

Incidente em Antares: uma leitura alegórica da ditadura militar no Brasil

Incidente em Antares: an allegorical reading of the military dictatorship in Brazil

Aldecina Costa SOUSA*

Universidade Federal do Pará (UFPA) Universidade Estadual do Maranhão (UEMA)

Helena Bonito Couto PEREIRA**

Universidade Federal do Pará (UFPA)

RESUMO: A Ditadura Militar no Brasil foi um período de cerceamento da liberdade de expressão, exigindo que os intelectuais encontrassem alternativas para denunciar as arbitrariedades cometidas pelo regime. Partindo desse contexto, este trabalho objetiva empreender uma leitura em *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo (1995) para verificar se os recursos estéticos utilizados pelo escritor se configuram em artifícios que velam uma severa crítica ao regime. Trata-se de uma pesquisa bibliográfica de cunho exploratório e abordagem qualitativa, fundamentada à luz dos estudos de Benjamin (2004), Candido (2000), Todorov (2004), Dalcastagné (1986), Kothe (1986), Santiago (1982;1988), dentre outros. A análise revela que a alegoria e o fantástico são recursos utilizados na narrativa para escamotear uma aguda crítica ao sistema político imposto pelos militares. Sua ambiguidade provoca polêmicas, reflexões bem como, uma revisão crítica desse momento da história recente do país.

PALAVRAS-CHAVE: Alegoria. Narrativa. Walter Benjamin. Fantástico. Ditadura Militar.

ABSTRACT: The Military Dictatorship in Brazil was a period of restriction of freedom of expression, requiring intellectuals to find alternatives to denounce the arbitrary acts committed by the regime. Based on this context, this paper aims to undertake a reading of *Incidente em Antares*, by Érico Veríssimo (1997) to verify whether the aesthetic resources used by the writer are configured as artifices that conceal a severe criticism of the regime. This is an exploratory bibliographical research with a qualitative approach, based on the studies of Benjamin (2004), Candido (2000), Todorov (2004), Kothe (1986). The analysis reveals that allegory and fantasy are resources used in the narrative to conceal a sharp criticism of the political system imposed by the

* Doutoranda em Letras Estudos Literários no Programa de Pós-graduação da Universidade Federal do Pará (UFPA). Mestre em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal do Piauí (UFPI). Professora do Departamento de Letras e Pedagogia da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA) campus Santa Inês, e-mail: aldecina35@hotmail.com

** Doutora em Letras Modernas pela Universidade de São Paulo (USP), docente colaboradora junto ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Pará, e-mail: helenabonito.pereira@gmail.com

military. Their ambiguity provokes controversy, reflections as well as a critical review of this moment in the country's recent history.

KEYWORDS: Allegory. Narrative. Walter Benjamin. Fantastic. Military Dictatorship.

Introdução

A fase que se seguiu ao golpe militar de 1964 resultou em transformações importantes em vários setores culturais. Na área da literatura, a rigorosa repressão do governo e a censura que impuseram um controle rigoroso sobre as publicações foram elementos que afetaram os autores daquele período, tanto em relação aos temas que abordavam quanto ao estilo de suas obras. Dessa forma, o regime, sob a bandeira de defesa do nacionalismo, tentou moldar a sociedade para evitar ameaças à permanência do seu projeto de poder.

Publicado em 1968, o AI-5 marcou o período definido por Elio Gaspari (2002) como "ditadura escancarada", e respaldou a criação de órgãos específicos para a censura e monitoramento de meios de comunicação, entretenimento e publicações diversas. Além disso, um decreto determinou que as editoras deveriam submeter os textos à censura prévia. Autores renomados, como Jorge Amado e Érico Veríssimo, opuseram-se a que suas obras fossem submetidas a esse procedimento; alguns editores também resistiram a enviar seus livros para avaliação que verificaria se violavam "a moral e os bons costumes", porém foram necessárias numerosas iniciativas, em especial por parte da sociedade civil e da intelectualidade, para que o governo recuasse, isentando de censura obras com caráter "filosófico, científico e didático". Todavia, manteve o controle sobre publicações que pudessem ameaçar a "segurança nacional" e vigilância rigorosa sobre títulos de autores considerados suspeitos de publicar obras contrárias ao regime.

Em resposta a essa situação, os escritores de ficção buscaram novas abordagens estilísticas que lhes permitissem praticar sua arte e escapar ao controle dos censores, que rejeitavam obras consideradas críticas ao regime ou que pudessem desafiar sua continuidade. Essa busca resultou na adoção de técnicas como alegoria, fragmentação e metalinguagem, entre outras frequentemente usadas. Tematicamente, assuntos como sexo, violência, autoritarismo e narrações de memórias se tornaram predominantes nos romances criados nesse período, ressaltando que a forma e o conteúdo expressam os

desafios socioculturais, a deterioração da condição humana e a violência imposta pelo governo militar.

No conjunto da obra de Érico Veríssimo, a publicação de *Incidente em Antares*, em 1971, causou enorme surpresa, por duas razões desvinculadas entre si. A primeira delas foi uma grande inovação na escrita habitual de Veríssimo, que enveredou inesperadamente pelas trilhas do fantástico, sem abandonar o registro histórico. O outro motivo de surpresa foi a publicação ter passado ilesa pelos censores, em uma das fases mais duras do período militar, com a institucionalização da censura. Escritores já reconhecidos que, aos olhos do governo ditatorial, não publicariam textos de contestação ou repúdio ao regime, publicavam sem que suas obras fossem examinadas pelos censores. Críticos e leitores deram-se conta do potencial subversivo da obra, evidente em sua linguagem metafórica, impulsionada por recursos estilísticos como alegoria, ironia, sátira e paródia, além da intertextualidade e, eventualmente, da autorreferência.

Em meio às diversas perspectivas possíveis para o estudo da representação ficcional em *Incidente em Antares* (1995), neste artigo a prioridade é empreender uma leitura dessa extensa narrativa, embasada na perspectiva alegórica, para demonstrar como os recursos estéticos utilizados pelo escritor se configuraram em artifícios com uma severa crítica à ditadura, recursos que camuflaram o teor de denúncia da obra e que, desse modo, permitiram sua publicação apesar da censura imposta pelo governo autoritário vigente no contexto de sua produção.

1 A alegoria na perspectiva de Walter Benjamin

Um breve retrospecto sobre a trajetória histórica da alegoria demonstra que ela é um dos meios de expressão mais debatidos nas artes. Em trabalhos de vários pesquisadores evidenciam-se diferentes interpretações que se moldam conforme o contexto sociocultural e seus efeitos. Devido a essas variadas perspectivas, as discussões sobre o conceito de alegoria seguem gerando novas contribuições para os estudos de literatura e artes até nossos dias.

Vinculada à retórica na Antiguidade Clássica, a alegoria teve como principal preocupação a precisão a clareza e a adequação da linguagem, com o intuito de persuadir e convencer os ouvintes. Durante a Idade Média, prevaleceu uma interpretação prática,

conectada ao decoro e à moralidade – como se observa na sua utilização em fábulas e parábolas –, e foi apropriadamente utilizada pela Igreja Católica, que a empregou para reforçar a ligação entre os mundos sagrado e profano. Já no período do Romantismo, a alegoria passou a ser compreendida como uma representação que ocorre de maneira secundária tanto no conteúdo quanto na forma, criando uma relação distorcida entre a realidade objetiva e a expressão artística. Na modernidade, a crítica de Walter Benjamin a esse entendimento o torna responsável pelo redimensionamento e pela restauração da alegoria como uma chave de leitura apropriada de um mundo caótico e contraditório,

[...] tanto para o que se verificava nos séculos XVI e XVII, como nos esboços da modernidade, já percebida em Baudelaire, e em seus reflexos na estética da vanguarda surrealista, no começo deste século. Isso, por ser o modo predominante de expressão de um mundo no qual as coisas se apresentam separadas completamente dos significados (Fonseca, 1997, p. 60, 61).

No livro *Origem do drama barroco alemão*, publicado em 1928, o intelectual que mais tarde se juntaria à Escola de Frankfurt, Walter Benjamin, destaca a relevância da alegoria na interpretação barroca do universo, evidenciando, ao mesmo tempo, sua particularidade na arte moderna. Ao rejeitar a ideia de uma totalidade e plenitude de significado, que as representações simbólicas buscam, a imagem alegórica, com sua natureza incompleta, demonstra-se adequada para captar o mundo capitalista contemporâneo, que esvazia o sujeito e fragmenta os objetos. Benjamin vale-se de conceitos anteriores para, em sua análise, tratá-la em uma perspectiva histórica, como reflexo da consciência da alienação e como uma representação em que há um afastamento entre significante e significado, entre o que é enunciado e o que se deseja enunciar, instaurando uma relação arbitrária entre significante e significado. A alegoria remete a sentidos permanentes, negando o sentido literal. Recuperar a alegoria é reabilitar a “temporalidade e a historicidade em oposição ao ideal de eternidade que o símbolo encarna” (Gagnebin, 2004, p. 31).

Na modernidade, o pensador alemão recupera a alegoria como categoria analítica da obra de arte e da história, e apresenta-a para a mimese poética, assim como para as demais produções artísticas. No que se refere à literatura, ao considerarmos que todo elemento literário se torna significante de novos significados pela alusão constante ao “outro”, o que revela a fragilidade do aspecto literal da obra, a alegoria é um tropo linguístico que se acomoda a esse caráter do texto literário cuja polissemia torna-o gerador

de múltiplos significados. Sendo assim, na perspectiva alegórica, a verdade é colocada em sua dimensão temporal, pois, sendo a alegoria uma ideia concreta, socialmente localizada na história, o desvelamento da verdade ocorre em seu devir.

Como na alegoria perdura uma ilusão de distância, ao lançar mão do recurso alegórico, o artista tem a seu dispor um instrumento para expressar um mundo em que as coisas se afastaram dos significados, permitindo, dessa forma, o desvelamento do que foi escamoteado pelo discurso oficial. Esse é outro aspecto do pensamento benjaminiano que se entrelaça com a obra *Incidente em Antares*, levando em conta que ela apresenta uma narrativa que, mesmo ficcional, diverge do discurso oficial predominante à época de sua elaboração e circulação.

Para o filósofo alemão, o horror e a barbárie decorrentes das tragédias mundiais estabelecem uma noção de tristeza e de perda que provoca um desinteresse pela vida. Desse acúmulo de catástrofes, surge como reação a melancolia, que passa a acompanhar o homem da sociedade capitalista. Nesse contexto, o recurso alegórico se torna mais que apropriado, considerando que:

[...] és la alegoría además representación de una concepción de la historia decadente y negativa en la cual no existe la redención y todo tiende a la destrucción: historia del dolor, de la culpa y del pecado donde en un principio no existe ninguna salvación (Oliván Santiestra, s.d., p. 5).¹

Diante desse cenário, Benjamin (1994, p. 225) sustenta que todos os bens culturais têm uma origem sobre a qual não podem refletir sem horror, já que “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie”, e apresenta uma concepção de história marcada pela humilhação e pela morte de inúmeros seres humanos que, por essa razão, só pode ser avaliada melancolicamente. A alegoria consiste, portanto, na representação de estilhaços do passado esquecido, da história do sofrimento e da catástrofe. Através dela é possível projetar a denúncia do oprimido ao trazer à tona o que está implícito. Logo, a função do procedimento alegórico seria exibir estaticamente a face doente ou doentia da história.

2 A narrativa alegórica

¹ É uma alegoria também representação de uma concepção decadente e negativa da história, na qual não há redenção e tudo tende à destruição: uma história de dor, culpa e pecado onde, inicialmente, não há salvação (Tradução livre da autora).

O narrador moderno tanto é a fonte do saber cultural acumulado pelo tempo por sua gente quanto o detentor de múltiplos saberes adquiridos em sua (con)vivência com os outros. Segundo essa ótica, no contexto da modernidade capitalista, a decadência da tradição aliada ao definhamento da memória e à fragmentação das relações humanas, opõe-se aos esteios fundadores da arte de contar histórias. Em consequência, o indivíduo, agora só e desorientado, consegue encontrar-se apenas no romance. Para Benjamin (1994), o isolamento a que estão submetidos os indivíduos modernos se apresenta em todos os níveis, tanto na solidão do autor, do personagem e da história, quanto do leitor.

Com a decadência da arte de narrar, o homem moderno perde sua referencialidade, isolando-se do coletivo, pois não há a troca de relatos nem a incorporação de saberes provenientes de um grupo que permita a transmissão da experiência em sentido pleno. O ritmo de vida imposto pela sociedade capitalista não possibilita as condições necessárias para sua realização. Nesse cenário, ocorre também o declínio da tradição e da memória em comum, que garantiam a existência de uma experiência coletiva, ligada a um tempo e a atividades partilhadas num mesmo mundo de prática e linguagem, inviabilizando assim, na contemporaneidade, a salutar prática de receber ou dar conselhos através da narração.

Novos tempos trazem em seu bojo novos desdobramentos do que antes era clássico, exigência para que o velho se transmute em novo e se adapte às mudanças que então se apresentam. Nesse esteio, temos a narrativa alegórica, recurso estilístico muito empregado na década de setenta, contexto de produção do romance de Érico Veríssimo, *Incidente em Antares*.

Se “no decorrer dos séculos o romance começou a emergir do seio da epopeia” (Benjamin, 1994, p. 211), podemos inferir que a narrativa alegórica é descendente da narrativa clássica, que veio de desdoblamento em desdoblamento presentificar-se em nossos dias como exigência do atual modelo de transmissão de conhecimentos entre as pessoas. Se esta modalidade de narrativa não permite o intercâmbio de experiências, já que “o narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva” (Benjamin, 1994, p. 197), cabe ao romancista o papel de perpetuador da memória de seu povo. É sua reminiscência, tida por Benjamin como a musa épica, que “funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração” (Benjamin, 1994, p. 211).

A narrativa, enquanto fenômeno humano, insere-se em uma realidade concreta –

assim como o escritor – e expressa uma compreensão do mundo por meio dos recursos simbólicos que mobiliza para estabelecer comunicação com seu próprio tempo e contexto histórico. Isso nos leva a retomar a discussão sobre os procedimentos utilizados para representar a realidade e os fatos históricos no discurso ficcional, questão que nos conduz a uma das formas narrativas mais debatidas nas últimas décadas: a alegoria. Em Walter Benjamin, o processo alegórico revela uma construção de sentidos superpostos que, justamente por sua natureza mesclada e múltipla, preserva a memória mesmo em meio à fragmentação característica da sociedade moderna.

A narrativa alegórica pode ser considerada na perspectiva da paródia ou da carnavalização. Segundo Dalcastagnè (1996), trata-se de um estilo narrativo em que predomina a ambiguidade, subordinado à pluralidade de sentidos, em que o autor, intencionalmente, apela para a multiplicidade de significados. O romancista recorre à astúcia para produzir um enredo que possibilite um intercâmbio entre o ficcional e o real, de modo que o leitor arguto possa detectar esse imbricamento e produzir o sentido do que é veiculado no texto. Dessa forma, escamoteia-se o não-dito, que é sobreposto pelo que aparentemente é dito na superfície da tessitura textual. Essa modalidade narrativa é um modo seguro de narrar, um artifício inteligente, principalmente em momentos de crise política, no qual predomina o cerceamento da livre expressão.

Na narrativa alegórica, percebe-se uma aparente ruptura com a realidade em direção a um universo surreal, povoado pelo riso, pelo insólito, pelo grotesco e pelo cômico. Nesse espaço, tudo pode acontecer, e seus habitantes geralmente aceitam, e às vezes até participam, dos eventos mais improváveis. Essa camuflagem, que liberta o autor para além dos limites do real, manifesta-se como um elemento mais imanente do que evidente, exigindo do leitor a acuidade necessária para reconhecer as correspondências entre os fatos narrados e as circunstâncias ou acontecimentos aos quais a obra alude.

Vários autores enveredaram por esse tipo de narrativa no contexto da década de 70, e criaram narrativas - contos e romances - cujos enredos desenvolvem-se sob estranhas circunstâncias que, muitas vezes, rompem com a representação convencional lógica ou linear e enveredam pela dimensão alegórica. Esta se instaura a partir de fragmentos e ruínas, em que “cada personagem, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra coisa” (Benjamin, 2004, p 189). É o predomínio da fragmentação que leva a arte moderna, em sua linguagem artística, a recorrer às arestas da alegoria, já que esta

renuncia a uma transparência considerada ilusória e enganadora e apresenta-se como o recurso estético apropriado para captar a atmosfera fragmentada do mundo capitalista.

3 O fantástico versus o alegórico: uma questão de recurso ou um véu da alegoria?

Como recurso empregado na construção do discurso textual, a alegoria auxilia os escritores da época da ditadura que pretendem empreender uma resistência política ao governo ditatorial vigente. Ela é útil para disfarçar, sob um referencial mais aparente, as ideias contrárias ao totalitarismo imperante, que insiste em tolher as manifestações literárias opostas ao Regime Militar. Seu emprego possibilitou a produção de uma literatura astuciosa, que além de driblar a censura, mostrou-se capaz de obter, através dos valores literários, a saída para a defesa da liberdade de expressão.

Além de escapar da censura, o uso da alegoria também permitirá a correspondência entre passado e presente, o antigo e o moderno, que poderá ser construída por meio das insignificâncias, ou seja, daquilo que não é alvo de interesse de uma história narrada apenas pelo prisma dos vencedores. São as insignificâncias que tornam possível a criação de novos sentidos, pois “somente estes destroços, esses fragmentos dispersos de uma totalidade, reconhecida como sendo enganosa, deixam entrever o esboço de uma realidade” (Gagnebin, 2004, p. 46).

Silviano Santiago (1988) declara que a implantação da ditadura militar na década de 1960 contribui para o surgimento de duas inclinações no campo da ficção brasileira durante os “anos de chumbo”. A primeira seria o ajustamento a princípios do romance de 30, via romance-reportagem; a segunda, a proximidade maior com a ficção hispano-americana e o afastamento acentuado do naturalismo, favorecendo, assim, o nascimento de uma “escrita metafórica ou fantástica até então praticamente inédita entre nós” (Santiago, 1988, p. 12). Em suas reflexões sobre a literatura produzida no contexto, Cândido (2000) também defende que houve duas inclinações na ficção romanesca: a busca do insólito e o reforço da mimese, que tem como ilustração pertinente o romance parajornalístico.

Cotejando as duas inclinações, percebe-se a diferença entre as duas vertentes narrativas em discussão. O romance no qual se emprega o fantástico, ao contrário do romance-reportagem, distancia-se da representação do real, não se atém aos fatos,

apresentando-se como sua transfiguração, criando, assim, uma realidade ficcional alegórica, não mimética, supostamente distante da realidade. Ambas são reflexos da ficção que se manifesta no final da década de 60, que, devido à aceitação de leitores e escritores, firma-se como a “única forma literária que é predominante entre os estreantes” (Santiago, 1982, p. 53) durante a ditadura militar.

Flora Süsskind (1985), que também se dedica à pesquisa e análise da ficção produzida sob o regime militar, alterna a denominação que utiliza para nomear a narrativa fantástica: ora a designa como “realismo mágico de 70” ora como “fantástico”, e não vê oposição entre o conceito deste com o do romance-reportagem. Para a pesquisadora, ambos se configuram como uma estratégia - “naturalista” – com a finalidade de evidenciar a realidade social e política brasileira. Sob esse prisma, considera a narrativa fantástica, produzida nas décadas de 60 e 70, desdobramento da ficção naturalista, e, para exemplificar seu posicionamento, lança mão da obra *Incidente em Antares*. Romance construído com o recurso ao fantástico (o enredo gira em torno da insurreição dos mortos insepultos que retornam ao convívio dos vivos para exigirem que sejam enterrados) acaba tendo a mesma significação dos romances-reportagens. É verdade que “exagera-se aí um pouco nas cores, mas, ao olhar, percebe-se que a foto é a mesma” (Süsskind, 1985, p. 60). E arremata:

A mesma chave mestra político-referencial abre todas as portas. E une naturalismo e fantástico num idêntico projeto estético: o de uma literatura cujo eixo é a referência e não o trabalho com a linguagem, é o recalque da ficcionalidade em prol de um texto predominantemente documental (Süsskind, 1985, pp. 60-61).

Regina Dalcastagné (1996) apresenta um minucioso estudo sobre o panorama literário da época do regime militar, no qual aponta a alegoria política como a chave de leitura privilegiada para *Incidente em Antares*, e o cita ao lado de outras produções, como *Sombra de reis barbudos*, de J. J. Veiga, e *Os tambores silenciosos*, de Josué Guimarães, romances nos quais a “alegorização política e a paródia do discurso do poder” (Dalcastagné, 1996, p. 80) brotam de representações fantásticas e irreais. O fantástico, em todos eles, emerge como a representação de uma situação medonha, insensata, sufocante, que aterroriza os cidadãos e os obriga ao silêncio ou a dissimularem suas ideias e posições ideológicas, já que são permanentemente vigiados e têm os meios de comunicação sob a mira da censura, sendo-lhes, portanto, negado o direito à liberdade de expressão.

Publicado na década de 70, precisamente em 1972, *Incidente em Antares* tem como pano de fundo a atmosfera sociopolítica que prevalece no Brasil durante o regime. É nesse contexto repressivo que Veríssimo usa a palavra como recurso, arma e instrumento para lutar contra o despotismo que cerceia a livre expressão e para expor ao mundo sua repulsa por regimes totalitários que escravizam o homem. A fim de permitir a livre circulação de sua obra, utiliza-se das ferramentas que seu ofício como ficcionista põe à sua disposição: o fantástico e a alegoria, recursos que lhe permitem construir, com segurança, um discurso ambíguo, em que se diz uma coisa para significar outra; em que o absurdo e o irreal, na verdade, encobertam seu posicionamento, sua crítica à realidade que o cerca e o seu inconformismo com a opressão oficialmente instalada no país.

Todorov (2004, p. 37) afirma que “a hesitação do leitor é, pois, a primeira condição do fantástico”. Nessa perspectiva, a hesitação configura-se como constitutiva do gênero e responde pela indecisão momentânea entre o racional e o não racional, pela instabilidade entre o real e o supra-humano, pelo que se apresenta como verdadeiro apesar de inverossímil em virtude da presença do sobrenatural e seu inevitável questionamento, reflexo da luta entre o lado racional do homem e sua dificuldade em entender e aceitar o que foge à lógica das coisas conhecidas, como é o caso dos fenômenos de natureza fantástica. Essa hesitação que está no discurso narrativo contamina o leitor, que permanecerá, entretanto, com a sensação do fantástico predominante sobre explicações objetivas. A literatura, nesse caso, nutre-se desse frágil equilíbrio que balança em favor do inverossímil e acentua a sua ambiguidade (Rodrigues, 1998, p. 11).

Sendo assim, esse elemento é um dos fatores de sustentação desse gênero ao qual se junta o fato de que todo texto nele inserido é de natureza ficcional, produzido com o auxílio de uma linguagem figurada que, ao ser entendido em seu sentido literal, geralmente faz emergir o sobrenatural. Outro ponto que merece destaque é a mudança sofrida na estrutura do conto fantástico ao longo do tempo: no século XIX, essa modalidade narrativa geralmente tinha início com a apresentação de um mundo supostamente normal, para, em determinada hora, despontar o sobrenatural e culminar na hesitação. Na narrativa contemporânea, ocorre a inserção de trechos que sugerem o enveredamento para acontecimentos fantásticos. É o que se pode constatar na estrutura composicional de *Incidente em Antares*, cuja primeira parte é dedicada ao retrospecto histórico que prepara o leitor e cria a situação propícia para o acontecimento sobrenatural,

que daí em diante será constantemente mencionado até ser, aos poucos, apagado da lembrança da população.

4 Alegoria em *Incidente em Antares*: a ditadura sob o olhar de um contador de histórias

A narrativa de *Incidente em Antares* (1995) encontra-se dividida em duas partes. A primeira – Antares –, é dedicada à reconstrução histórica da cidade a partir de informações obtidas de documentos oficiais apresentados pelo narrador. O primeiro deles é o diário de viagem do naturalista Gaston Gontran, no qual se registra a fundação do povoado, inicialmente denominado Povinho da Caveira, e que, logo em seguida, passa a se chamar Antares, nome de uma estrela. A narrativa de sua formação serve de fundo para a construção do cenário em que se dará o incidente. Cenário este que é delineado através dos acontecimentos histórico-sociais ali ocorridos até a “sexta-feira, 13 de dezembro do ano de 1963” quando o insólito “incidente” acontece, data que remete tanto ao ano que antecede o golpe militar de 1964 quanto ao dia da declaração do Ato Institucional nº 5, AI-5, baixado em 13 de dezembro de 1968, durante o governo do general Costa e Silva (Fausto, 1996).

À medida que novos documentos são apresentados, como transcrição de relatos, cartas, diários e artigos de jornal, a cidade de Antares e seus habitantes tornam-se conhecidos. Os relatos, focados principalmente nos patriarcas das famílias Vacarianos e Campolargos, revelam inclusive a verdade encoberta da população por seus dirigentes, pois os registros revelam traições, negócios desonestos, contrabandos, nepotismo, crimes dos mais variados. Ficamos sabendo como agem os dirigentes locais para favorecer seus interesses, a exemplo de Tibério Vacariano, que em negociação para atrair um investimento para a cidade argumenta: “[...] se ele quiser estabelecer o negócio dele em Antares, eu arrumo tudo: o terreno para a fábrica, material de construção a preço baixo e mais ainda: cinco anos de isenção de impostos municipais!”. E finaliza com a alegação contundente: “O prefeito da cidade é meu sobrinho e eu tenho na mão a Câmara de Vereadores” (Veríssimo, 1995, p. 45).

Os documentos apresentados pelo narrador, logo no início da trama, permitem observar que a genealogia de Antares provém da desigualdade, da opressão e da violência

dos dominadores. O incidente reflete sobre as origens da desigualdade social no Brasil, gerada pelo acúmulo de poder nas mãos de poucos, no caso de Antares nas mãos dos grandes proprietários de terra que compõem o patriarcado rural da cidade.

Em uma leitura mais atenta da primeira parte, que descreve de forma irônica a formação, as causas e os fatores que influenciaram o desenvolvimento e as mudanças que ocorreram na cidade ao longo do tempo, podemos encontrar referências ao próprio panorama da formação do Brasil, que vai tendo sua história parodiada até o contexto da ditadura militar.

É importante observar em *Incidente em Antares* que a seleção dos nomes dos principais personagens, além das características e comportamentos, reflete as ideologias que cada um deles representa, o que é evidente nos sobrenomes das duas famílias que formam a elite rural da cidade: Vacariano e Campolargo. Nesse contexto, a identificação de cada um deles é envolta por uma ironia que satiriza os próprios seres que nomeia, refletindo um significado oposto ao que se pretende transmitir. Essa técnica é chamada por Fábio Lucas (2006, p. 21) de “transparência onomástica. Quer dizer, alguns nomes, além da identidade das personagens, transmitem uma mensagem a mais”.

Martim Francisco Terra, professor universitário, herdou o sobrenome e a descendência dos Terra Cambará, presentes na obra *O Tempo e o Vento*. Ele é o responsável por um diário que narra as vivências das personagens ligadas ao incidente. Juntamente com seus alunos do Centro de Pesquisas Sociais da Universidade do Rio Grande do Sul, desenvolve um estudo sobre a sociedade de Antares. Os dados coletados entre fevereiro e março de 1963, junto aos habitantes locais, culminam na publicação do livro *Anatomia de uma cidade gaúcha de fronteira*. Seus alunos o admiraram especialmente por sua "honestidade intelectual, seu humor sutil e seu ceticismo saudável em relação à precisão das chamadas Ciências Sociais" (Veríssimo, 1995, p. 126). Como um humanista e intelectual de orientação progressista, ele defende a liberdade e a justiça social, opõe-se a todas as formas de autoritarismo e violência, assim como o próprio Erico Veríssimo. Fazendo uma alusão clara aos intelectuais que se opuseram ao regime militar e se exilaram em outros países, o professor termina a história autoexilado no Chile, conforme relata o narrador onisciente: “Francisco Terra que, expurgado com vários outros colegas da sua universidade, emigrara para o Chile” (Veríssimo, 1995, p. 334).

O casal, Rita e João Paz, faz parte da classe operária que luta por dignidade e melhores condições de vida. Cicero Branco assim o apresenta à matriarca dos Campolargo: “Este é o João Paz, jovem inteligente e idealista. Levou muito a sério o sobrenome e tornou-se um pacifista ardoroso” (Veríssimo, 1995, p.237). O casal é perseguido e torturado pelo regime, sob a acusação de serem organizadores de um suposto grupo de militantes de esquerda. Rita tem o marido torturado e morto pelo delegado da cidade, e mesmo grávida sofre tortura física e psicológica. Por medo de perder o filho, denuncia o marido e seus companheiros:

Na manhã em que te prenderam... eles me levaram também, me atiraram dentro dum quarto sem janelas... completamente escuro... e lá me deixaram um dia inteiro, uma noite inteira... Depois me arrastaram para outra sala, me fizeram sentar numa cadeira... acho que eram muitos homens, eu não podia enxergar direito por causa daquela luz forte nos meus olhos... Queriam saber os nomes dos “outros dez” de que tu (eles diziam) eras o chefe... Respondi que não sabia. (...), Mas eles não acreditaram. Repetiram a pergunta. Jurei por Deus que não sabia. E então aqueles animais ameaçaram de me torturar... enfiar agulhas debaixo das minhas unhas... Um deles chegou a dizer que, se eu não falasse, eles me entregariam nua aos soldados da guarda... Por fim um outro gritou: “Se você não confessar nós vamos pisar nessa tua barriga, cadelinha, e matar o teu filho ... “E então... eu ... eu confessei! Eu estava apavorada. Pensei no meu filho e comecei a dizer nomes... os primeiros que me vinham à cabeça... nomes de companheiros nossos... (Veríssimo, 1995, p. 209).

O casal de trabalhadores, além de uma crítica ao regime opressor, expõe o que ocorria nos porões da polícia, representa os perseguidos pela ditadura e a violação dos direitos humanos, conforme revelou o Relatório Final da Comissão Nacional da Verdade, divulgado no final de 2014. João Paz é operário e, assim como sua esposa, luta por justiça social; por essa razão são acusados de integrarem uma organização subversiva. Presos e torturados, o marido é morto e à Rita só resta a fuga e o exílio, destino que reflete a situação de muitos brasileiros em um dos períodos mais sombrios da história do Brasil.

Coronel Tibério Vacariano, “imperador de Antares”, Patriarca da família Vacariano, é apresentado de forma irônica pelo narrador: “a rica figura do chefão do vasto clã dos Vacarianos, fundadores da cidade, e que se chama Tibério. (Seu pai não devia conhecer muito bem a biografia dos imperadores de Roma)” (Veríssimo, 1995, p 104). É caracterizado como alguém que “é capaz de matar e até de arriscar-se a morrer para defender suas propriedades” (Veríssimo, 1995, p. 355). Tal referência alude novamente ao imperador romano Tibério, descrito como um tirano, que perseguiu e executou aqueles

que considerava uma ameaça, estabelecendo uma atmosfera de medo e terror em torno de sua figura.

Dessa forma, o Coronel Tibério Vacariano pode ser visto como um dos últimos representantes do antigo coronelismo riograndense. Seu avô, Francisco Vacariano, herdou as terras concedidas pela Coroa Portuguesa ao antepassado que iniciou a ascensão social do clã. Ele também se aproveitou de sua influência para tomar à força as propriedades dos vizinhos e roubar gado da Argentina, tornando-se o homem mais influente da região, consolidando seu poder por meio da violência e da corrupção, herança que se perpetuou até Tibério Vacariano, o último caudilho da galeria de Veríssimo, que, assim como o avô, adota o lema: “Quem for mais capaz e mais macho vence” (Veríssimo, 1995, p. 326).

O jornalista Lucas Faia, descrito como um homem de meia-idade, alto, com pele morena e calvo, é o diretor do jornal *A Verdade*. Tem sua natureza traiçoeira acentuada ao ser descrito pelo professor Martim Terra como tendo "vaselina na voz, nos gestos e nas ideias" (Veríssimo, 1995, p.158). O nome irônico do jornal *A Verdade* pode ser entendido como uma crítica à manipulação da informação pela imprensa que colaborava com os militares para camuflar o que realmente acontecia no país à época. Na cidade de Antares, o jornalista é chamado de Lucas Lesma, uma referência à lesma, que consegue atravessar um fio de navalha sem se ferir ou desviar. Dessa forma, o personagem é apresentado como um oportunista que defende os interesses obscuros da elite de Antares, simbolizando um jornalismo corrupto que se alinha com os poderosos e reporta os fatos conforme sua conveniência, apoia quem estiver no comando, independentemente de suas próprias crenças.

Dona Quitéria é “uma Campolargo tanto por parte de pai como de mãe”, autoritária, “uma criatura enérgica” e “até duma certa astúcia política”. Conservadora, nutre antipatia por Leonel Brizola e João Goulart por serem de esquerda, “comunistas” e supostamente “ameaçarem” a manutenção dos valores tradicionais: Deus, pátria, família e propriedade, lema da Associação Legionários da Cruz, da qual era membro fundadora. Após a morte do velho Benjamim, embora Zózimo empunhasse, sem o menor garbo, o cetro de patriarca, D. Quita – como ela gostava de ser chamada, pois detestava, por antigo, o nome avoengo que recebera em batismo – passara a ser a “eminência parda”, o “poder por trás do trono” (Veríssimo, 1995, p. 29). O nome da personagem contraria o comportamento e os valores defendidos pela personagem homônima que lhe inspirou o

nome, Maria Quitéria de Jesus, reconhecida por sua valentia na luta pela independência do país.

Ao fazer uma crítica aos escritores Jorge Amado e Érico Veríssimo (que se transformam em tema de uma conversa na narrativa) em diálogo com Martim Terra, a personagem Quitéria é utilizada pelo autor para expor preconceitos contra artistas e apoio à censura que se impõe sobre a literatura e outras manifestações artísticas durante a época da ditadura pelas classes dominantes:

Sei que a senhora gosta de ler – digo. Muito. Não se ria se eu lhe disser que o romance mais bonito que li em toda a minha vida foi a Jana Eira da Carlota Brontë. [...] Devorei também todo o Walter Scott e o Alexandre Dumas. Nunca suportei o Zola nem o Flaubert. – Já leu Jorge Amado? – Por alto. É bandalho e comunista. – E o nosso Erico Verissimo? – Nosso? Pode ser seu, meu não é [...]. Há uns anos o Veríssimo andou por aqui, a convite de uns estudantes, e fez uma conferência no teatro. [...] Quem vê a cara séria desse homem não é capaz de imaginar as sujeiras e despautérios que ele bota nos livros dele. (Veríssimo, 1995. p. 187).

Embora a matriarca dos Campolargo tenha sido uma figura da elite corrompida de Antares durante sua existência, a morte proporciona-lhe a percepção do "baile de máscaras" em que estava imersa. Após retornar do além, ao se deparar com o fato de que foi traída por seus próprios filhos durante uma discussão com o falecido Cícero Branco, e refletir sobre o passado não tão glorioso da família Campolargo, a matriarca declara: "Por que não os tiramos para fora desses... dessas caixas? – Estou lhe prevenindo que não são pessoas da sua classe... – Bobagem! Morto não tem classe" (Veríssimo, 1995. p. 162). Nesse contexto, a morte concede à personagem uma nova percepção, permitindo que Quitéria enxergue a verdadeira essência da "comédia humana" em que estava envolvida. Assim, após sua morte, a personagem se liberta da hierarquia de classes que a limitava em vida.

Delegado de Antares, Inocêncio Pigarço chegou ao cargo sob a proteção do Coronel Tibério, a quem acoberta em suas falcatrucas. Ironicamente, sua inocência reside apenas no nome, pois revela sua personalidade violenta em defesa dos interesses dos poderosos da cidade. Pretende demonstrar integridade, apoiando a Lei e o Direito; no entanto, suas táticas de defesa transformaram-no em um torturador, pois ele acredita que os resultados justificam os métodos utilizados. Padre Pedro Paulo o vê como um sádico que justifica sua violência em nome da Justiça, da Pátria, da família e até de Deus, mas, na verdade, sente prazer em torturar e matar aqueles que considera "subversivos".

Justificativa que emprega para torturar e assassinar João Paz, operário denunciado por supostamente chefiar um grupo de militantes de esquerda que coloca em risco a manutenção da paz e da ordem social de Antares.

A filosofia do policial reflete a ideia de que “Ninguém no mundo é de todo inocente. Um polícia deve partir sempre do princípio que, dum modo ou de outro, todos são culpados, até provado em contrário” (Veríssimo, 1995, p. 301). Essa afirmação reverte o princípio jurídico que defende a inocência até que se demonstre o oposto, evidenciando um caráter violento e fazendo alusão à tortura e à repressão realizadas por agentes da lei e do Estado contra civis tidos como “subversivos” durante o período da ditadura militar.

Outros personagens que simbolizam a justiça e deveriam aplicar as leis em favor dos desprovidos de direitos também caminham na direção contrária do que representa a justiça, como o ultraconservador Juiz Quintiliano do Vale, descrito na obra como “a própria imagem da justiça, os olhos vendados (os dois ou um só?), numa das mãos a espada e na outra uma balança de fiel duvidoso” (Veríssimo, 1995, p. 238), sempre em apoio aos poderosos corruptos. Da mesma forma, o advogado Cícero Branco, cujo primeiro nome faz alusão a um renomado advogado e orador da Roma antiga, Marco Túlio Cícero. O sobrenome Branco simboliza a pureza moral e ética. A escolha do nome ironiza a natureza contraditória do advogado, que durante sua vida agiu de maneira corrupta, defendendo as oligarquias de Antares, mas após sua morte volta-se para a luta dos oprimidos, denunciando seus antigos aliados em público. Essa transformação na atitude do personagem torna-se evidente em sua conversa com João Paz no cemitério de Antares, onde ele reavalia sua conduta em vida:

Não pense, Joãozinho, que eu tenha ficado insensível ao que eles fizeram a você e ao que têm feito a muitos outros. Quando um homem como eu se mete com gente da laia do Vivaldino e do Tibério, fica tão enredado, tão comprometido, que o remédio é continuar, senão está perdido. Eu não queria saber do que se passava na delegacia do Inocêncio. A princípio costumava ter um peso na consciência, dormia mal, me recriminava, prometia a mim mesmo romper com a camarilha. Mas o dinheiro, que para alguns cheira mal, pra mim tem um perfume paradisíaco. O dinheiro e o sucesso. E a boa vida (Veríssimo, 1995, p. 248).

A conduta dos representantes da lei, como o delegado Pigarço, o juiz Quintiliano e o advogado Cícero Branco, revela a natureza tendenciosa da justiça no Brasil, que desfavorece constantemente os mais vulneráveis e deixa os poderosos sem punição. Dessa forma, observamos nas figuras corruptas que fazem parte da elite de Antares uma

sociedade hipócrita, opressora e conservadora, na qual as aparências precisam ser mantidas e justificadas diante dos outros. Isso reflete a própria realidade brasileira durante a ditadura, simbolizada pelos sete mortos que retornam para exigir o sepultamento de seus corpos em decomposição. Libertos de qualquer sanção e julgamento, eles resolvem “acertar as contas” com os poderosos locais, responsáveis pelo colapso da sociedade antarense. Ao exporem os abusos e a corrupção na cidade fictícia de Antares, esses mortos-vivos, criados por Veríssimo, fazem uma crítica mais ampla à repressão e aos crimes da ditadura militar no Brasil, pois “nesta nossa pequena tanatocracia existe a mais absoluta liberdade de pensamento e palavra, coisa hoje em dia rara na chamada América Latina” (Veríssimo, 1995, p.171).

É curioso como o escritor apresenta o efeito da morte sobre os personagens, principalmente em Cícero Branco, que em vida sempre advogou em causa própria, comparsa confesso do prefeito Vivaldino e do Coronel Tibério Vacariano nas falcaturas contra o patrimônio público e mesmo em jogadas escusas para beneficiar seus pares. Na morte, lidera os defuntos revoltosos e a todos defende com o mesmo vigor. Com seu pendor para a oratória, torna-se porta voz do grupo e organiza as ações que têm como propósito forçar os vivos, no caso os governantes da cidade, a enterrá-los como é de direito. O irônico é que o juramento prestado pelo advogado só é cumprido à risca, quando este se torna um defunto. A morte o levou a fazer a justiça sem olhar a quem e a defender os injustiçados, os desprovidos de condições para serem ouvidos: como é o caso de Pudim de Cachaça, desocupado e bêbado conhecido na cidade; a decaída prostituta Erotildes; o sapateiro anarquista, Barcelona; o pacifista, Joãozinho Paz. Eles simbolizam os desamparados pelo poder público, que depois de mortos, retornam para assombrar seus algozes e denunciar a hipocrisia que cercam seus discursos e atos.

Se a leitura do romance promove a reflexão, a perplexidade do leitor sobre os fatos narrados, Veríssimo incorpora a autêntica figura do narrador moderno proposta por Benjamin, pois aglutina as duas características do narrador clássico: é conhecedor da história de seu povo, adquirida na convivência com seus pares e no acompanhamento, através do noticiário, do que acontece no país; é um cidadão do mundo, um curioso, que tentou aproximar-se da cultura dos diversos povos que conheceu e dos quais, certamente, apropriou-se de algumas particularidades que foram agregadas e se juntaram na amálgama de sua produção ficcional. O que nos leva a inferir que a leitura de suas

narrativas tenha o poder de provocar a reflexão no leitor, que lhe possibilite questionar o sentido da existência, das situações com as quais se depara, enfim, com o ser e estar no mundo.

Dessa interação entre texto e leitor, promovida pelo ato de ler, a alegoria exerce seu papel: ao dizer “o outro”, abre espaço para a experiência descontínua do pensamento. Em outras palavras, provoca um incessante resgate daquilo que já está enraizado no conhecimento de mundo e o une ao que está a ser insinuado pelo texto literário. Dessa forma, o sentido e o significado do texto se completam, conforme se constata em Veríssimo e em seu romance político mais bem sucedido, *Incidente em Antares*.

Considerações Finais

Diante do exposto, é possível afirmar que o escritor gaúcho não pretendia apenas contar uma história que teria acontecido em uma remota cidadezinha do sul do Brasil. Longe disso, o que pretendia era dar vazão à repulsa contida pelo sistema que subjugava o homem à condição de prisioneiro e cercava-lhe o direito à liberdade, direito que considerava vital ao ser humano e pelo qual lutou bravamente com a arma que melhor manejava. Buscando escapar da censura que se instalou no país e afetou diretamente os escritores, recorreu à alegoria, estética que lhe permitiu mobilizar harmonicamente o ficcional e o real, o realismo e o fantástico para narrar a violência e as arbitrariedades cometidas pelo regime militar no país.

Por essa via, a criação fantástica ressalta a denúncia política da imoderação promovida pelos militares que implantaram no país um longo período de repressão e opressão, nos diversos segmentos que formam o mosaico social de todo país: sociais, culturais, econômicos, enfim. A funesta presença dos defuntos que se impõem aos vivos, justamente por esta condição, aludem ao que propõe Walter Benjamin a respeito da alegoria, nesta abordagem, tida como a revelação de uma verdade sonegada, ou seja, de modo a evidenciar uma versão de como as coisas foram ou poderiam ser, revelando-se, assim, como fragmento da totalidade do contexto social.

Não podemos esquecer que é comum em uma sociedade dividida em classes a presença de mecanismos discursivos que camuflam e mascaram os privilégios dos estratos dominantes, através de estratégias em que se enfatiza o superficial, o acessório e

se escamoteia o que realmente é relevante. Nesse processo, um dos expedientes retóricos empregados na construção do discurso da classe que está no poder é apresentar a alegoria de maneira natural, de modo a não despertar questionamentos e reflexões acuradas.

Veríssimo não fazia parte da classe que se encontrava no poder, no contexto da ditadura, nem tampouco compartilhava sua ideologia. No entanto, valeu-se da alegoria para fugir do cerceamento ideológico dissonante do que defendia: a liberdade e a dignidade humanas. E, exercendo o papel que acreditava ser o do escritor, manteve acesa a chama, mesmo que tênue, que projetava luz sobre esses discursos alienantes, conforme recomenda Benjamin: propondo uma leitura a contrapelo, na qual a alegoria é conduzida em uma direção e com um propósito oposto ao discurso do poder.

A alegoria na concepção de Walter Benjamin, em decorrência de ter um enfoque sob uma perspectiva barroca, relaciona-se à história. Nessa concepção, o autor, ao alegorizar os fatos apresentados na construção do enredo, os converte em algo diferente, exigindo do leitor uma percepção mais aguçada para desvelar o sentido oculto sob o manto da ficção. Ao tecer o enredo entremeando ruínas, fatos históricos, fragmentos, ficção e realidade, Veríssimo permite ao leitor retomar espectros remanescentes de um período nebuloso da história nacional que permanecem vivos e inquiri-los tanto quanto ocorreram quanto no momento presente. Procedimento que possibilita a “revisão” do passado e lança luzes no entendimento do presente, esmiuçando os fatos pretéritos de modo que as feridas não suturadas possam finalmente, se possível, cicatrizar.

A leitura alegórica de *Incidente em Antares* institui um estreitamento de relações entre os fatos históricos e políticos até se deparar com “outra mão”, no caso a da leitura interpretativa, que aproxima o prazer de desfrutar a arte de uma atividade que tem um propósito diferente: oferecer um produto social crítico, solidário à ampliação de ideias e à reflexão que promova uma permanente e crítica visão de mundo.

Assim sendo, após a análise de *Incidente em Antares*, podemos concluir que a narrativa é um desmascaramento político que se realiza por intermédio de um discurso alegórico aliado ao fantástico para tecer uma crítica social e política ao regime vigente na década de 70, e colabora para preservar a memória coletiva de um período marcante de nossa história política: a ditadura militar que se instala no país. O subterfúgio da insurreição dos mortos traz à tona as mazelas de uma sociedade corrupta, presa a valores

falsos e decadentes, que agora tem nos mortos, livres da sanção social e política, os mais severos e impiedosos críticos.

Merece destaque, também, um fato que marca toda a vida e a obra de Veríssimo, e da qual *Incidente em Antares* é um exemplo contundente: a coerência com que conduz suas ações e convicções políticas como cidadão e escritor, ambas enraizadas no humanismo liberal que sempre defendeu e em torno do qual construiu sua obra, que é um testemunho de sua crença no homem e no uso da palavra para promover a liberdade e a dignidade humanas.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas, v.1).

_____ **Origem do drama trágico alemão.** Tradução: J. Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

CANDIDO, Antonio. **A nova narrativa.** In: A educação pela noite e outros ensaios. 3. ed. São Paulo: Ática, 2000.

DALCASTAGNÈ, Regina. **O espaço da dor:** o regime de 64 no romance brasileiro. Brasília: EdUnB, 1996.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil.** São Paulo: Edusp, 1996.

FONSECA, Orlando. **Na vertigem da alegoria:** militância poética de Ferreira Gullar. Santa Maria: UFSM - Curso de Mestrado em Letras, 1997.

GAGNEBIN, Jeanne M. **História e narração em Walter Benjamin.** 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GASPARI, Élio. **A ditadura escancarada.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

KOTHE, Flávio. **A alegoria.** Ática: São Paulo, 1986.

LUCAS, S. N. **O enredo.** São Paulo: Ática, 1986.

SANTALIESTRA, Lúcia O. La alegoria en El origen del drama barroco alemán de Walter Benjamin y en Las flores del mal en Baudelaire. In: A parte rei. **Revista de filosofía,** Madrid, n. 36.

Disponível em: <<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/olivan36.pdf>>. Acesso em: 28 maio. 2025.

RODRIGUES, Selma C. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1988.

SANTIAGO, Silviano. **Vale quanto pesa:** ensaios sobre questões político-culturais. São Paulo: Paz e Terra, 1982.

_____. **Poder e alegria:** a literatura brasileira pós-64 – reflexões. In: Nas malhas da letra. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

SUSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária:** polêmicas, diálogos e retratos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

VERISSIMO, Erico. Incidente em Antares. 25. ed. São Paulo: Globo. 1995.