

***INCIDENTE EM ANTARES E A PERSPECTIVA EVOLUTIVA DO
ROMANCE EM ERICO VERISSIMO***

Pedro Brum

Universidade Federal de Santa Maria

RESUMO: O artigo mostra que Erico Verissimo constrói uma trajetória literária que vai do regional ao universal, sempre comprometida com a crítica social e histórica. *Incidente em Antares* é apresentado como a culminância desse percurso: uma obra que une sátira, grotesco e realismo histórico para denunciar a opressão e reafirmar o valor da liberdade.

PALAVRAS-CHAVE: regional; realismo; grotesco; sátira

ABSTRACT: The article shows that Erico Verissimo builds a literary trajectory that ranges from the regional to the universal, always committed to social and historical criticism. *Incidente em Antares* is presented as the culmination of this journey: a work that unites satire, the grotesque, and historical realism to denounce oppression and reaffirm the value of freedom.

KEYWORDS: Regional; Realism; Grotesque; Satire

A jornada literária de Erico Verissimo pode ser compreendida sob a perspectiva de uma afluência dos referentes regionais em direção a temas mais gerais. Ela se modaliza ora pelo adensamento psicológico das personagens, ora pela amplificação da matéria local em conexão com a história brasileira/global. Sua origem é inseparável do apelo sensível que caracteriza a ficção de 1930, reconhecidamente de corte neorrealista

e de apelo regional, e daquele despertar surgido na época relativamente à consciência de nossas disparidades.

Esses traços definidores, que caracterizam “a expansão da literatura na vida social” (Candido, 1987), salientam também o caráter precursor daquela quadra. Primeiro, em relação a seu próprio momento de criação e, posteriormente, no que tange às produções subsequentes. Antonio Candido, a propósito da inflexão dessa atividade romanesca sobre o momento criador, salienta o papel decisivo que ela teve na compreensão de nosso atraso social. Ao observar que na América Latina a consciência do atraso é posterior à Segunda Guerra Mundial e somente se manifesta com clareza a partir da década de 1950, o crítico sublinha que cabe a este filão da literatura, “que sem ser regional, o é em boa parte”, o papel de “precursor da consciência do subdesenvolvimento” (Candido, 1987, p. 160). No seu entender, “não é falso dizer que, sob este aspecto, o romance adquiriu uma força desmistificadora que precede a tomada de consciência dos economistas e políticos” (id.ibid.).

Entendemos que essa é, justamente, a principal herança deixada para as gerações seguintes. Caso traçássemos uma linha imaginária sobre o conjunto de nossa prosa de ficção, sublinhando as intersecções da matéria local em suas diferentes fases, certamente poderíamos afirmar que a força desmistificadora apontada por Candido, além de tornar singularmente moderna a narrativa produzida ao redor de 1930 (no sentido de evolução, de algo que se modifica por sair ou ser tirado do lugar) empresta-lhe uma condição paradigmática cujas consequências e desdobramentos se fazem sentir, ao menos, até o final do século XX.

Esta é a fase de nosso neorrealismo, fase em que a narrativa esquadrinha e problematiza com confiança tipos e situações de modo a conquistar um estatuto que aponta na direção da maturidade literária. A prova do vigor da fatura está no fato de que, nas décadas subsequentes a 30, encontramos vários registros desse estatuto de renovação. Se alinharmos como fator decisivo de maturidade a reconhecida “figuração do outro”, podemos concordar com o que afirma Luis Bueno a propósito do legado a que nos referimos:

é possível projetar [a figuração do outro] para discutir muitos dos elementos que fizeram do romance de 30 um passo decisivo de nossa tradição literária, cujos efeitos se espalham até hoje por toda a cultura brasileira. Do regionalismo de Francisco Dantas aos contos psicológicos de

Caio Fernando Abreu e João Gilberto Noll. (...) Do romance político do período da abertura, que disfarça o interesse obsessivo em relevar a realidade com a sofisticação da narrativa intimista à canção popular engajada, que assume o caráter funcional da arte (Bueno, 2006, p. 27).

No caso de Erico Verissimo, escritor longo, ligado tanto à consciência social germinada em 30 quanto à literatura de resistência do pós-1960, sua produção, malgrado as inflexões regionais, possui um saliente ponto de contato com a tradição de narrativa urbana. Tudo de algum modo se passa na cidade ou passa pela cidade. Temas como queda do patriarcado rural e emergência da burguesia encontram no espaço urbano – seja na crescente Porto Alegre ou nas estagnadas comunidades do interior – um espaço preferencial.

Nos primeiros romances – *Clarissa*, *Caminhos cruzados*, *Música ao Longe*, os aludidos protagonistas acham-se às voltas com um passado em franca decadência – a tradição agrária do Rio Grande do Sul. Questões políticas e econômicas geram mudanças sociais e os descendentes empobrecidos buscam a cidade grande. Ao mudarem para um cenário mais amplo e complexo, distanciam-se da tradição autoritária e patriarcal de suas gêneses familiares. O modelo que passam a perseguir é o de uma democracia de pendor socializante, ideal que algumas vezes cai num pacifismo algo romântico.

Embora reconhecendo as limitações desse seu pacifismo para a realização literária – posto que a narrativa ficcional moderna vive mesmo é do antagônico, da crise, da falta de solução -- Verissimo insiste no modelo, de modo a reproduzir na ficção convicções pessoais que apontam para um humanismo democrático – de resto, posição difícil de sustentar em um tempo que cobrava a intervenção do intelectual frente a tudo: política, religião, moral, costumes. O autor ouviu muitas críticas pelo fato de enfrentar esses questionamentos sem radicalizar posições. Mais tarde, confessaria que as críticas que se seguiram à publicação de *Saga*, em 1940, firmaram-lhe a convicção da mudança. O pacifismo ficava cada vez mais difícil de sustentar em um mundo fracionado por antagonismos belicosos.

O projeto de *O Tempo e o Vento*, lançado a partir de 1949, é fruto, portanto, de um autor maduro. Por isso mesmo, a partir daí e até seus últimos livros, sem abandonar a convicção humanista, que continua embalando muitas de suas personagens, evita a

solução fácil, problematiza os desfechos, trata de criaturas que se enredam na engrenagem social e terminam por mergulhar numa crise aparentemente sem volta.

Em um interregno histórico abalado por incertezas e instabilidades, surge a sequência de obras em que os protagonistas experimentam os limites da condição humana. Referimo-nos ao sujeito perdido na cidade sem rosto (*Noite*, 1954); ao exilado em seu próprio mundo (*O Senhor Embaixador*, 1965); ou, ao abandonado na guerra distante (*O Prisioneiro*, 1967).

O projeto ficcional que chega a termo com *Incidente em Antares* (1971) coloca, desse modo, a trajetória de um escritor cuja produção nunca abandona o grande tema da condição humana. Suas criaturas movimentam-se entre um passado violento e discricionário, que desejam expurgar, e um futuro que pretendem mais justo e equilibrado. No presente dos relatos, quando se dão a conhecer, estão, justamente, nesse meio-fio. Aí também se situa a trajetória do próprio escritor, ser histórico comprometido com seu tempo, bem como, de cada um de nós, leitores, sempre interessados em saber um pouco mais sobre a existência, seus avessos e suas conexões.

Tempos difíceis, compromissos reafirmados

Como vimos, no recorte transversal da sociedade que se impõe a partir dos anos 1930 e que somente encontra termo com sua morte, ocorrida em 1975, é recorrente em Verissimo o fundo compromisso com a história e com o *genius loci*. Nesses termos, é que compreendemos adequadamente a resenha proposta por Flavio Loureiro Chaves:

em sua obra o regionalismo nomeou e constituiu literariamente uma região; a investigação histórico-social, projetada na falência do liberalismo, foi a voz e a consciência da classe média brasileira, de suas aspirações, das suas contradições e do seu fracasso no caso do regime democrático; finalmente, nos romances da década de 60, esta problemática se vinculou à observação da crise do homem contemporâneo, expressa sobretudo na perda da identidade individual e na carência da ação (Chaves, 1981, p. 114).

Com seu último livro, *Incidente em Antares*, que é de 1971, o autor mostra-nos o modo como a literatura pode incorporar efeitos de realidade em época de censura e discriminação político-social e, ao fazê-lo, experimentar os limites representativos do chamado realismo histórico. Para compreender-lhe o alcance conquistado naquele momento de irrupção do autoritarismo de Estado e de transformação do sistema literário, buscamos salientar como funcionam aqui seus procedimentos como

ficcionista e sujeito histórico. Nesse aspecto, é interessante verificar que o autor lança mão, nesta obra final, de significativo repertório de recursos narrativos e referências concretas para motivar no leitor um sentimento crítico. Como assevera Márcia Ivana de Lima e Silva, em seu levantamento das diferentes vozes que se alternam na confecção de *Incidente*, presença peculiar é a do narrador historiador. Numa espécie de paródia de *O Tempo e o Vento*, através do referido narrador, ao apropriar-se do mesmo material histórico utilizado na trilogia, Verissimo desloca a crítica para o nível do discurso:

Essa [crítica] é conseguida através da apropriação dos próprios recursos discursivos da tradição historiográfica, como alternância entre a primeira e a terceira pessoa gramaticais durante a narração, o que possibilita ao narrador opinar sobre os fatos e as personagens, com uma descrição repleta de adjetivos, afastando o discurso da neutralidade, através de uma abordagem irreverente do material histórico (Lima e Silva, 2000, p. 162)

O desafio verbalizado pelo narrador historiador denuncia justamente a dimensão de época, colocando-a como apanágio necessário da ficção. Nesse particular, é elucidativa a recorrência de recurso que, como vimos, o escritor desde cedo verbaliza em sua obra através da problemática do comprometimento da arte e do seu atinente pacto social e histórico.

Incidente em Perspectiva

No enredo, sete cadáveres que não foram devidamente sepultados assombram a pequena cidade, mais mortos do que vivos, desmascarando a hipocrisia da classe dirigente e o abuso de poder dos governantes. Ao longo da narrativa percebemos que, para aproximar-se do factual, o ficcionista utiliza um movimento de dualidade. Por um lado, explora a capacidade de a literatura usar o “pormenor concreto” a que alude Roland Barthes no texto “O efeito de real” (1988) através de estratégias discursivas que legitimam a intenção de diálogo com o contexto histórico extratextual. Por outro lado, afasta-se da concretude desse lugar para reativá-lo enquanto criação e tencionar de maneira expressiva a representação. A verdade do texto é, pois, construída pela encenação de uma realidade que, não sendo verdadeira, é capaz de simular uma relação estreita com o referente.

Evidencia-se o caráter de similaridade operado pela narrativa em questão. Tratamos daquilo que Michel Zéaffa, ao comentar uma afirmação de Foucault sobre o fato de o romance moderno ter deixado de ser um monumento para se mostrar como documento, chama de caráter paradoxal do gênero. Como acentua o teórico francês,

isso é mais evidente toda vez que a ficção expõe fatos captados na sua concreta imediatez, exatamente como experimenta o autor sul-rio-grandense. A proximidade com o documento reforça a tensão da escrita romanesca porque, conclui Zérafra, a interpretação da realidade não se pode fazer sem uma refração estética que “corrige a dependência em relação aos ideais ou valores próprios do seu meio cultural e social de origem” (Zérafra, 1971, p. 59).

Do ponto de vista estrutural, *Incidente em Antares* confronta perspectivas distintas de organizar os fatos. Uma delas, de cunho nitidamente realista, evoca um contexto histórico bastante familiar. A alusão, em ordem mais ou menos cronológica, a eventos e figuras da História do Brasil, dispostos sob o modo de um extenso sumário que, com origem ao redor de 1850, cobre aproximadamente um século, dimensiona o aludido apelo extraliterário.

A outra perspectiva, coincidente com a parte final do relato, observa uma relação de dupla complementariedade com a anterior. Por um lado, ao deslocar a história para o tempo presente, opera uma atualização de sentido relativamente aos episódios históricos privilegiados na primeira sequência. Por outro, ao valer-se de recursos de cunho hiperrealista, declara uma manifesta intenção de referir criticamente episódios e figuras do contexto sociopolítico contemporâneo à produção. Vale, aqui, aquela máxima apregoada por Auerbach ao referir passagens de *O Vermelho e o Negro*, de Stendhal. Essas passagens, para Auerbach, apenas são compreendidas adequadamente “a partir da constelação político-social do instante histórico contemporâneo” (Auerbach, 1976, p. 407).

É importante ressaltar que essa tessitura de relações interdiscursivas repousa sobre uma tensão entre mito e história que o romancista modula adequadamente. A operação, aliás, lembra o trato que Verissimo dedicara anteriormente aos primeiros movimentos da história em sua obra magna, *O Tempo e o Vento*. Trata-se de um recuo à proto-história, ou seja, a período que se confunde com a ordem do mito, para, daí, partir ao encontro da lógica histórica.

Nesse contexto de extração mítica, o leitor de *Incidente em Antares* toma contato com a localização espacial do aldeamento, conhece seus fundadores e, mais do que isso, depara-se com excertos de documentos – cartas geográficas, relatos de viajantes – que dão notícia sobre possíveis origens do lugar. Em aproximadamente 10 páginas, o

que já é atestado da velocidade do tempo narrativo que encontramos em toda a primeira sequência, vamos dos ditos prolegômenos de fundo mítico ao pleno convívio com a ordem histórica. O excerto que encerra o sexto tópico, à altura da página 11, orienta o leitor da passagem de uma a outra ordem, o que se dá, conforme o relato, com inequívoco sentido de dissensão e disputa, a que não faltam componentes familiares e oligárquicos:

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, 1978 p. 11).

A passagem, que marca a entrada do que podemos considerar tempo histórico, é uma espécie de resumo concentrado a indicar a natureza dos fatos que cobrem a primeira parte e atesta a referida similitude com *O Tempo e o Vento*. Serve-nos, aqui, por exemplo, a observação de Flavio Loureiro Chaves, quando refere a saída de Ana Terra do mundo fechado onde se criara, após salvar-se do massacre imposto pela invasão de castelhanos. O juízo do crítico de que “*O Tempo e o Vento* tem o seu ponto de partida na passagem do espaço mítico à duração histórica” (Chaves, 1981, p. 74) também se aplica a *Incidente Antares*. Do mesmo modo, nos dois casos, podemos falar de projetos ficcionais com evidentes recortes da História, onde a vida coletiva experimenta inequívocas analogias com destinos individuais e familiares.

Há, porém, um recurso diverso que Verissimo incorpora a sua obra de fim de carreira. Trata-se do notado apelo ao hiperreal que, colocado na outra ponta do limite histórico, não deixa de ser uma reiteração da ordem do mito, que, porém, visa a um efeito diverso daquele buscado através da cosmogonia do princípio do mundo. Trata-se da intercorrência da sátira, variação ausente, não apenas em *O Tempo e o Vento*, mas no conjunto do percurso anterior. Os defuntos insepultos que vão ao coreto e denunciam abertamente as vilezas da alta sociedade antarense, começam por quebrarem a expectativa do leitor, até ali e por mais de duas centenas de páginas, pactuário de um universo perfeitamente factível de pequena comunidade de tradição rural. Além disso, orientam a dimensão cômica que, em última instância, faz toda a diferença no processo criativo em questão.

O recurso do riso de combate, instaurado no entrecho, modifica completamente o significado final da narrativa. Os mortos redivivos, que cheiram mal e cujos corpos começam a se decompor em meio à turba cada vez mais volumosa e entusiástica, provocam o riso do nonsense, ou seja, do absurdo, herdeiro antigo do grotesco. O ambiente em que se desenrola o libelo dos mortos contra os vivos é montado a modo de, exatamente, transmitir um clima de bufonaria:

Homens e mulheres vindos de vários setores da cidade – e agora entre eles veem-se também molambentos habitantes da Babilônia – engrossa a multidão que cerca o coreto (Verissimo, 1978, p. 357).

Os “mortos que falam” e chamam para si uma chusma do campo do populacho e do escrachado protagonizam um autêntico auto de denúncia. Esta é a particularidade da sátira em tela. Ao enunciá-la, *Incidente em Antares* alinha-se com uma tradição cômica que é menos da esfera do maravilhoso de extração hispano-americana e mais do legado de uma manifestação a que a literatura tem recorrido, através dos tempos, toda vez que o escritor precisa atestar seu *ethos* de testemunha. Em outros termos, através das confissões expressas por “seus mortos”, Verissimo deseja dar um testemunho público sobre a sociedade em geral, o momento em que escreve e o compromisso de sua geração. E é nesse ponto que o alcance dos fatos narrados parece encontrar melhor tradução no realismo grotesco do que no realismo mágico, cuja evidência era sensível à época em que o livro foi lançado.

Em sua consagrada defesa do gênero maravilhoso, entendendo-o como algo que encontrou um caminho natural na ficção hispano-americana, Alejo Carpentier coloca-o na conta de um barroquismo congênito, vibrante em simbioses e mestiçagem. Recorrer ao mágico, dentro desse contexto, significa buscar as raízes profundas de civilizações e de seus artefatos traduzidos em um cotidiano orquestrado pelo extraordinário. Algo que, conforme as palavras do autor cubano, manifesta-se como “assombroso pelo insólito” e deve referir, preferencialmente, “a certos acontecimentos ocorridos na América, a certas características da paisagem” e, vale acrescentar, a certos conteúdos distintivos de grupos sociais e tipos humanos (Carpentier, 1984, p. 119).

Embora estabeleça pontos de contato com essa tradição latino-americana, estamos de acordo com aqueles que classificam o extraordinário de *Incidente* no

espectro da tradição da arte grotesca, de recorte mais antigo. O riso de escárnio, acolhido por essa tradição, é um dos traços que podemos aduzir para invocar tal distinção. Este riso, por seu turno, é o elemento desestabilizador do mundo ordenado e, por conseguinte, da realidade histórico-social a que essa ordenação alude.

Revisada do ponto de vista do andamento do texto narrativo, a longa cena de denúncia protagonizada pelos defuntos falantes ganha, assim, um forte componente de ironia e convoca, na perspectiva do real, um diálogo estreito com signos da História. Um dos signos mais representativos que emerge de tal diálogo é o daquela noção positivista, explicitada em reiteradas passagens do relato, segundo a qual os vivos são cada vez mais governados pelos mortos.

O desdobramento principal da máxima em questão, porém, não se situa apenas na relação entre passado e presente que a história relatada permite supor com facilidade. A força do riso, com seu amplo apelo extratextual, autoriza que se olhe em volta e se invoque, para o diálogo crítico, o próprio contexto de produção. Nisso reside, centralmente, a particularidade satírica nos termos enunciados pela obra. Essa é a propriedade, aliás, antevista por Flavio Loureiro Chaves quando argumenta sobre o que classifica como fábula macabra:

o romance cumpre a função histórica: o imaginário, ainda uma vez, desmascara a podridão do mundo real e a ficção pretende reconduzir o espaço observado à sua ordem legítima, a ordem da liberdade que entrou em crise e cujo primado o romancista busca obsessivamente restaurar (Chaves, 1986, p. 45).

Ao leitor, orientado pela chave de ordenação satírica, não será difícil relacionar episódios encontrados nos entrecos ficcionais com fatos experimentados no contexto de produção da obra. A título de ilustração, destaquemos algumas dessas relações.

A história como pano de fundo

A denúncia dos mortos, em articulação com a greve geral que transtorna a comunidade ficcional é facilmente relacionável à mobilização das forças populares, ponto característico da cena social brasileira da década de 1960. Outro ponto de contato evidente é a alusão ao baile promovido pelas lideranças de Antares como parte da chamada “operação borracha”, iniciativa dos chefes da comunidade com a finalidade de apagar da memória coletiva as denúncias do autoproclamado incidente. Diversos bailes

podem ser aqui referidos: aqueles representados pelas marchas e contramarchas protagonizadas pela ditadura em suas ações mais truculentas; o da Ilha Fiscal, que, no ocaso do século XIX, ironicamente, entrou para a História como o último grande acontecimento protagonizado pelo Império antes da truculenta proclamação da República; o fato de o funesto Ato Institucional nº 5 ter coincido com uma campanha institucional ufanista, um verdadeiro baile de patriotismo dirigido pelo estado militar. Nesse contexto, é proveitoso lembrar que Erico Verissimo não foi o único escritor a recorrer a essa figura naqueles tempos. A prática de bailar associada ao estado discricionário e censor constituiu, na verdade, uma pequena saga entre as narrativas do período e isso pode ser atestado até mesmo na explicitação de certos títulos consagrados, como *Reflexos do Baile* e *Quarup*, de Antonio Callado e *A Festa*, de Ivan Ângelo.

No caso de Erico Verissimo, é necessário salientar que, além da referência satírica à imagem da festa, o autor usou de significativo repertório de recursos narrativos e referências concretas para motivar o leitor às reflexões que assediam o autor. Como citamos anteriormente, Márcia Ivana de Lima e Silva (2000) chama a atenção para a presença peculiar do narrador historiador. Nesses termos, há o estabelecimento de um comércio permanente entre o mundo oferecido e o mundo construído, imaginado. As situações narradas, na medida em que encontram ressonância em fatos e atos da realidade concreta, permitem articular a farsa do sobrenatural com o falseamento ideológico dominante e dominador naquela quadra da história brasileira. Parece que o ficcionista, utilizando as personagens e o narrador como porta-vozes, torna o romance um meio pelo qual traduz a inquietação e o inconformismo relativos à violência, além de sua própria estima pela democracia. Como observa Fábio Lucas, o escritor aspira que Antares, considerada como símbolo e síntese do Brasil, “possa se ver livre daqueles fatores que fazem com que uma classe oprima demasiadamente o restante da população” (Lucas, 2006. P. 49).

É transparente, portanto, que a posição autoral se desvela na perspectiva para a qual, em última instância, a economia narrativa aponta. Assim, o recorte grotesco dos mortos redivivos traz um necessário aporte de alheamento do mundo que, por sua vez, supõe a recomposição daquilo que falta à realidade vivida pelo autor e pelos seus contemporâneos. A supressão das categorias fundamentais da realidade, que, como ensina a tradição do grotesco, embaralha a identidade dos seres e as relações espaço-

temporais, deixa presumir, como contrapartida, o vislumbre daquilo que a ordem social do presente concreto teima em esconder e silenciar. Estamos, aqui, frente ao que reconhecemos como supressão de liberdades, institucionalização do engodo e da violência política, repressão a dissidentes e a trabalhadores organizados.

Desestabilizadas nossas certezas primárias, é pelo riso que recuperamos a aspiração por trás da denúncia. Como sugere Anatol Rosenfeld, relativamente ao gênero em apreço, “mesmo nos graus atenuados do grotesco, de tipo mais lúcido ou satírico, não podemos deixar de sentir um ligeiro estremecimento ante o espetáculo descomunal de um mundo, cujas categorias básicas perdem a sua validade” (Rosenfeld, 2006, p. 61).

Quando valorizamos a preocupação autoral com as técnicas narrativas e sua incorporação de recursos que se colocam na fronteira da tradição do próprio romance realista, precisamos ter em conta que o conjunto da obra de Erico Verissimo buscou incessantemente expressar o sentido da criação literária. Como assevera Flávio Loureiro Chaves, “fiel ao programa realista que se propusera desde o primeiro momento, não obstante o romancista recusa a posição de testemunha imparcial da sociedade e da História” (Chaves, 1981, p. 127). Essa é a ótica segundo a qual, olhado em relação ao conjunto da obra, *Incidente em Antares*, mesmo com mortos que falam em praça pública, não significa corpo estranho relativamente à coerência de princípios que sempre regeu o autor.

Conforme ainda observa Loureiro Chaves, foi no permanente exame do relacionamento arte/vida que a obra inteira de Verissimo atestou um juízo cada vez mais definido de um processo de escolha que constantemente reverte como pauta de aperfeiçoamento estético. Ou, para afirmar com as palavras do próprio estudioso:

a sua função crítica perante a insuficiência do real decorre, antes, duma escolha, isto é, da seleção de dados mediante a qual se fixa o ponto de vista do narrador, que não pretende descrever a totalidade, mas iluminá-la sobre aqueles aspectos que considera paradigmáticos (Chaves, op. cit., p. 123).

Muitos dos recursos que acabamos de apontar poderiam atestar esse movimento emancipatório a que aspira a narrativa em tela. Basta, porém, que selecionemos uma passagem para percebermos o quanto o empenho autoral espelha-se nas diversas camadas do texto. Tomemos a cena que fecha o longo relato. Ela situa-se sete anos após o fatídico 13 de dezembro de 1963 em que Antares viveu o macabro incidente, o que equivale afirmar que estamos em 1970, a exata época da escritura do romance.

O leitor contemporâneo daquele momento sabe muito bem o que significa a cena em quadro: o menino, que caminha para a escola na companhia do pai, levado pela curiosidade natural de quem começa a dominar as primeiras letras, soletra a expressão que os funcionários públicos se apressam em apagar do muro em frente, antes que a manhã desperte de vez: “-- Li-ber...”. São somente estas as duas sílabas que o curioso aprendiz consegue dizer, antes de ser interrompido pelo safanão aflito do pai, que apura o passo rua abaixo. *In abrupto*, então, interrompe-se a cena, demarcando o fecho da narrativa.

Trata-se, como se percebe, de um final em aberto, que, pelo natural efeito de contaminação discursiva, sugere o quanto ousadia e incompletude se adequam ao conceito de liberdade. É nesses termos que tal conceito afirma-se em relação ao compromisso social decorrente do realismo que Verissimo aperfeiçoou ao longo de sua carreira. Como derradeira, a cena tem uma amplitude iluminadora em relação ao todo e sua imagem poderia ser tomada como um epíteto do compromisso autoral. Se quiséssemos traduzi-lo em acordo com a voz autenticada do narrador, encontraríamos ressonância naquele campo da filosofia que trata a liberdade como um referencial de cidadania, cujo princípio ético, ao lado da dignidade e da igualdade, supõe vigilância constante e atitude permanente. Na literatura, como na vida, um longo embate ao qual a ficção de fundo realista jamais se furtou, mesmo quando, como no caso em tela, precisou recorrer a seus avessos e chegar aos próprios limites da ordem dada.

REFERÊNCIAS

- AUERBACH, Erich. *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- BARTHES, Roland. O efeito de real. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense: 1988.
- BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: EDUSP; Campinas: UNICAMP, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- CANDIDO, Antonio. *Brigada ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1985.
- CARPENTIER, Alejo. *Lo Barroco y lo Real Maravilloso: Ensayos*. Habana: Editorial Letras Cubanas, 1984.

- CHAVES, Flávio Loureiro. *Erico Veríssimo: realismo e sociedade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.
- CHAVES, Flávio Loureiro. História e ficção. Porto Alegre, UFRGS, *Organon*, n. 15, p. 45, 1986.
- LIMA E SILVA, Márcia Ivana. *A gênese de Incidente em Antares*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.
- LUCAS, Fábio. *Ética e estética de Erico Veríssimo*. Porto Alegre: AGE, 2006.
- ROSENFELD, Anatol. A visão grotesca. In: _____. *Texto e contexto*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- VERISSIMO, Erico. *Incidente em Antares*. Porto Alegre: Globo, 1978.
- ZÉRAFFA, Michel. *Romance e sociedade*. Lisboa: Estúdios Cor, 1971.

Pedro Brun Santos é Professor Titular da UFSM. Possui graduação em Letras Português pelo Centro Universitário Franciscano (1985), mestrado (1991) e doutorado (1996), ambos em Letras (Teoria Literária), pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Em 2007, realizou pós-doutoramento no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da USP com a pesquisa *O romance histórico no Brasil*. Coordena o Grupo Literatura e História (<http://www.literaturahistoria.com.br/>), o projeto *Vestígios do tempo: mimese e realismo na tradição narrativa brasileira* e o Núcleo Disciplinário Literatura, Imaginários, Estética y Cultura, da AUGM. Possui experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira e atuação preferencial nos ramos de ficção, história, regionalismo e identidade.

Artigo recebido em 10/12/2025. Aprovado em 14/12/2025.