

# O REALISMO FANTÁSTICO EM “INCIDENTE EM ANTARES”: O SOBRENATURAL A SERVIÇO DA RECRIAÇÃO DE IDENTIDADES BRASILEIRAS E SUAS RELAÇÕES POLÍTICAS NUMA CIDADE METAFÓRICA.

Antonio Francimar da Silva Lima

Graduado em Teologia pela Universidade Metodista de São Paulo e em Letras pela UPE  
Bolsista CAPES no Mestrado em Letras da UFC

Clarissa Loureiro Marinho Barbosa

Graduada em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco  
Doutora em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco  
Professora da UPE, Campus Petrolina

## RESUMO

Este trabalho discute como o realismo fantástico se torna um recurso relevante para o estabelecimento de uma crítica às relações políticas existentes na obra “Incidente em Antares”. Para tanto, apropria-se do “incidente” sobrenatural de cadáveres levantarem-se de seus caixões e buscarem a comunicação com os vivos para apresentar como as reações do horror ou do afeto revelam a importância de tipos sociais (a matriarca, o advogado corrupto, a prostituta velha, o maestro paralisado, o anarquista debochado, o revolucionário torturado e o bêbado assassinado) nos espaços público e privado. Este trabalho, então, fundamenta-se nas teorias sobre fantástico (TODOROV, 1975), horror (FRANÇA, 2008) e identidade (HALL, 2000) para se compreender a metáfora da cidade Antares. A intenção, portanto, é analisar como as personagens da obra são representações identitárias brasileiras em suas relações de poder ou de afeto e como estas relações explicam suas funções sociais num espaço em permanente conflito.

**Palavras-chave:** Incidente em Antares, fantástico, horror.

## ABSTRACT

This paperwork discusses how fantastic realism becomes a relevant resource for the establishment of a criticism to the political relations existing in the work "Antares Incident". To do so, it appropriates the supernatural 'incident' of corpses rising from their coffins and seek communication with living people to present how the reactions of horror or affection reveal the importance of social types (the matriarch, the corrupt lawyer, the old prostitute, the paralyzed conductor, the debauched anarchist, the tortured revolutionary and the murdered drunken) in public and private spaces. This paperwork, then, is based on fantasy (TODOROV, 1975), horror (FRANCE, 2008) and identity (HALL, 2000) theories to understand the metaphor of Antares. The intention, therefore, is to analyze how the characters of the work are representations of Brazilian identity in their relations of power or affection and how these relations imply their social functions in a space in permanent conflict.

**Keywords:** Incident in Antares, fantastic, horror.

## INTRODUÇÃO

Este trabalho discute como a associação horror/fantástico em *Incidente em Antares* torna-se uma ferramenta estética relevante para o estabelecimento de uma análise das relações sociais existentes entre alguns personagens de uma cidade ficcional, buscando abordá-los como representações identitárias brasileiras. A intenção é demonstrar como a conjunção realidade/fantasia pode estar a serviço de uma crítica literária fundamentada em uma análise sociológica. Para isso, este artigo se detém em apresentar situações fantásticas em que a putrefação dos mortos torna-se recurso de horror que alimenta uma certa reflexão social, abordando os cadáveres protagonistas do enredo enquanto tipos sociais cristalizados no imaginário brasileiro: a aristocrata, o músico, o advogado, o sindicalista, o boêmio beberrão e a prostituta decadente. Pretende-se, assim, observar quais os discursos sociais implícitos nas falas destas personagens “mortas” e quais as reações daqueles com quem se relacionaram quando estavam vivas, ao encontrá-las em estado de decomposição despertas de seus caixões.

“O incidente” é esta situação clímax, quando há uma sequência de circunstâncias que alterarão o cotidiano dos habitantes de uma cidade do interior ficcional do Rio Grande do Sul, levando-os a refletirem sobre seus valores morais no âmbito político e pessoal. As ações da primeira etapa “Antares” só são uma preparação para este acontecimento, apresentando a estruturação política e social da cidade e as sete personagens que protagonizarão a aparição fantástica que reinventará a história deste lugar. Para se colocar em evidência este jogo causa/efeito, também próprio ao fantástico, este trabalho está dividido nos seguintes tópicos: A aparição dos mortos em *Antares*: uma reflexão sobre a articulação horror/fantástico para a recriação das relações sociais e afetivas no romance e A recriação

da situação clímax fantástica no romance e as suas associações com elementos da tragédia grega.

### **A APARIÇÃO DOS MORTOS EM ANTRES: UMA REFLEXÃO SOBRE A ARTICULAÇÃO HORROR/FANTÁSTICO PARA A RECRIAÇÃO DAS RELAÇÕES SOCIAIS E AFETIVAS NO ROMANCE**

A circunstância da “aparição” é um dado estético relevante na estruturação de narrativas fantásticas tradicionais. Cabe ao narrador conduzir a narrativa de modo a construir para o leitor implícito um mundo não natural onde a aparição tenha um efeito, de algum modo, catártico. Isso se dá porque no fantástico é produzido um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar. Em outras palavras, as narrativas fantásticas provocam a ruptura da ordem estabelecida, “numa irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana” (CAILLOIS, 1975 p.161 apud TODOROV, 1975, p. 32).

Em Incidentes em Antares, existe ainda a transcriação da realidade em que a sucessão de acontecimentos surpreendentes, assustadores e emocionantes serve a temáticas mais complexas, comuns a alguns romances modernos como: as angústias existenciais, a opressão, a burocracia, a desigualdade social (VOLOBUEF, 2000). Apesar da existência de seres ou circunstâncias sobrenaturais no romance, eles estão a serviço de uma problematização das relações sociais existentes em uma cidade do interior. A hesitação ainda existe, mas de um modo mais sutil. Há ainda o estranhamento do leitor, que não encontra explicações ou justificativas para os acontecimentos (VOLOBUEF, 2000). Entretanto, há uma mudança: o “texto realiza uma espécie de jogo com a verossimilhança, em que realismo e fantástico se alternam” (VOLOBUEF, 2000, p.20). E esse é um traço particular da literatura moderna fantástica que pulsa no romance, quando a incerteza é

infiltrada em um ambiente antes considerado familiar (cotidiano) para levar o leitor a uma reflexão acerca dos valores morais que o regem.

A intenção de Erico Veríssimo é apresentar para o leitor o duplo significado do pavor acarretado nos indivíduos de Antares, ao encontrarem cadáveres em decomposição, movendo-se pela cidade. Ao mesmo tempo que evidencia o horror de sujeitos diante do apodrecimento de corpos culturalmente reservado para o túmulo e sua inexplicável sobrevida. O que sugere um pavor bem mais significativo para a constituição do enredo: serem “revelados” por estes olhares póstumos, tão próximos da imparcialidade já recriada em Memórias Póstumas de Brás Cubas. Apresenta-se a seguir o encontro de Quitéria com seus familiares e este duplo pavor defendido neste artigo:

Quitéria Campolargo aparece subitamente à porta da sala e diz:

– Não se incomodem, meninos e meninas, só vim buscar minhas joias.

A filha mais moça solta um grito. A mais velha cai de joelhos e brada:

– Socorro! A mamãe foi enterrada viva!

– Socorro! - grita o farmacêutico que sai correndo da sala, rumo ao jardim, enquanto a mulher do comerciante rola no chão, debatendo-se em guinchos, num ataque de histeria (VERÍSSIMO, 1976, p. 268)

A descrição da cena revela os “bastidores” da aristocracia rural brasileira após o óbito de uma matriarca. Se Quitéria aparenta ter o amor e o respeito de seus parentes num velório grandioso, próprio à sua relevância política coronelista, em casa é apenas mãe e sogra cuja subjetividade é anulada em favor da funcionalidade de suas joias. O pavor, então, multiplica-se no fragmento. Há o pavor da chefe de família que depois de morta se descobre nua, sem joias e, logo, sem amor e o, conseqüente, horror da mesma família que se vê

desnuda diante dos olhos da morte. O medo do desconhecido está evidente nos apelos de “socorro”, nos “guinchos” e “ataques de histeria”, mas ele se torna ainda mais potente quando a morte desvenda o universo privado cuidadosamente mascarado: as relações de interesse que regem as ligações familiares da sobrevivente aristocracia rural brasileira do início do século XX. Quitéria, como todos os outros sete cadáveres, não tem mais uma função social no mundo, encontra-se numa situação de fronteira como bem explica João da Paz: “somos todos passageiros sem bagagem que perderam um trem e que estão esperando o próximo e que não sabem quando vai passar” (VERÍSSIMO, 1976, p. 243). E é nesta circunstância que a protagonista consegue analisar quem foi enquanto viva e a importância que deixou enquanto morta, tornando-se uma peça produtora de pavor pela sua capacidade de existir além da morte, voz, que, de fato, terá uma repercussão social, quando for emitida no coreto. O mal-estar ainda é maior na volta de Cícero para casa:

Efigênia vê um vulto negro contra a janela iluminada, solta um gritinho e põe-se de joelhos na cama, os olhos piscos, o susto no rosto, os seios murchos pendentes como duas jacas brancas.

– Bom dia, Efigênia - diz Cícero com irônica brandura - Lembra-se de mim? O Cici.

Ela está como siderada. O rapaz também desperta, e, dando por aquela presença estranha no quarto, salta da cama, alarmado, e cola-se à parede, numa atitude defensiva. Só então Efigênia reconhece o marido. “Cícero! Meu Deus...mas você está morto!” - e põe-se a gritar e a rolar sobre o leito como uma possessa, puxar os cabelos e, ao mesmo tempo, rir e soluçar, ficando nas posições mais grotescas até que exausta, deixar-se cair em decúbito dorsal. (VERÍSSIMO, 1976, p.270)

É recriada uma circunstância de flagrante adultério com uma abordagem sarcástica para se estabelecer uma crítica à família nuclear burguesa. Dos sete personagens, Cícero é aquele cuja tipificação social mais persiste em sua construção identitária após a morte. O

seu sarcasmo predominante também se direciona à sua esposa, quando a encontra na cama com um mancebo, antes mesmo de ser enterrado. Mais uma vez, há a descrição de uma situação de pavor da mulher com um duplo sentido na narrativa. “Gritos”, “cabelos desgrenhados”, “risos e soluços” revelam uma animalização que expressa o desespero diante da verdade ocultada sobre seu próprio casamento. Do ponto de vista das relações sociais na sociedade brasileira do início do século XX, este descontrole exprime o receio feminino da sua associação ao estereótipo da adúltera com o da “puta”, agredida por um discurso patriarcal. Ter sua “promiscuidade” mostrada diante do esposo morto é, de uma certa forma, também estar sendo exposta diante dos olhos do julgamento social, como ele fará depois no coreto. Por isso, o pavor é também uma ferramenta de recriação de relações sociais, porque revela o medo das personagens de terem suas “chagas morais” expostas, estando sempre ocultadas pelo véu da hipocrisia.

Em contrapartida, o encontro de Erotildes e de Pudim de Aço com sua “família” é bem diferente, como se nota no fragmento que apresenta o reencontro de Erotildes com sua “colega de trabalho” e amiga de vida:

Veste o seu melhor vestido, calça os seus sapatos menos velhos, pinta-se e - tudo isso feito - senta-se na cama de ferro que ambas por muito tempo partilharam e ali se queda ouvindo o tique-taque do despertador encima de uma mesinha-de-cabeceira, ao lado de uma vela metida no castiçal. Erotildes que mais parece um fantasma dentro do camisolão do hospital que lhe serve de mortalha. Rosinha ergue-se apertando uma mão à outra. Erotildes sorri, mostrando os dentes escuros e pontiagudos e faz “Oh!” bem como nos seus tempos de viva. Rosinha engole em seco e depois responde: “Oh!”

– Tu me desculpas por eu ter ficado com teu vestido, as tuas meias e a bugigangas?

– Ora, que bobagem! Defunto não precisa mais dessas coisas. (VERÍSSIMO, 1976, pp. 286- 287)

A cama compartilhada, o perfume, a maquiagem, o ouvir o tique-taque do despertador revelam uma íntima relação afetiva comprovada com a cumplicidade do encontro, caracterizado por um diálogo sugestivo de uma afinidade de tipos sociais femininos ligados por sua situação de miséria. É certo que o fantástico persiste, mas desvinculado do estranhamento. O pavor inexistente pois não há “cortinas” entre as personagens. O grupo dos “miseráveis” vive a anulação contínua de sua identidade na vida pública e a permanente identificação na privada que impede a existência de “pavor” entre eles, por conta do constante sentimento de espelhamento. Rosinha e Eroltides se identificam por conta de sua situação social de prostitutas decadentes.

Há, então, neste fragmento citado uma forte discursão sobre a construção identitária permanente nas relações sociais. Erotildes se bifurca, sendo interpretada pela sociedade e pelo olhar de Rosinha. O que comprova o argumento de Stuart Hall de que “a identidade preenche o espaço entre o ‘exterior’ e o ‘interior’ - entre o mundo pessoal e o público” (HALL, 2000, p.11). É formada em interação com outro, costurando valores e sentimentos do espaço onde ocupa e, podendo, por isso, transformar-se segundo este lugar que ocupa. O encontro de Pudim de Aço com Alambique é numa circunstância bem parecida:

Ao vê-lo, o proprietário solta um grito e sai a correr na direção dos fundos do boteco. Pudim entra. Num canto da pequena sala, sentado na mesa de costume, lá está o Alambique diante de um copo de cachaça, o violão em cima numa cadeira, ao seu lado

– Homem de Deus faz horas que estou te procurando!

— Pudim, velho de guerra! Me disseram que tinhas voltado, mas pensei que era potoca - Precipita-se para o amigo e abraça-o – Senta, homem.

– Não estás assustado?

– Eu? De que?

– De estar falando com um defunto. Espantei muita gente na rua. Uns dois ou três ficaram de perna frouxa e caíram. E outros dispararam.

– Ah, mas esses não eram teus amigos, como eu.

– Meu fedor não te repugna?

– Há piores no mundo e eu tenho aguentado firme. Mas toma um troço, homem! (VERÍSSIMO, 1976, pp. 288-289).

Há a identificação presente na relação entre Rosinha e Erotildes. Alambique busca em Pudim o companheiro de mesa de bar com o qual divide a sua existência de malandro de rua. Isto é tão sabido pelo morto que o procura no bar onde sempre frequentavam e a reação do amigo é a de insistir em tomarem cachaça juntos. Há, então, a sobreposição da identificação dos sujeitos sobre o natural pavor despertado pela morte, sustentando o argumento deste trabalho de que Erico Veríssimo constrói situações fantásticas de encontro entre “miseráveis” para equiparar a transparência de suas relações afetivas à hipocrisia permanente nos vínculos pessoais dos que exercem algum tipo de opressão social. No diálogo entre Pudim e Alambique, há um traço diferencial que se estende para a caracterização dos encontros de Meandro Olinda com a música e de João da Paz com a esposa: o lirismo.

Embora a descrição do motivo da morte do personagem associe-se ao homicídio de um alcoólatra pela esposa, por causa de uma vida conjugal marcada pela sua violência exercida contra ela, a fala de Pudim implode este estereótipo. Apresenta uma preocupação

com o bem-estar da mulher cujo clímax é de uma sugestividade poética. Sabe-se que, desde meados do século XX, a serenata é um costume boêmio de representação de vassalagem amorosa às damas pelos malandros. Junção da viola e do som realiza uma atmosfera de corte cujo princípio era o do seresteiro declarar-se em público diante da janela de sua amada (NERY, 2000), tal qual um trovador diante de sua dama nas cantigas de amor.

Esta mesma indiferença social marcará a construção identitária de Meandro Olinda, ao longo da morte e da vida. A personagem é a representação da incompreensão do músico dentro de uma sociedade provinciana que se manifesta na silenciação de suas mãos para o piano em vida e de seu canto e arte dentro do coreto em morte. Nas duas circunstâncias, a voz social do artista é calada por identificar-se com a própria arte. As mãos são, portanto, plurissignificativas para a construção do perfil do personagem. Ao mesmo tempo são o instrumento de sua voz e ferramentas de sua silenciação. Tanto que o personagem só consegue tocar a *Appassionata* depois de morto, sozinho na sala de sua casa:

Aproxima-se do piano, que tem o teclado descoberto, senta-se no banco giratório, olha para a partitura que está na estante e seus lábios se movem quando lê SONATA. Suas mãos como que dotadas de vontade própria, erguem-se e pousam sobre o teclado (...) O som do piano enche a sala, escapa-se pela janela. O maestro ergue-se, corre para a sacada e exclama:

– Povo de Antares, Fariseus e Filisteus! Povos do mundo! Ouvireis agora a *Appassionata*, de Ludwig Van Bethoween, interpretada de além-túmulo pelo virtuoso Meandro Olinda. (VERÍSSIMO, 1976, p. 282).

Ainda há, no fragmento, a ocorrência de uma circunstância fantástica, mas o horror é anulado pela ausência de receptividade humana na volta do personagem ao lar. Assim, Meandro Olinda representa a frustração do músico erudito numa sociedade provinciana, para quem a arte clássica parece intraduzível. O seu suicídio é o clímax desta consciência e a

volta para a casa é a sua redenção. Tal qual Brás Cubas, Meandro se sente liberto da sociedade que o ignorou, sendo capaz de se reconciliar com as próprias mãos que julgou paralisarem-se por um desejo alheio ao seu, estando, portanto, capacitado a interpretar a verdadeira face social do povo da cidade, quando o denomina de “fariseus” e “filisteus. A música tocada depois de morto para uma plateia imaginária é uma reação ao silenciamento do músico pela alienação social. Esta mesma rejeição será retribuída no coreto, quando permanecerá a maioria do tempo calado, só se expressando através da música quando os mortos são agredidos.

A situações de volta para casa de João de Paz e Meandro Olinda aproximam-se. A diferença é que o estranhamento é anulado pelo encontro idealizado de um herói pós-morte com sua esposa grávida, observado no trecho:

– Podias encostar a mão no meu ventre...

– Minha mão podre...

–Tua linda mão. Vem, por amor de Deus, meu amor.

(...)

– Sentes alguma coisa? A voz de Rita vem abafada através do lenço.

– Sinto, sinto. Ele está vivo e é nosso.

De repente ela estende os braços e enlaça as pernas do marido num gesto de desespero e aperta a cabeça contra o ventre dele como se quisesse penetrar-lhe as entranhas. (VERÍSSIMO, 1976, p.297)

Há uma vassalagem amorosa. A esposa demonstra que seu sentimento de amor é maior do que o pavor e nojo de estar diante de um cadáver apodrecendo. Neste sentido, Erico Veríssimo incorpora no romance o traço melodramático dos folhetins de exagerar nas

circunstâncias de intensidade emocional. E por sobre uma situação de homicídio social imposto pela ditadura Vargas, coloca o amor de um homem assassinado por este sistema que, ao invés de denunciá-lo, prefere preservar sua família, conduzindo-a para “fora” do país, num metafórico exílio ideológico, mascarado pelo amor que parece vencer a morte.

Desta forma, este tópico foca-se em demonstrar como o encontro dos cadáveres com suas pessoas ou objetos mais íntimos constrói situações fantásticas representativas da relação intrínseca entre a vida pessoal e pública de certos tipos sociais dentro da metáfora de uma cidade provinciana. Defende-se que Erico Veríssimo se apropria destas situações estranhas e insólitas para provocar no leitor uma reflexão acerca das posições sociais dos indivíduos num sistema em que as dicotomias entre oprimidos e opressores são avaliadas dentro dos seus contextos público e privado para se apresentar como as suas relações identitárias mais íntimas revelam o que é omitido por baixo de suas máscaras sociais.

### **O CORETO: A RECRIAÇÃO DE ELEMENTOS DA TRAGÉDIA A FAVOR DE UMA DENÚNCIA SOCIAL**

Em Incidente em Antares, a circunstância da verbalização dos sete cadáveres no coreto pode ser considerada a situação clímax da narrativa, realizando sua estrutura fantástica plenamente, à medida que é o momento de maior estranhamento do enredo, cujas situações anteriores são coadjuvantes, ou seja, de preparação do leitor para ele (TODOROV, 1975). Para causar um impacto ainda maior, Erico Veríssimo constrói um espaço e um jogo de diálogos que se assemelham ao encontrado no teatro grego em sua formação original. Segundo Jorge Ferro Piqué (1998), a princípio, as peças eram encenadas na Ágora, localizada na praça e no mercado público, espaços nucleares de atividade pública onde também aconteciam discussões políticas efetivadas pela Assembleia de Cidadãos. O

espetáculo grego, então, passava a ter uma função congregadora dos cidadãos atenienses, problematizando também aspectos políticos contribuintes da formação identitária dos sujeitos da polis (PIQUÉ, 1998). A diferença é que o público também se torna agente no exercício dos diálogos, dividindo-se em dois grupos: os jovens que se encontram em cima das árvores e algumas figuras públicas que reagem a acusações apresentadas pelos mortos. Defende-se que “os meninos das árvores” tenham a mesma função na situação dramática criada na praça do Coro no teatro grego.

Segundo Battezzato (2005), a importância do Coro reside na sua marginalidade em relação à ação da peça e na sua distância em relação aos heróis no palco. Sua função seria de leitores/espectadores empíricos, localizados no interior do texto, por serem capazes de ler a ação dos atores, tendo sempre uma reação conforme a sua posição social (BATTEZZATO, 2005). Neste sentido, as intervenções do Coro sempre representam um determinado grupo social e suas interpretações dos acontecimentos.

A relevância dos cadáveres na constituição desta situação clímax da narrativa é de atores protagonistas de atos de uma tragédia antiga. A sua exposição para o público segue o formato de um julgamento social em que Cícero tem o papel de advogado de defuntos que se apresentam como testemunhas de suas vidas e das faltas morais das figuras públicas que, de algum modo, prejudicaram a condução de suas existências. Assim, o coreto se assemelha a um palco improvisado onde em cada ato duas vezes se apresentam dentro do formato das encenação de uma tragédia grega.

O fantástico, então, serve à reinvenção de um olhar crítico acerca das relações sociais ocultadas por um discurso ideológico permanente nas cidades provincianas de meados do

século XX. Assim, o espaço se metaforiza, podendo se identificar com qualquer cidade do interior do Brasil, caracterizada pela corrupção, desigualdade social e autoritarismo de certos grupos. A primeira voz a se apresentar no coreto é da matriarca Quitéria:

– Entre vivos e mortos, não há entendimento possível. Hoje, de manhã, quando voltei à minha casa, tive a maior desilusão da minha vida. Encontrei as minhas quatro filhas e os meus quatro genros discutindo a partilha de minhas joias... das joias com as quais pedi que me sepultassem. Passaram a noite batendo boca...

Os arborícolas rompem em gritos e aplausos: “Apoiado! Muito bem”. E depois, numa espécie de estribilho festivo: “Qui-ta! Qui-ta! É a maior! É a maior! Qui-ta! Qui-ta! Qui-ta!”

Tibério ergue a cabeça para as árvores e protesta:

– Dona Quita, mal-educados!

– Ora - diz a matriarca dos Campolargos - deixa os meninos em paz (VERÍSSIMO, 1976, p.307)

O trecho apresenta a reflexão póstuma de uma matriarca acerca da interpretação da velhice dentro do próprio núcleo da família. A personagem retoma o seu reencontro com parentes para expor o seu papel de matriarca de oligarquias rurais. Há, portanto, uma retirada pública da primeira máscara social, já revelada na situação fantástica de encontro com os familiares. Nota-se uma reificação do sujeito da classe oligárquica rural cujo aparente prestígio social torna-se uma fraude, descoberta quando a personagem interpreta suas relações pessoais a partir do olhar impessoal da morte. Esta implosão de uma função social é confirmada pela reação da matriarca à fala do Coro de meninos na árvore de desconstrução do respeito predominante a uma aristocrata rural, como um refrão bem próximo ao emitido pelas crianças, quando brincam de apoiar a fala de outras. Em contrapartida, a fala de Erotildes estrutura-se num formato diferenciado, tendo como foco a denúncia, de fato, de

figuras públicas da cidade. Cita-se abaixo a sua fala de apresentação dos motivos de seu óbito:

Cheguei a ser mulher de cinco mil-réis. Numa noite de agosto, apanhei uma chuvarada, comecei a tossir. Fiquei tísica, com um febrão danado e uma dor no peito que respondia nas costas. A Rosinha me contou depois que eu até variei. Foi então que me levaram para um hospital que não me lembro direito o nome.

– O Salvator mundi - esclarece Cícero - A ala dos indigentes. (VERÍSSIMO, 1976, p.365)

No coreto, as falas se distribuem em três, ainda estando no formato esperado de teatralização grega antiga. Isso se dá para que se construa uma cena semelhante a um julgamento social em que o discurso de Erotildes é apoiado por comentários de Cícero e de Barcelona, dando um maior dinamismo para a apresentação da hipocrisia médica numa cidade provinciana. O discurso da personagem apresenta a decadência da prostituta velha na sociedade, morrendo num hospital na ala dos indigentes, sem a devida consciência de sua cidadania. Isso se repete também na fala de Barcelona:

– Comendador Benício Amendariz só gosta de meninas de quatorze a dezessete anos e que a alcoviteira Venusta, protegida de Cel Vacariano que fornece periodicamente franguinhas para a panela do nosso respeitável varão, que tanto horror tem a qualquer mudança de ordem social, política e econômica (VERÍSSIMO, 1976, p.359).

O discurso de Barcelona está de acordo com seu perfil anarquista de demolição de paradigmas sociais, retirando as máscaras sociais de figuras públicas. Em sua fala, é colocada em evidência a denúncia de homens cuja posição política conservadora opõe-se às suas infrações morais ocultados por sua imagem pública. O foco da crítica, então, é o aliciamento de menores para a prostituição, alimentada por coronéis e figuras jurídicas que

deveriam combater o abuso sexual. Assim, o fantástico passa a ser uma ferramenta de crítica social. A voz de um anarquista já morto exerce a mesma função do Coro de jovens: furar o sistema através do deboche. Em contrapartida, o discurso de Pudim de Cachaça perde a relevância social, alcançando a condição lírica da fala de um palhaço:

Não vou acusar ninguém. Só quero pedir ao meretrício juiz e ao reverendíssimo promotor que não condenem a minha mulher. Se ela me envenenou (o que ainda não acredito) foi porque sou mesmo uma porcaria, não valho nada. Passava o dia sem trabalhar, de noite saía em bebedeiras e serenatas (não é mesmo, Alambique?) e quando voltava para casa de madrugada ainda batia na pobre Natalina. Povo de Antares, ajudem a absolver a minha mulher! Era só o que eu tinha a dizer.

Alambique se pôs a bater palmas. “Bravos! Muito bem!”. Depois, no meio do silêncio geral, olha na direção das árvores e pergunta: “Pro meu amigo...nada?”

Rompem então as exclamações: “Pu-dim! Pu-dim! Pu-dim! (VERÍSSIMO, 1976, p.366).

De um modo geral, os bufões ou bobos da corte tinham a finalidade de provocar o riso, sobretudo, do rei. A excentricidade era a sua marca, usada para expor uma verdade penosa que um homem sensato não ousaria revelar (MINOIS, 2003). No fragmento, esta loucura sã é reinventada dentro do perfil triste do palhaço de circo. O nome da personagem, por si só, expressa a sua condição patética segundo o olhar da sociedade. Trata-se de um bêbado cujas ações o tornam ridículo. O patético a serviço da tristeza está na emissão e recepção do discurso do personagem. Quando pede absolvição da esposa que o matou, reafirma a nulidade de suas ações dentro da sociedade, usando a justificativa do excesso próprio a um palhaço. Dessa forma, a loucura do riso ganha uma dupla condição: justifica a violência exercida e sofrida pela mulher, e, ao mesmo, tempo a pureza de alma do palhaço que ama seu agressor, ciente de sua posição de sofredor social. Esta mensagem fica tão

implícita no seu discurso que não há o riso esperado da plateia. Esta mesma indiferença é apresentada na voz do maestro:

Cidade sem alma! Cidade cruel! Cidade sem amor! O que falta é a música! Eu deveria odiar-te, sacudir às tuas portas o pó de minhas sandálias, mas meu coração não abriga nenhum sentimento mesquinho. Deixo aos meus conterrâneos, que nunca me compreenderam, esta última mensagem, na mais maravilhosa das línguas. (VERÍSSIMO, 1976, p. 444)

A fala de Meandro Olinda é a reação de indignação em relação à atitude de um grupo da cidade que busca agredir e expulsar violentamente os sete cadáveres, por conta da peste de ratos que sua aparente presença na cidade acarreta. O que se enfatiza no fragmento acima é a semelhança do tipo social músico com o do palhaço bêbado. Ambos se posicionam a partir de uma explosão emocional cuja receptividade do público transgrede a catarse almejada, expressando a crítica social pretendida por Erico Veríssimo à marginalização também da arte. Neste sentido, o fantástico serve a uma crítica bem mais sutil.

Desta forma, as falas no coreto assemelham-se a uma encenação teatral da Grécia Antiga por conta do cruzamento entre arte e vida pública. Os discursos dos cadáveres vivos expressam relações diferenciadas entre tipos sociais e a cidade de Antares que revelam construções identitárias da cosmovisão de um espaço provinciano. A aristocrata, a prostituta, o anarquista, o bêbado, o músico representam tipos sociais cujas falas após a morte expressam, como interpretam e são interpretados pela sociedade que se recusa a enterrá-los. O recurso do fantástico se torna relevante pois proporciona ao leitor a construção de um situação fantástica em que paradigmas comportamentais são derrubados a favor da exposição de condutas estranhas que despem máscaras sociais, provocando no leitor um terror diferenciado o qual ultrapassa o medo, comum a elas, alcançando a própria

reflexão, construída a partir da identificação com as histórias vivenciadas por cada morto ressuscitado.

## REFERÊNCIAS

BATTEZZATO, Luigi. —Lyric. || In: GREGORY, Justina (ed). *A companion to Greek tragedy*. S/l: Blackwell Publishing, 2005, p. 149-166.

HALL, STUART. *A identidade cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DPYA, 2000.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: UNESP, 2003.

PIQUÉ, Jorge Ferro. *A tragédia grega e seu contexto*. Letras, Curitiba: Editora da UFPR, n. 49, 1998, p. 201-219.

TODOROV, Tezevetan. *Introdução ao fantástico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

VERÍSSIMO, Érico L. *Incidente em Antares*. Porto Alegre: Globo, 1976.

VOLOBUEF, Karin. *Uma leitura do fantástico: A invenção de Morel (A. B. Casares) e O processo (F. Kafka)*. In: Revista Letras, Curitiba, n. 53, jun. 2000, p. 109-123.

**Artigo recebido em: 29 de maio de 2018.**  
**Artigo aprovado em: 26 de junho de 2018.**