e Pudim-de-Cachaça carregam no nome uma classe social que quer dos homens o direito à fala. “— Isto é ou não é uma democracia? Se é, que fale também o meu companheiro Pudim de Cachaça!” (VERISSIMO, 2006, p. 372). De Deus, exigem ao menos uma boa morte: “Diz pra Deus que me dê uma boa morte, já que não me deu uma boa vida” (VERISSIMO, 2006, p. 295). Mortos, podem falar, ainda que autorizados por um procurador letrado, o advogado Cícero Branco.

No embate final entre vivos e mortos na Praça da República, há uma inversão de papéis, pois, “os vivos são os que estão verdadeiramente mortos” (CHAVES, 1981, p. 118): “Então a dialética entre a vida e a morte torna-se expressão simbólica do mundo em que a ruptura entre o “social” e o “humano” alcançou a fronteira onde só os mortos podem falar da vida porque os vivos são os que estão verdadeiramente mortos” (CHAVES, 1981, p. 118).

No romance essa troca é insinuada e até mesmo dita na fala de Cícero Branco ao Coronel Tibério Vacariano: “Mas o que ele ainda não sabe é que já está morto, mais morto talvez do que os sete defuntos deste coreto!” (VERISSIMO, 2006, p. 361).

Candido também ressalta essa inversão:

No mundo dos vivos estão os moralmente mortos; os que aceitam tudo para garantir o próprio interesse e, no romance, estão à espera de um definitivo golpe salvador, que acabe com as greves e assegure as posições [o ano do

Incidente é 1963]. Nas árvores, os jovens se solidarizam com os mortos, não com os vivos. E na atmosfera mágica do insólito, o bisturi finíssimo do Autor vai recortando em molde realista a figura da verdade, com a mesma coragem serena, o mesmo engajamento desencantado e firme, a mesma crença irônica e inabalável dos livros precedentes, que vieram marcando, de Trinta a Setenta, o caminho do humano, nunca demasiado humano (1972, p. 51).

Verissimo constrói, evidenciada nos discursos dos personagens, também através de uma imagem, a dissecação do demasiado humano. Ao não terem sua reivindicação atendida, os mortos começam a revelar os segredos da população de Antares. Nesse momento, urubus começam a sobrevoar a praça, chegando cada vez mais perto do chão, à medida que são denunciados os crimes dos próceres e burgueses de Antares. Cícero Branco principia pelos roubos e negociatas feitas com dinheiro público, passando a palavra a Barcelona, que expõe os casos de adultério e os pequenos e grandes pecados dos “fariseus”: “Mas se há coisa que não aguento são os fariseus, os que tem uma moral sexual para uso externo, da boca para fora, e outra para seu próprio uso particular e secreto” (VERISSIMO, 2006, p. 365).

O ponto alto, porém, é a denúncia da tortura sofrida por João Paz e permitida pelo delegado Inocêncio Pigarço. Este é o crime mais torpe e a denúncia de maior gravidade entre as verdades proclamadas no coreto:

E aqui a violência perde qualquer conotação positiva [...]. É a brutalidade sistematizada, transformada em instrumento de uma classe que finge renegá-la, mas alicerça nela os seus privilégios. A tortura policial, cuja descrição cresta a ironia do livro e desfaz o riso a cada instante, atinge indiscriminadamente, pois sua forma consiste na cegueira com que estabelece o terror (CANDIDO, 1981, p. 51).

A progressão narrativa é acompanhada pela progressão da imagem dos abutres que sobrevoam o coreto. A denúncia da tortura de João Paz e a dura reação dos que a acompanharam (VERISSIMO, 2006, p. 377) é seguida pelo momento em que um dos urubus pousa atrevidamente no solo da praça (VERISSIMO, 2006, p. 378).

Assim, não é a decomposição física dos cadáveres no centro da praça o chamariz para as aves agourentas, mas a decomposição moral dos vivos, progressivamente exposta pelos mortos, culminando com a forma mais brutal de violência: a tortura de João Paz, que exala uma podridão irresistível aos abutres.

É interessante ressaltar ainda que, ao contrário do que acontece com os mortos dos diálogos de Luciano de Samósata, os defuntos de Antares não ganham onisciência com a morte, ou seja, não passam a saber nada sobre o passado ou o futuro somente pela condição de

estarem mortos. Os seus discursos são memoriais, assim como o de Brás Cubas. O que a morte lhes conferiu foi a liberdade da fala, já que tudo que esses sabem é sabido também pelos que continuavam a atuar no “Baile de Máscaras”, porém fingiam não saber, mantendo a moral verbal apontada por Barcelona:

— Vossa moral é puramente verbal. O delegado Pigarço está sempre pronto a prender como subversivo todo aquele que escrever com realismo sobre as misérias da nossa Babilônia e outros antros de indigência, mas essas favelas propriamente ditas não preocupam a burguesia. *Aquilo sobre que ninguém fala ou escreve não existe.* Se um espelho reflete um ato e um fato que consideramos escandaloso, quebramos o espelho e voltamos as costas para o ato e o fato, dando a questão como resolvida (VERISSIMO, 2006, p. 368).

A fala das vozes sociais, que ganham espaço na voz da morte, surge como uma ruptura deste “pacto de silêncio” da sociedade, dessa tácita convivência que faz com que a verdade não seja um valor absoluto que rege as relações pessoais, e a denúncia, grave afronta e perturbação da ordem e da paz vigentes enquanto dure o silêncio.

Quando os jornalistas da capital chegam para apurar o macabro incidente, Pe Pedro-Paulo os convence a desistir da apuração do fato que a cidade inteira nega, e os leva à Babilônia: “Deixem os mortos em paz. Tratem dos vivos ou, antes, dos subvivos [...] Os marginais que se encontram numa condição mais animal do que humana. Os nossos favelados. Vou levar vocês a uma grande metrópole de miséria. Chama-se Babilônia [...]” (VERISSIMO, 2006, p. 460). Novamente Verissimo evidencia usando uma imagem o que o romance como um todo dá a ver: o recurso ao signo da morte, de liberdade por excelência, como possibilitador do discurso social.

E aqui, a sátira dá lugar a uma melancolia cínica, mas de um cinismo moderno que exprime o olhar de quem não está livre como os mortos, um olhar de humano, solidário ao sofrimento alheio por que se percebe igualmente passível de sentir dor, igualmente preso à *condição* de vivente.

Nesse sentido, o riso torna-se sério, à medida que denuncia “a história de uma classe social que surgiu e se consolidou recorrendo a todo tipo de violência para obter, ampliar e consolidar uma sociedade que, no fundo, é o reflexo direto do caráter violento e autoritário daquela classe” (BEZERRA, 1984, p. 120), driblando, contudo, a censura e a repressão ideológica, confrontando o absurdo real da violência com o absurdo fantasioso da revivificação dos mortos.

Verissimo problematiza o peso das tradições que mantiveram e mantêm por tanto tempo os privilégios de uma classe dominante, herdeira de um passado de violência e

extorsão. Assim, ele recupera dialogicamente a frase positivista de Comte: “A progressão social repousa essencialmente sobre a morte. Os vivos são sempre e cada vez mais governados pelos mortos” (VERISSIMO, 2005, p. 394). O autor gaúcho recupera essa frase, presente também em *O tempo e o vento* (2005, p. 20; p. 45) e amplia seu significado: a assertiva determinista transforma-se em denúncia da impotência – ou será inexistência? – das novas ideias das novas gerações diante do peso de antigos costumes e a hábitos herdados de tempos imemoriais, de caudilhos, de homens “machos” e mulheres submissas, de certos capitães Rodrigues e donas Bibianas, de Júlio de Castilhos e Borges de Medeiros. Defuntos cujas vozes e poder ainda são sentidos, respeitados e venerados pelos vivos, mas de forma monológica e autoritária.

Embora dependam dos vivos as verdadeiras transformações sociais (e aqui identificamos o realismo moralista-filosófico de Verissimo), o Autor – no auge da ditadura, denunciando e gargalhando – dá aos defuntos o poder discursivo de apontar para as mudanças necessárias na ordem social. Por meio de uma representação da Morte na década de 70, Verissimo satiriza uma sociedade que vive em um Baile de Máscaras, na qual as mazelas sociais e misérias humanas não são problematizadas desde que continuem distantes, na periferia, ou nos esgotos, como os ratos que invadem a cidade, trazendo o pânico da revelação de uma podridão que esteve sempre presente, mas escondida no subterrâneo. Satiriza a burguesia ao representar sua consciência comprável e facilmente manipulada pelos poderosos, com quantas “Operações Borracha” forem necessárias, em um último riso que aponta, contudo, para a esperança de que venham novas gerações que se atrevam a gritar “palavrões”, sempre proibidos, como a palavra *liberdade*.

Os defuntos que se deixam ficar na Praça da República de Antares são corpos em decomposição: atraem ratos e urubus, vermes roem-lhes as entranhas, de forma que é difícil distinguir o que um dia suas formas tiveram de humano. O que os aproxima dos vivos é a sua voz, sua capacidade de falar. Mais do que corpos, os mortos de Antares são *vozes insepultas*, que nesta dissertação procuramos amplificar, e evidenciar como elas respondem de maneira definitiva e autônoma às hesitações dos angustiados personagens dos cárceres físicos e psicológicos de *O prisioneiro*.

## RÉQUIEM

Como dissemos no início do nosso trabalho, a análise da obra do autor Verissimo feita a partir de sua divisão em categorias bem definidas é insuficiente e enrijecedora. Isso não significa dizer que analisamos a “obra pela obra”, que temos o romance como um objeto de estudo que se basta a si mesmo, excluindo qualquer elemento que lhe seja exterior. Aqui optamos por dois caminhos: a perspectiva de Bakhtin, que “utiliza o dialogismo como caminho para uma compreensão teórica das mais diversas questões: literárias, culturais, filosóficas, linguísticas, filológicas etc.” (SILVA JUNIOR, 2011, p. 7) e a tanatográfica<sup>8</sup>, que nos permitiu aproximar as obras que aqui analisamos sob o signo da morte como forma de liberdade no discurso literário.

Definimos *O prisioneiro* como romance dialógico e polifônico, para evidenciar as vozes que reverberam nessa obra, vozes essas que apontam para um plano ético cada vez mais fragmentado que se revela no plano estético.

Escolhendo morte e liberdade como eixos temáticos, identificamos um Verissimo em uma nova fase que culminaria com os diálogos dos mortos de *Incidente em Antares*. Mas já em *O prisioneiro* o autor reinventa sua forma de contar histórias e questiona seu próprio direito de contá-las, deixando que o *outro* fale por si, sem, no entanto, nunca confundir-se com os próprios personagens.

Se em *Incidente em Antares* a morte aparece de forma explícita no discurso dos defuntos que continuam falando após o trespasse, em *O prisioneiro*, essa representação é mais velada, mas se dá pela guerra: aqui, guerra e morte respondem-se e correspondem-se semanticamente. Neste romance, a contraposição *vida e morte* é também *peso e leveza, prisão e liberdade*, mas a morte aparece de maneira dupla: como peso, quando é guerra (quando ainda há existência) e como leveza, quando representa o fim do sofrimento e do aprisionamento da alma (como na libertação do tenente que fecha o romance).

Lado a lado, *O prisioneiro* e *Incidente em Antares* revelam-se como dois momentos de uma escrita socialmente comprometida e consciente da responsabilidade ética do romancista diante do desafio de recriar e responder à sua própria realidade. Verissimo soube utilizar e reinventar sua técnica realista para, de formas diferentes, e complementares, marcar sua posição ética diante da violência e da intolerância.

---

<sup>8</sup> Proposta por SILVA JR, 2008.

A liberdade que o autor responsabilmente defende sempre se manifestará pela palavra, pelo discurso. A partir do momento em que esse discurso livre não pode mais, verossimilhantermente, ser representado na fala de vivos corruptos e corruptores, presos em uma eterna encenação dos hábitos e costumes que se revelem mais convenientes à manutenção de uma estrutura social que explora uma classe para manter os privilégios de outra, Verissimo reaviva os mortos para que esses falem, denunciem, pois são os únicos que não são cúmplices – não mais – das injustiças praticadas e omitidas pelos poderosos.

O desfecho particular de cada personagem de *O prisioneiro* nos é negado: o leitor não chegará a saber se coronel ou o major chegaram a voltar para o seu país, e se, uma vez de volta, viram-se livres de suas prisões domésticas. Sabemos apenas que o tentente do 435 encontra no seu ato final e heroico – ainda que louco – a redenção de seus atos que seriam de covardia, de cumplicidade e omissão diante das formas de violência e morte que presenciou. Entretanto, para o autor, comprometido socialmente, essa solução individual, psicologicamente dramática, não é suficiente.

É preciso que os mortos voltem para contar. É preciso que o romancista volte-se novamente para a sua própria terra, ao passado de seu povo, para entender e dar a ver as origens dessa violência, calcada na ambição de poder que diminui o valor da vida humana. E quando aqueles que mantêm em funcionamento as engrenagens desse esquema de poder usam de todos os artifícios para silenciar o discurso humanitário e de não-violência de personagens como a professora e o major de *O prisioneiro*, o romancista Floriano Cambará de *O tempo e o vento*, o jovem diplomata Pablo Ortega de *O senhor embaixador*, o padre progressista Pedro Paulo, e o sociólogo Martim Terra, do próprio *Incidente em Antares*, apenas a morte, feita sete vezes personagem, imune à hierarquia dos vivos, despida de toda e qualquer máscara, autônoma, de discurso inapelavelmente livre é capaz de reverberar esse apelo.

Feita a denúncia, porém, os próprios mortos se recolhem à Eternidade de seus esquifes: “os vivos que cuidem dos vivos. E enterrem os mortos quando puderem” (VERISSIMO, 2009, p. 450). Silenciando a voz acusadora, a engrenagem continua a funcionar – os próceres querem retomar o seu poder, e contam para isso com a apatia e cumplicidade do povo, que não impõe dificuldades para esquecer o que é desagradável, que continua a ignorar os fatos desde que não se fale neles: daí o sucesso da operação borracha “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” (VERISSIMO, 2009, p. 488).

Para as novas gerações, contudo, esse narrador autoconsciente e irônico deixou o legado do registro do macabro incidente. Daí a importância e a responsabilidade de respondermos, como leitores do séc. XXI, ao trabalho de um autor que fez da sua obra uma recusa permanente ao “calar-se” imposto por qualquer ideologia totalitária e emudecedora. Respondendo a Verissimo, nos unimos ao jovem estudante que pichou e ao garoto de sete anos que começa a soletrar “li-ber (dade!)”. Nosso compromisso, neste trabalho de crítica literária, é também ético, resgatando e aproximando duas obras que, como procuramos demonstrar, tanto dizem sobre nosso passado, mas de forma ainda mais reveladora, sobre o nosso presente.

No Brasil e no mundo, mais de 40 anos depois da publicação de *Incidente em Antares*, a democracia humanista que Verissimo defendeu ainda não se consolidou. Como leitores do autor gaúcho somos provocados a tomar uma posição concreta diante da violência e da intolerância entre os homens, das injustiças sociais que repetem modelos de dominação e sustentam privilégios conquistados e mantidos com as mais diversas formas de repressão e silenciamento.

Ampliando e fazendo reverberar o discurso libertário de Verissimo, de forma responsável, crítica e ressaltando a importância da forma literária nesse processo, repudiamos a mão autoritária e covarde do pai que faz calar o filho (VERISSIMO, 2009, p. 489), até que em outra sexta-feira 13 os mortos resolvam voltar novamente, ou até que os moralmente mortos e putrefatos cessem de impingir violentamente sua podridão em nossas praças e repúblicas e que possamos, uma vez mais, escrever esta pequena palavra: liberdade.

## REFERÊNCIAS

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Trad. I. E. Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998, 3 vol.

ARIÈS, Philippe. *História da morte no ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. Trad. Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003. (Clássicos de Ouro Ilustrados).

\_\_\_\_\_. *O Homem perante a morte*. Trad. Ana Rabaça. Mira-Sintra; Mem Martins: Publicações Europa-América, 2000, 2vol.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Núcleo, 1996. 156 p. (Coleção Núcleo de Literatura)

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010a.

\_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec Editora, 2010b.

\_\_\_\_\_. *Para uma filosofia do ato responsável*. Trad. Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010c.

\_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010d.

\_\_\_\_\_. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008

BENJAMIN, Walter. O narrador. In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERTHIER, Jean J. D. *O prisioneiro de Erico Verissimo: uma obra além das ideologias*. 81 f. Dissertação (Mestrado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, 2008.

BEZERRA, Paulo. *Carnavalização e história em Incidente em Antares*. 122f. Dissertação (mestrado). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras. Rio de Janeiro, 1989.

\_\_\_\_\_. Dialogismo e polifonia em Esaú e Jacó e O duplo. In *Revista Brasileira de Literatura*. Acessado em 10/05/2012. Disponível em: <http://www.rbleditora.com/seminário/livros.html>

\_\_\_\_\_. Uma obra à prova do tempo. In: *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BORBA FILHO, Hermillo. *Ambulantes de Deus*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

BORDINI, Maria da Glória. Do moderno ao pós-moderno. In *Cadernos de Literatura Brasileira*. Nº 16. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2003.

\_\_\_\_\_. *Criação literária em Erico Verissimo*. Porto Alegre: L&PM; EDIPUCRS, 1995.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CANDIDO, Antonio. Erico de trinta a setenta. In: CHAVES, Flávio Loureiro (org.). *O contador de histórias*. Porto Alegre: Globo, 1972.

\_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967. (Coleção ensaio; 3)

CESAR, Guilhermino. O romance social de Erico Verissimo. In: CHAVES, Flávio Loureiro (org.). *O contador de histórias*. Porto Alegre: Globo, 1972.

CHAVES, Flávio Loureiro. *Erico Verissimo: realismo & sociedade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998. 152 p. (Série Documenta; 6).

\_\_\_\_\_. *Matéria e invenção: ensaios de literatura*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1994.

D'AGUIAR, Rosa F. de. Erico Verissimo: um solo de Clarineta. In *Cadernos de Literatura*. Nº 16. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2003.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Bobók*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2005.

\_\_\_\_\_. *Crime e Castigo*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2011.

ESPINOSA, Flaviana F. *De ficção e de heróis: romances políticos de Erico Verissimo*. 88 f. Dissertação (Mestrado). Centro de Artes e Letras, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2004.

FERREIRA, Bruna da Silva. *Memórias póstumas de Incidente em Antares: dialogismo e morte no romance cínico de Erico Verissimo*. 42 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

FERREIRA, Jair Francelino. *Do meio aos mitos: a tradição religiosa na obra de Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Papel Virtual, 2004.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin; Companhia das Letras, 2011.

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

HOHLFELDT, Antonio. Terra de Contrastes. In *Cadernos de Literatura Brasileira*. Nº 16. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2003.

HUXLEY, Aldous. *Contraponto*. Trad. Erico Verissimo; Leonel Vallandro. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*. São Paulo: Círculo do livro, 1984.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. In *Ensaio sobre a literatura*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968.

MACHADO, Dyonélio. *Os ratos*. São Paulo: Ática, 1979. (Coleção de autores brasileiros; 40)

MORETTO, Fúlvia. *Erico e sem tempo* (Org.). Porto Alegre: Ed. Plátano, 2005.

PROMPT, Luzi L. F. *A representação do espaço no romance urbano de Erico Verissimo: Caminhos cruzados, Noite, O prisioneiro e Incidente em Antares*. 173 f. Tese (Doutorado). Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

RABELAIS, François. *Gargântua e Pantaguel*. Trad. David Jardim Júnior. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.

SAMÓSATA, Luciano de. *Diálogos dos mortos: versão bilíngue grego/português*. Tradução de Henrique G. Muracho. São Paulo: Palas Athena; EDUSP, 2007.

SANTANA, Helcienne. *O insustentável peso do ser: guerras e levezas em O prisioneiro de Erico Verissimo*. 54 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Faculdades Integradas UNICESP, Guará, 2008.

SARAMAGO, José. *As intermitências da morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SILVA, Maria Lúcia da. *A representação racial em O Prisioneiro: preconceito e guerra*. 119f. Dissertação (Mestrado) Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues. da. *Morte e decomposição biográfica em Memórias Póstumas de Brás Cubas*. 218 f. Tese (Doutorado) Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

\_\_\_\_\_. *Mortos do subterrâneo: o discurso sepulcral em Bobók e Memórias Póstumas de Brás Cubas*. *Signótica*, v. 21, n. 1, p. 17-18, jan/jun 2009. Disponível em: <[www.revistas.ufg.br/index.php/sig/index](http://www.revistas.ufg.br/index.php/sig/index)> . Acesso em 02 abr. 2012.

\_\_\_\_\_. *Prolegômenos de poética histórica: crítica polifônica e literatura comparada*. *Revista Intercâmbio*, 2011. Disponível em: <<http://unb.revistaintercambio.net.br/24h/pessoa/temp/anexo/1003/1337/2149.pdf>>. Acesso em 20 jun. 2012

VERISSIMO, Erico. *Incidente em Antares*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. *Noite*. São Paulo: Globo, 1995.

\_\_\_\_\_. *O prisioneiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. *O senhor embaixador*. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.

\_\_\_\_\_. *O tempo e o vento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

VICENTE, Gil. *Auto da Barca do Inferno*. Rio de Janeiro: Griffio Edições, 1971.

\_\_\_\_\_. *Teatro de Gil Vicente*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

WATT, Ian. O realismo e a forma romance. In *A ascensão do romance*. São Paulo: Editora Schwarcz, 1990.