

O PROBLEMA DO REALISMO EM INCIDENTE EM ANTARES

LUIZ AUGUSTO FISCHER*

1 INICIAIS

O presente trabalho consiste numa reprodução alargada de um seminário realizado para a disciplina “Érico Veríssimo: Realismo e Sociedade”, sob orientação do prof. Flávio Loureiro Chaves, em 1982, no Curso de Pós-Graduação e, Literatura Brasileira do Instituto de Letras da UFRGS. Antes que passe a relação dos itens em que subdividi o estudo, gostaria de apontar algumas idéias gerais sobre minhas convicções a respeito da tarefa crítica, como que fornecendo ao leitor uma chave de leitura.

Descontada a inevitável mudança a que estamos sujeitos desde que tenhamos bem-senso ou um par de ideais não autoritários, penso que a crítica (este trabalho em particular e toda a crítica de arte) tem por tarefa fundamental registrar a leitura, o entendimento de uma obra numa determinada época. No outro extremo, por exclusão, não tem função reguladora/prescritiva, ou, noutra formulação, à crítica não está afeta a censura (abrevio o raciocínio) de obras, sejam elas quais forem. De outra parte, a tarefa crítica pressupõe explicitação 1) dos interesses de conhecimento em jogo (conforme HABERMAS, *Conhecimento e Interesse*) e 2), tanto quanto possível dado o horizonte histórico em pauta, das variáveis ideológicas envolvidas naquela leitura.

O que embasa meu raciocínio é, no fundo, a visão política de que disponho nesta altura dos acontecimentos. Provisoriamente posso explicitá-la, no que interessa para o trabalho, dizendo que a relação de poder entre intelectual e público consumidor de arte nunca deve ser pacificamente aceita tal como está dada; deve, ao contrário, ser sempre desmanchada de tal forma que o poder de que se vale o intelectual no desempenho de suas funções seja sempre posto a nu. Só assim, parece-me, é possível viabilizar condições de mudanças naquela relação, coisa desejável para uma eventual democratização da cultura letrada ou, no mínimo, para um diálogo efetivo no qual não haja “*a priori*” uma voz definitiva e excludente.

É por tudo isso que neste trabalho tive como intenção uma compreensão histórica do *Incidente em Antares*¹, o que implica discutir o problema do Realismo

*Professor Horista, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

1 VERÍSSIMO, Érico. *Incidente em Antares*. 23.ed. Porto Alegre, Globo, 1981. 485p.

dentro dos critérios de Realismo à disposição. Antes da preocupação de negar valor à obra (ou atribuir-lhe valor, na contrapartida positiva) e para além da compreensão olímpico-nirvanésca acerca do circuito letrado, procurei apenas registrar minhas impressões histórico-sociológicas sobre a leitura.

O trabalho consta de três divisões maiores: Antares, O Incidente e o Problema do Realismo. Na primeira, procuro definir como fiz a leitura da descrição operada pelo romance. Na segunda, procuro o mesmo com relação ao "incidente", fato este deflagrador da questão discutida na terceira parte.

2 ANTARES

2.1 O que resulta mais evidente no romance, no tocante à técnica narrativa, é a descrição realista de toda a primeira parte. Característica básica de todo um conjunto de obras do pós-1930², a verossimilhança é inquestionável. A digressão pertinente que se afigura refere-se ao motivo de haver, em escritores dessa época, tal modo narrativo enquanto na Europa já se assistia ao surgimento de obras cuja marca central era o "stream of consciousness".

Há várias abordagens possíveis ao problema. Num nível simples, poder-se-ia reivindicar à sociedade brasileira dos anos de 1930 um tal estágio de amadurecimento capitalista — configurado no padrão de consumo, quociente de interferência da população urbana no processo político, qualidade de industrialização ou perspectivas de mobilidade ascensional na hierarquia classial —, um tal padrão, repito, que propiciasse e justificasse sociologicamente o surgimento de uma técnica narrativa conhecido na Europa no mínimo sessenta anos antes.

Não se trata, obviamente, de forçar colonizadamente o enquadramento do desenvolvimento das forças culturais³ brasileiras a um paradigma europeu; é que dentro dos critérios da cultura letrada dominante, que praticamente desconhece fronteiras nacionais no caso do mundo ocidental, o romance burguês conheceu um desenvolvimento cuja trajetória pode ser sumariamente reduzida à linha: Romance medieval de Cavalaria/ Romance picaresco renascentista/ Romance romântico (este o primeiro propriamente burguês, no séc. XVIII) / Romance realista e naturalista (séc. XIX) / Romance do "Stream of consciousness" (de inícios do séc. XX).

Da intenção moralizante do primeiro à caótica enumeração dos fatos do último, o trajeto observa um sem-número de modificações. Particularmente, romance realista, ao contrário do devaneio lúdico que projetava um mundo regulado pelo idealismo no romance romântico, traz em si a marca do cientificismo⁴ em pauta no

2 DACANAL, José H. *O Romance de 30*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1982. 67p.

3 Para evitar dúvidas, minhas inclusive, tomo cultura como toda e qualquer relação dos homens entre si e com a natureza, numa perspectiva antropológica que não despreza "a priori" nenhum dado.

4 O cientificismo pode ser hoje percebido em sua face mais evidente: a concepção teleológica de mundo, baseada na crença implícita da inesitência de limites para o desenvolvimento capitalista, crença agora posta abaixo pela evidência da destruição ecológica. Aí se inscrevem, guardadas as diferenças ideológico-políticas, MARX, COMTE e DARWIN, para não seguir a lista com nomes menores.

quadro ideológico europeu em meados do século passado; por esse motivo, observa-se aquela descrição tendencialmente neutra, fotográfica, racional do universo enfiado⁵.

Uma outra possibilidade de enquadramento do fenômeno "Realismo dos 30" numa perspectiva histórica já foi aventada, embora desconheça um trabalho sistemático sobre o assunto. Trata-se da propalada "visão para dentro" atribuída às oligarquias economicamente periféricas no Brasil do início do século, sob cuja chancela promoveu-se o Golpe de 30 com Getúlio Vargas.

Explicitando: já se disse que a burguesia do café paulista (fração hegemônica de classe, que havia patrocinado a instauração da República em 1889 e que se mantinha não sem problemas à testa da política econômica brasileira), por sua própria situação estrutural no contexto capitalista ocidental tinha de manter os olhos atentos essencialmente ao que se passava na relação EUA-Brasil ou Europa-Brasil, donde, por isso mesmo, acompanhava com vital interesse o jogo em curso no conflito de 1914-18 e suas seqüelas⁶. Como contrapartida interna, não conseguia manter caladas todas as outras forças burguesas e/ou oligárquicas⁷ cuja participação econômica no quadro geral era importante mas, em termos decisórios, ínfima.

Neste quadro, é lícito pensar que os romancistas de 30, oriundos em sua quase totalidade das regiões sul e nordeste, tivessem culturalmente a perspectiva lógica e racional (donde realista) para explicar o fenômeno Brasil, ou, para ficar no mínimo seguro, o fenômeno relação região-centro. Embora com alguns passos em branco, e reconhecendo a precariedade da exposição, creio ser esta uma hipótese plausível para explicar o Realismo dos 30.

Fecho este item dizendo que Érico VERÍSSIMO, antes que seja rastreado em seu liberalismo político evidente, inscreve-se neste quadro sem restrições. E ainda que o *Incidente em Antares* seja da década de 1970, é possível supor tal herança em toda a sua obra.

5 Para uma discussão detalhada a este respeito, ver Roberto SCHWARZ (*Ao Vencedor as Bata-tas*. São Paulo, Duas cidades, 1977. v.1), que analisa em ALENCAR e no primeiro MACHADO o preço pago pelos romances brasileiros para copiar o modelo narrativo europeu num processo muito propriamente chamado "torcicolo cultural".

6 Não por acaso, a burguesia paulista patrocina uma semana de Arte Moderna em 1922, que resultou um corpo estranho naquilo que poderíamos supor uma evolução do padrão narrativo brasileiro, desde ALENCAR, passando por MACHADO e LIMA BARRETO, e chegando ao Romance de 30 (ou, talvez, a Guimarães ROSA). Ressalto não essa linha mas o autoritarismo da Semana, de vez que seus protagonistas desprezaram várias contribuições positivas (como Euclides da CUNHA, MACHADO, SIMÕES LOPES, Lima BARRETO, talvez até os chamados simbolistas, mais ainda Augusto dos ANJOS) à derrubada dos mitos eurocêntricos da cultura oficial-parnasiana. Ou seria um acaso a origem cultural de Plínio SALGADO?

7 A oposição caráter burguês "versus" oligárquico não é de todo correta; veja-se, por exemplo, a face caudillesca das relações burguesas no Rio Grande do Sul ou o fenômeno do coronelismo nordestino: nos dois casos, a economia regional está visceralmente ligada à economia dominante a nível nacional, de tal forma que se pode supor, nos dois grupos referidos, uma face "externamente" burguesa e outra "internamente" patrimonialista (este termo já usado por Raimundo FAORO em *Os Donos do Poder*). Da mesma forma a classe dominante brasileira do séc. XIX, em seu setor hegemônico (o latifúndio escravista produtor de café no Rio de Janeiro), que internamente negava todo o dia os ditames liberais que defendia no papel (como na Constituição) e no comércio exterior (tese discutida por Roberto SCHWARZ, citado em nota anterior).

2.2 Érico vale-se de toda a primeira parte do livro para descrever o universo de Antares. Justo aqui encontram-se as coordenadas que possibilitarão o entendimento sociológico do romance em seus desdobramentos de ordem técnica e ideológica.

Um item indispensável a tal compreensão diz respeito à sociedade construída ficcionalmente. Assim, o desfile a que assistimos na leitura da primeira parte guarda uma indiscutível lógica no que tange ao quadro social. Esquemáticamente, há cinco grupos sociais que englobam praticamente todos os personagens do romance. São eles:

a) oligarquia: é o grupo politicamente decisório em Antares. Compõe-se das famílias Vacariano e Campolargo, ambas de origem rural. As indicações dão conta de uma índole mais caudilhesca nos Vacarianos, ao passo que os mais 'progressistas' são os Campolargos. São vistos como grandiosos, nobres, honrados; sobre eles não recai nenhuma restrição de qualquer ordem por parte da narração nem do arranjo narrativo do romance;

b) burguesia estrangeira: grupo composto por Mr. Jefferson Monroe III, M. Jean-François Duplessis e Mr. Chang Ling. São os que de fato lucram com a entrada em cena do capitalismo. O Capítulo IV da segunda parte descreve-os com dados sem dúvida estereotipados (o americano grandão, tipo militar do US Army frente aos mirrados vietnamitas; o francês displicente, como os rapazes da resistência à invasão alemã na II Guerra retratados nos filmes americanos; o chinês comportado e infenso às idiossincrasias dos demais, com aquela indiferença ascética com que os vemos desde o ocidente colonizado). Embora os clichês, ou mesmo por causa deles, a descrição funciona ao definir categoricamente as atitudes de uns e outros. Não há reeriminação de qualquer tipo ao grupo todo, mesmo durante a greve deflagrada do "incidente";

c) prepostos: grupo composto por aquelas pessoas que desempenham funções de mando (delegado, prefeito, advogado) mas cuja origem não é economicamente alta, abastada. São os Setores Médios (ver a seguir) em tarefas de poder. São estes os recriminados por Érico⁸. Individualmente se afiguram como corruptos, oportunistas, arrivistas, sem que haja qualquer tentativa, por parte do narrador, de explicar sua trajetória à luz da função que desempenham no conjunto das relações políticas da localidade.

Quanto a este particular, Érico parece reafirmar as teses de WEBER:

"Mas o pecado contra o espírito santo de sua profissão [refere-se ao político alemão, 'preposto' para o caso presente] começa onde sua ânsia pelo poder se torna 'subjéctiva' é um objeto de sua ambição pessoal, em vez de colocar-se a serviço da 'causa'".

E mais adiante:

"Sua falta de objetividade [refere-se ainda ao político] estimula-o a ambicionar a brilhante máscara do poder, ao invés do poder verdadeiro; sua falta de responsabilidade contudo, incentiva-o a gozar o poder pelo poder, sem que este preenchesse uma finalidade substancial. Pois ainda que, ou melhor, 'porque' [na verda-

8 Com o perdão dos que levam a sério a questão, uso indistintamente "Érico" e "o narrador" para referir-me à narração do romance. Suponho irrelevante tal distinção neste momento, por motivos que devem ficar claros na leitura do texto todo.

de seria porquanto] o poder é um meio inevitável e, portanto, a ambição do poder uma das forças motrizes da política, não existe distorção mais pecaminosa da força do que o vangloriar-se com o poder e a vã auto-admiração na consciência do poder."⁹

Ou seja, a restrição moral que WEBER faz ao político é reafirmada por Érico quanto a seus prepostos. Trato, desde logo, de indicar este como o grupo sobre o qual embasarei a análise do "incidente", por motivos que, creio, se tornarão óbvios mais adiante.

d) setores médios: grupo composto por profissionais liberais ou autônomos e pela pequena burguesia (genericamente, a classe média de hoje). Não há maiores indicações no texto quanto a restrições ideológicas contra este setor. Mas ocorre que desta fatia da população sairão elementos fundamentais para a organização ideológica do romance, a saber, o sapateiro Barcelona e, secundarissimamente, o pianista Menandro, sem falar do prof. Libindo Olivares, este irrelevante na análise que proponho. Para ficar no específico, aponto neste grupo, conforme a narrativa e também conforme a realidade de hoje, a especial situação de ter um padrão razoável de vida (no sentido de receber uma remuneração tal por seu trabalho que permita acesso a um consumo mediano), e de conseguir esboçar, por isso mesmo, um entendimento crítico da sociedade. Seriam potencialmente, portanto, os "homens livres" da ordem burguesa europeia de fins do séc. XVIII ou os artistas e intelectuais não ligados organicamente¹⁰ ao poder.

e) camadas inferiores: grupo composto pelos pobres e párias da sociedade, ao lado do militantes sindicais (simplificando a classificação). São vistos pela narração com afabilidade, simpatia, paternalismo até. Não por acaso, neste grupo observamos as saídas românticas ou as metadoras de fundo cristão como a da fuga do filho de João Paz para a nova terra etc., de um lirismo evidente se analisadas por esse prisma.

2.3 Há contudo, um grupo de personagens não enquadráveis na tipologia anterior: são os pesquisadores chefiados pelo professor Martim Francisco Terra, que chegam a Antares para um sociológico "estudo de caso". Interessa perceber aqui, mais que a referência ao tronco dos Terra (ademais já discutido por Flávio Loureiro CHAVES¹¹), o fato de que Érico se vale de um artifício inteligente para a organização ideológica do conjunto, qual seja, a inserção de uma explicação "de fora" para a sociedade antarense.

Contudo, verifica-se que, paradoxalmente, não é essencialmente a pesquisa que fornece os dados dos quais nos valem para a leitura do romance; antes, a sim-

9 WEBER, Max. A Vocação Política. In: LANGEBUCHER, Wolfgang, org. *Antologia Humanística Alemã*. Porto Alegre, Globo, 1972. p.264-70.

10 Uso a categoria "intelectual orgânico" de GRAMSCI, Antonio. *Os Intelectuais e a Organização da Cultura*. 2.ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978. 244p.

11 CHAVES, Flávio Loureiro. *Érico Veríssimo: realismo e sociedade*. Porto Alegre, Globo, 1976. 185p.

presença dos pesquisadores em Antares já suscita reações que permitem a contraposição entre os “de dentro” e os “de fora”. É assim que, em seus diários, o professor Martim registrará suas impressões sobre o ambiente e as relações internas da cidade.

Quanto às visões de mundo, deve ser marcada a reiteração do caráter liberal da pesquisa através de seu patrocínio pela Ford Foundation. Érico insiste várias vezes neste ponto: a pesquisa, por mais que amedronte os beneficiários do provinciano “status quo”, não tem por intuito a desagregação de qualquer ordem. A p. 134 do romance, vê-se a exemplar atitude do representante daquela fundação: ao cientificar-se das querelas provocadas com a iminência da publicação dos resultados da pesquisa pelos grupos políticos conservadores (a Reitoria da Universidade e o comando do III Exército, sem falar no grupo dirigente e nas pessoas “gradas” de Antares), “o representante da Ford Foundation, amigo pessoal e admirador de Martim Francisco, ri-se de toda aquela farsa e mandou os originais para o prelo”. Acima do acanhamento intelectual da Universidade brasileira como acima da comunismofobia; liberal, pois.

3 O INCIDENTE

3.1 A seqüência do romance mostra um inusitado acontecimento, para o qual voltarei a atenção a partir de agora.

Na delicada situação de deflagração de uma greve geral na cidade, às portas de 1964 (13 de dezembro de 1963), vários mortos são impedidos de seguirem o curso culturalmente desejável do enterro por força de um piquete de ativistas que se antepõe às intenções das famílias, às portas do cemitério. Como não há resolução imediata para o impasse, os mortos (em número de sete) passarão a noite ao relento, do lado de fora dos muros do cemitério. Horas depois, os mortos levantar-se-ão de seus caixões e passarão a identificar-se e a tecer comentários sobre suas vidas, do que resultará um anseio consensual por serem dignamente enterrados. A partir daí, iniciarão sua fantástica peregrinação em busca da cidade, na qual pretendem exigir aquilo que consideram um seu direito. E, após visitas de cada morto a seu respectivo nicho familiar, encontrar-se-ão no coreto da praça, palco a partir do qual farão suas denúncias ao estupefato e atemorizado povo antarense.

O fato em si é de uma invulgar força metafórica no contexto da narrativa realista de Érico. O recurso ao elemento inusitado (para não arriscar ‘mágico’ ou ‘quetais’) torna-se elemento constitutivo da trama, num atestado da indiscutível qualidade narrativa do Autor. E surge a questão central deste trabalho: como explicar a presença de tal figura no corpo de uma narrativa essencialmente realista e no conjunto de obras de um escritor marcadamente realista? Passemos às tentativas de explicação.

3.2 Os mortos que voltam à cena são aceitos pelo leitor com suavidade e naturalidade insuspeitáveis dado o aparente absurdo. Com base nessa premissa, a explicação deve ser dada em dois níveis.

A primeira razão de o leitor aceitar a possível falta de verossimilhança reside em que os mortos surgem no coreto e na cidade como vingadores morais, ou seja, eles vêm para escarrar denúncias a rigor já conhecidas pelo leitor — via narrador, via arranjo dos elementos ficcionais da narrativa realista ou via diários do prof. Martim ou do padre Pedro-Paulo. Assim, resta aos mortos a resolução, no plano ficcional, do impasse gerado pela impossibilidade do enterro: desmascarar ante os demais personagens a corrupção, as chantagens etc., de resto já conhecidas.

Além disso, o estranho fato não vem de todo inédito: desde o capítulo 16 o leitor conhece que algo de inesperado acontecerá. Cito textualmente a página 24: “... 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...”, diz o narrador.

A segunda explicação para a aceitação pacífica daquele fato está em que os mortos são descritos realisticamente (o cheiro nauseante, a cor cadavérica, a “invulnerabilidade” corpórea, etc.). Assim, a única superação a ser feita pelo leitor é a de admitir a hipótese de fisicamente os mortos fazerem as denúncias. Única porque, na civilização euro-ocidental contemporânea, o morto, de uma ou de outra forma, desmascara o universo de relações encobertas dos que ficam. Tal desmascaramento explicita-se na demonstração cabal do limite da existência humana, para ficar no simples, demonstração que inspira inúmeras reflexões — desde a honesta angústia metafísica até ao eventual raciocínio matemático com vistas à partilha da herança em jogo (caso da família Campolargo após a morte de Dona Quita).

De tudo isso se pode concluir pelo acerto da narrativa (em todos os sentidos), consagrando a tentativa inédita de Érico, e pela funcionalidade de recurso de vez que a metáfora passa ao leitor, com indiscutível competência, a idéia do desmascaramento social.

3.3 Outro necessário apontamento refere-se ao grupo de mortos. A idéia de discutirlo e analisá-lo derivou de uma insistente utilização do grupo como uma unidade, donde se conclui com freqüência pela contraposição mortos/vivos, dando margem ao trocadilho “os verdadeiros mortos são os vivos” e vice-versa. Não me parece que assim seja, e o motivo é de fácil demonstração.

Ocorre que o grupo é de composição social bastante heterogênea, razão pela qual devemos diferenciá-lo sociologicamente. Com base na classificação proposta atrás, podemos emboçar o seguinte enquadramento:

D. Quita	Oligarquia
Cícero Branco	Preposto
Barcelona e Menandro	Setores Médios
João Paz. Erotildes e	
Pudim de Cachaça	Camadas Inferiores

A prostituta e o bêbado são a rigor párias. Justo por isso, são personagens líricas, durante todo o tempo, máxime na circunstância de, mortos, visitar os companheiros. João Paz é o mesmo; só que, em degradação biológica, mostra em si os sinais da tortura — de resto as marcas mais contundentes da política que em vida ele

mesmo denunciava e combatia via engajamento sindical e partidário. Portanto, nesse sentido, não se transforma com a morte.

Os representantes dos Setores Médios, Menandro e Barcelona, não sofrem alterações de maior peso. Em particular, Menandro continua não entendendo coisa alguma além dos frágeis limites de seu próprio fracasso como pianista. Com Barcelona vemos o mesmo, apenas que nele, de modo mais evidente, percebe-se a mesma verve crítica do anarquista vivo, tipo tanto explorado por Érico. Lembro, de passagem, o Don Pepe de *O Tempo e o Vento*, personagem de igual consistência ideológica e similarmente importante na organização do romance¹².

D. Quita não faz senão desmascarar com sua volta a avidez dos herdeiros. Mesmo aqui (ou exatamente aqui), ela mostra em si as marcas mais caras à descrição que Érico faz da oligarquia: a nobreza e elevação de sentimentos, a dignidade ante qualquer adversidade — mesmo ao colocar as jóias no vaso sanitário. (É de registrar a não existência de qualquer representante da Burguesia Estrangeira no grupo dos mortos, pelo motivo evidente de não haver relação possível entre um estrangeiro e a problemática que, segundo percebo, norteia a dimensão político-ideológica do romance.)

Mas nada disso se pode aplicar ao Dr. Cícero, personagem que sofre a mais radical transformação. Lido o romance com base na linha de raciocínio ora proposta, deparamo-nos com uma cena de, por assim dizer, julgamento. Mas, ao contrário da leitura habitualmente feita de supor que o réu é a população ou a cidade toda (ou até, mais amplamente, da sociedade gaúcha brasileira), quem está “sub judice” é, talvez metonimicamente, o grupo dos mortos — e, dentre eles, muito especialmente o Dr. Cícero, representante do único setor social condenável aos olhos da narração.

Assim, não por acaso, o Preposto Dr. Cícero é o que denuncia, o que faz uso

12 A simpatia com que é tratado Barcelona (e, por extensão, Don Pepe) pode ser explicada tendo em vista o parentesco entre o liberal (neste caso, Érico) e o anarquista na circunstância histórica de antes de 1929. Ocorre que um e outro reivindicam a pouca ou nenhuma interferência do Estado nos negócios dos cidadãos, no que se diferenciam de comunistas e fascistas, para quem o Estado deve planificar a economia de um país. (É claro que depois de 1929 ficou difícil pensar num capitalismo liberal-concorrencial nos moldes do século anterior, imaginando um mercado ‘olímpico’ em que produção e consumo se entendessem harmoniosamente.)

De outra parte, obviamente o anarquista aproxima-se do comunista no anseio comum pela destruição da propriedade privada; assim também, ao contrário, com o liberal e o fascista. O que define as posições é o segundo dado: em situações de crise, é mais fácil o liberal cerrar fileiras em torno do fascista do que aproximar-se do anarquista, com quem sua afinidade reside no nível político-ideológico — e dentro de limites muito claros. O mesmo para o outro lado da equação proposta.

Talvez por aqui se possa rastrear a filiação ideológica de Érico, para quem, na vida real e na ficção, o totalitarismo de qualquer matiz é sempre nefasto, bem como para quem o liberalismo (vale dizer, a livre crítica e a crítica socialmente impune) é mola-mestra do exercício da cidadania. Não por acaso, portanto, a simpatia do autor pelos anarquistas seus personagens, cujo desempenho cumpre a tarefa de organizar ideologicamente o enredo dos romances ao fornecer um contraponto crítico (e impune, insisto) ao ponto-de-vista ou à visão de mundo de outros personagens. Os anarquistas seriam, numa comparação medíocre mas didática, produto da mão esquerda do escritor.

da situação toda especial dos mortos no coreto para lançar sua voz destruidora sobre a corrupta ordem político-social de Antares. É justo ele, o que “virou a mesa”, o sujeito que pode denunciar, num exercício permitido sobretudo por sua pregressa participação no curso dos acontecimentos.

Por fim, não é demais pensar que na figura desse advogado se possa ler uma profunda autocrítica do intelectual Érico, consciente de que numa sociedade de classes periférica a tarefa intelectual caminha sempre no estreito limite entre a denúncia conseqüente da condição colonial e a subserviência aos também prepostos que gerenciam a perpetuação desse estado de coisas.

4 O PROBLEMA DO REALISMO

4.1 Dentro do propósito denunciador de Érico, a metáfora do “incidente” serve para realizar o intento e, mais amplamente, para desmanchar o impasse em que se encontrava a narrativa realista do autor. Sobre o assunto, é interessante a proposição de ADORNO:

“Visto do ponto de vista do narrador, o fenômeno [da aparente impossibilidade de narrar, hoje] se deu por causa do *subjetivismo*, que não admite mais a *matéria intransformada* [nosso grifo], e com isso solapa o mandamento épico da objetividade.”¹³

Em outras palavras, trata-se do advento de uma subjetividade tal no processo narrativo (derivada da dissociação entre o homem e seu próprio interior, a que MARX chamou, para outro caso, alienação, ou seja, uma compreensão *parcial* do processo *totalizado*¹⁴) que suponha “a priori” a matéria-prima da narração como parte de sua própria subjetividade porquanto saiba da necessária e inevitável interdependência entre sujeito cognoscente e objeto conhecível. Daqui adviria o colapso daquilo que para ADORNO é o dado fundamental da narrativa romanesca, qual seja, o estado passivo, objetual da matéria da narração.

Ocorre que para Érico há o a-narrar, há o objeto (no mínimo porque a história é sempre, dialeticamente, objeto narrável e processo em construção, e o autor tem a história na conta de assunto fundamental para a elaboração de sua ficção); a

13 ADORNO, Theodor W. Posição do Narrador no Romance Contemporâneo. In: OS PENSADORES. São Paulo, Abril Cultural, 1980. v.48.

14 A derivação citada pode ser entendida como desdobramento seqüencial daquela alienação. A diferença substancial está em que hoje o artista ou o intelectual (e não o operário do exemplo MARX) tem à disposição os meios necessários à compreensão totalizante do mundo, mas não vê como interferir no processo em curso ou, noutro caso, questiona-se sobre a pertinência da eventual interferência que possa ousar sobre o mundo. Para este raciocínio, valem os apontamentos sobre o grupo dos Prepostos e sobre os Setores Médios, citados no trabalho. Quanto à produção romanesca, o mesmo raciocínio está claramente explicitado em Lucien GOLDMANN. *A Sociologia do Romance*. 2.ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976. 223p.

questão parece ser o *como* narrar uma vez conhecida a situação cultural em que se insere. Dizendo de outra maneira, pode-se supor que Érico perceba a matéria a ser trabalhada como objetiva mas, em oposição, conte com o pressuposto da impossibilidade de narrar à Balzac dada a evolução da narrativa e dado o arsenal crítico disponível. Donde a solução encontrada: a técnica do contraponto (generalizada para vários de seus romances) e a metáfora dos mortos (particularizada no *Incidente em Antares*).

4.2 A narrativa orientada pelo contraponto surge então como uma possibilidade de saída para o impasse técnico. Sua utilização justifica-se por viabilizar o projeto do autor de estabelecer um corte transversal na sociedade.

Assim, o contraponto, ou a simultaneidade narrativa que entrecruza várias histórias...¹⁵, é recurso narrativo/descritivo abrangente e totalizante que dá condições de uma visão global da sociedade; donde se assegura a continuidade do realismo.

Ao mesmo tempo, o método utilizado por Érico, porquanto justapõe e contrapõe "pedaços que refletem a variabilidade do real mas em nenhuma hipótese concorrem para estabelecer sua síntese harmônica"¹⁶, não exige valoração maior de um ou de outro setor social ou personagem, de tal modo que não há posicionamento ideológico aparente do autor; donde a seqüência do liberalismo.

Aqui se pode, por evidência, apontar o motivo ideológico da escolha do contraponto como técnica narrativa. É que para levar a cabo a recriminação moral daquela sociedade sem, digamos assim, sujar as liberais mãos, tornava-se fundamental fazer falar aqueles que são condenáveis na vida real; ao menos na ficção há como fazê-lo.

E a quem se condena? Justo a Cícero Branco, o preposto. Melhor: quem fala no coreto é Cícero, e de sua boca, resolvendo o problema do liberalismo, saem as condenações de ordem moral, ética à sociedade. Jamais serão questionados os fundamentos ideológicos daquela circunstância histórica ou, menos ainda, o arranjo econômico sobre o qual se assenta toda a estrutura daquela sociedade.

Assim a ordem social imperante, embasada na propriedade privada, na alienação, na ideologia liberal (que no Brasil tem sido duplamente falsa, ao não conseguir nem no discurso obscurecer as evidências do escravismo, passado ou presente), etc., não será questionada; a hipocrisia sim, esta é questionada e impugnada. Só que, visto o problema sob este prisma, aquela hipocrisia não é senão detalhe.

4.3 Explorar a metáfora dos mortos a esta altura do raciocínio torna-se tarefa simples: ela não passa de recurso narrativo, eficiente aliás, como o atesta a "sugestão do real"¹⁷ identificável no romance. Noutros termos, por mais que possamos duvi-

15 CHAVES, Flávio Loureiro, op. cit. p.137.

16 Ibidem, p.19.

17 ADORNO, Theodor W., op. cit. p.269.

dar em princípio, desde o prisma experiencial concreto, da situação narrada (os mortos falando no coreto), jamais deixaremos de observar aquelas características que Anatol Rosenfeld, ao comentar e explicar Aristóteles, aponta como fundamentais para os personagens de ficção, a saber: a) a verossimilhança da narração; b) a genuinidade, sinceridade ou autenticidade da atitude subjetiva do autor; c) a coerência interna, ou d) a visão profunda da realidade¹⁸. Em suma, não questionaremos a "verdade" da ficção de Érico VERÍSSIMO neste caso.

4.4 Uma observação lateral diz respeito à possível índole alegórica do *Incidente em Antares*, enquadramento este mais ou menos generalizado. Tomando por base Benjamin, comentado por J.G. MERQUIOR¹⁹, não há como sustentar a hipótese.

"O veículo natural da verdade despreendida da intenção é a alegoria". O texto do "imortal" MERQUIOR começa com tal afirmativa – pena que não se consiga decifrar se a autoria é dele ou do comentado W. Benjamin. Mesmo assim, pode-se perceber que só isso derruba a tese, de vez que, definitivamente, a metáfora dos mortos não vem sem intenção.

Adiante, noutra passagem, esta de BENJAMIN, lê-se que "o símbolo tem uma natureza 'plástica', porque é condensação imediata da idéia na forma adequada; a alegoria, em vez disso, é 'temporal', porque sempre exprime algo *diverso* do que se pretendia dizer com ela" (aspas interna e grifo no original consultado). Ou, noutra ainda, o assessor do ex-ministro Leitão de Abreu aponta Coleridge, para quem "símbolo é produto da 'imagination', da imaginação criadora, enquanto alegoria é apenas a obra de 'Fancy', da imaginação puramente associativa e limitada, fantasia mecânica e inferior". Donde, por óbvio, não há alegoria na metáfora (ou no símbolo) dos mortos.

4.5 Como último ponto, resta discutir ainda o desfecho do romance enquanto elemento importante no trabalho realista de Érico.

Sintomaticamente, a deflagração do processo levado avante pela volta dos mortos à cidade se dá, na ficção, num momento especialíssimo de crise social (e, mais amplamente, daquela postura liberal): uma greve geral urbana numa hora de indefinição política nacional (basta lembrar o assim chamado colapso do populismo, as intenções comunistas ou o avanço bem sucedido dos golpistas de direita às portas de 1964). Érico intuiu corretamente: só aí, neste privilegiado momento, é que são expostas as vísceras mais cuidadosamente escondidas pela hipocrisia social.

De resto, o desfecho aparentemente paradoxal (a cidade retoma seu ritmo normal, todos querendo esquecer o "pesadelo") faz sentido: se não havia projeto

18 ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CÂNDIDO, Antonio et alii. *A Personagem de Ficção*. 5.ed. São Paulo, Perspectiva, 1976. p.9-49.

19 MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1969.

que resolvesse, nas previsões liberais, o impasse social verdadeiro, igualmente não o havia na ficção. A violenta crítica dos mortos é inoperante não só nem principalmente no romance; ela o é de fato no desempenho concreto da tarefa intelectual. O mundo corrupto é infenso à restrição ética liberal; o capitalismo no Terceiro Mundo não é, definitivamente, bem-educado.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- 1 ADORNO, Theodor W. Posição do Narrador no Romance Contemporâneo. In: OS PENSADORES. São Paulo, Abril Cultural, 1980. v.48.
- 2 CHAVES, Flávio Loureiro. *Érico Vertssimo: realismo e sociedade*. Porto Alegre, Globo, 1976. 185p.
- 3 DACANAL, José H. *O Romance de 30*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1982. 67p.
- 4 GOLDMANN, Lucien, *A Sociologia do Romance*. 2.ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976, 223p.
- 5 GRAMSCI, Antonio. *Os Intelectuais e a Organização da Cultura*. 2.ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978. 244p.
- 6 MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1969.
- 7 ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, Antonio. *A Personagem de Ficção*. 5.ed. São Paulo, Perspectiva, 1976. p.9-49.
- 8 SCHWARZ, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo, Duas Cidades, 1977. v.1.
- 9 VERÍSSIMO, Érico. *Incidente em Antares*. 23.ed. Porto Alegre, Globo, 1981. 485p.
- 10 WEBER, Max. A Vocação Política. In: LANGEBUCHER, Wolfgang, org. *Antologia Humanística Alemã*. Porto Alegre, Globo, 1972. p.264-70.

Endereço para correspondência: Rua Álvaro Alvim, 450/306
90410 Porto Alegre, RS,
Brasil.