



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Campus de São José do Rio Preto

Gisele de Oliveira Bosquesi

A crítica social por meio do fantástico em *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo, e *Io e Lui*, de Alberto Moravia

São José do Rio Preto
2017

Gisele de Oliveira Bosquesi

A crítica social por meio do fantástico em *Incidente em Antares*, de
Érico Veríssimo, e *Io e Lui*, de Alberto Moravia

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Celeste
Tommasello Ramos

São José do Rio Preto
2017

Bosquesi, Gisele de Oliveira.

A crítica social por meio do fantástico em Incidente em Antares, de Érico Veríssimo, e Io e Lui, de Alberto Moravia / Gisele de Oliveira Bosquesi. – São José do Rio Preto, 2017
214 f.

Orientador: Maria Celeste Tommasello Ramos
Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura fantástica - Séc. XX - História e crítica. 2. Literatura fantástica brasileira. 3. Literatura fantástica italiana. 4. Alegorias. 5. Política na literatura. 6. Veríssimo, Érico, 1905-1975. Incidente em Antares - Crítica e interpretação. 7. Moravia, Alberto, 1907-1990. Io e Lui - Crítica e interpretação. I. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. II. Título.

CDU – 8-344.09"19"

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
UNESP - Câmpus de São José do Rio Preto

Gisele de Oliveira Bosquesi

A crítica social por meio do fantástico em *Incidente em Antares*, de
Érico Veríssimo, e *Io e Lui*, de Alberto Moravia

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Comissão Examinadora

Prof^a. Dr^a. Maria Celeste Tommasello Ramos
UNESP – São José do Rio Preto
Orientadora

Prof^a. Dra. Adriana Lins Precioso
UNEMAT – Sinop

Prof^a. Dra. Marisa da Gama-Khalil
UFU – Uberlândia

Prof. Dr. Arnaldo Franco Júnior
UNESP – São José do Rio Preto

Prof. Dr. Humberto Perinelli Netto
UNESP – São José do Rio Preto

São José do Rio Preto
2017

Agradecimentos

À minha família, por apoiar minhas escolhas e compreender as minhas ausências.

À minha orientadora, Profa. Dra. Maria Celeste Tommasello Ramos, por sua valiosa e gentil orientação durante toda a produção deste trabalho, e pelo suporte profissional e pessoal desde a iniciação científica.

Ao George Henrique Nagamura, cuja alegre presença e auxílio de revisão foram essenciais à confecção deste trabalho.

Aos amigos que saíram do Ibilce para o mundo, aos colegas ibilceanos, e aos “irmãos celestiais” que para esta tese contribuíram, direta ou indiretamente, por meio de apoio pessoal, diálogos enriquecedores e companhia em atividades acadêmicas.

À CAPES e ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP de São José do Rio Preto, pela concessão da bolsa de pesquisa e por permitir a realização deste trabalho.

Aos professores deste mesmo programa, que contribuíram por meio das disciplinas oferecidas.

Aos membros da banca do exame geral de qualificação, Prof. Dr. Arnaldo Franco Júnior e Prof. Dr. Humberto Perinelli Netto, pelas importantes sugestões e críticas construtivas, aos quais também agradeço, juntamente com a Profa. Dra. Adriana Lins Precioso e a Profa. Dra. Marisa da Gama-Khalil, por terem gentilmente aceitado integrar a banca de defesa desta tese.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar as obras *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo, e *Io e Lui*, de Alberto Moravia, no tocante à relação entre o Fantástico e a crítica social, esta entendida como resistência. Compreendemos o conceito de fantasia de modo amplo, como aquele que abarca várias vertentes, e veremos como, nos romances italiano e brasileiro, que foram ambos escritos em 1971, os elementos da fantasia se inserem na alegoria do contexto extraliterário de modo a trazer à interpretação dos textos a noção de violação e questionamento do real, que o Fantástico pressupõe, estendido ao contexto político e social. Enquanto, na obra de Veríssimo, o tema fantástico dos mortos que se levantam corrobora para a denúncia das incongruências do poder durante a Ditadura Civil-Militar brasileira, na obra de Moravia, o tema do duplo será consoante com a crítica aos efeitos desestabilizadores, sobre o indivíduo, do panorama cultural da Itália a partir da década de 1960, período marcado pelos primeiros movimentos populares que anunciaram o arrefecimento da chamada “Era de Ouro” dos países europeus desenvolvidos. As obras italiana e brasileira convergirão, portanto, no modo de apresentar o insólito como elaboração estética de absurdos reais de sua época.

Palavras-chave: Fantástico, Insólito, Alberto Moravia, Érico Veríssimo, Crítica social, Resistência, Alegoria

ABSTRACT

*The present study aims at analysing the works *Incidente em Antares*, by Érico Veríssimo, and *Io e Lui*, by Alberto Moravia, regarding the relationship between fantasy and social criticism as resistance in literature. We consider the concept of fantasy as the one that encloses various narrative strands, such as the Fantastic, Gothic and Magical Realism, to investigate how the allegory of the social context composed in the novels, which were both published in 1971, embrace fantastic elements in order to question paradigms of reality extended to the interpretation of political and social context by the means of the notion of transgression posed by the fantastic mode. While in the novel by Veríssimo the fantastic element of dead coming back to life supports the exposure of the absurdities of the political power during the military dictatorship in Brazil, in the novel by Moravia the element of the divided self, the double, interacts with the criticism of the disrupting effects on the individual caused by social and cultural aspects of Italy lingering from the late 1960s, a time marked by popular movements that led to downward revisions about the period known as “The Golden Years” in developed European countries. The Italian and Brazilian novels studied in this thesis will thus converge in approaching fantasy as an aesthetic response to certain absurdities of reality itself.*

Keywords: Fantastic, Fantasy, Alberto Moravia, Érico Veríssimo, Social Criticism, Resistance, Allegory.

RIASSUNTO

Lo scopo del presente lavoro è analizzare le opere **Incidente em Antares**, di Érico Veríssimo, e **Io e Lui**, di Alberto Moravia, nei confronti della relazione tra il Fantastico e la critica sociale, questa intesa come resistenza. Comprendiamo il concetto di fantasia a modo ampio, come quello che riguarda diverse diramazioni, e vediamo come, nei romanzi italiano e brasiliano, tutte e due scritti nel 1971, gli elementi della fantasia si inseriscono nell'allegoria del contesto storico facendo sì che sull'interpretazione incida la nozione di violazione e questionamento del reale, che il Fantastico presuppone, ed essa sia estesa al contesto politico e sociale. Se, da un lato, nell'opera di Veríssimo, il tema fantastico dei morti che si rialzano collabora con la denuncia delle incongruenze del potere durante la dittatura civile-militare brasiliana, nell'opera di Moravia il tema del doppio sarà coerente con la critica agli effetti di disorientamento sull'individuo risultanti dal panorama culturale dell'Italia a partire dagli anni sessanta del Novecento, compreso gli Anni di Piombo, con i movimenti popolari che indicarono il trattenimento della chiamata "Età d'oro" dei paesi europei sviluppati. Le due opere, in Italia e nel Brasile, coincidono nel suo modo di presentare l'elemento insolito come espressione estetica di assurdi reali dell'epoca.

Parole-chiave: Fantastico, Insolito, Alberto Moravia, Érico Veríssimo, Critica sociale, Resistenza, Allegoria.

Sumário

1. Introdução	p. 9
2. Caminhos cruzados: Moravia, Veríssimo, Literatura e Humanismo	p. 20
3. O Fantástico e suas vertentes	p. 26
4. Vertentes do Fantástico em <i>Io e Lui</i> e <i>Incidente em Antares</i>	p. 42
4.1 O tema do duplo em <i>Io e Lui</i> e aspectos que condicionam a interpretação da fantasia	p. 42
4.2 O tema dos mortos-vivos em <i>Incidente em Antares</i> e aspectos que condicionam a interpretação da fantasia	p. 78
5. Resistência e Alegoria	p. 110
5.1 O avesso dos “Anos Dourados”: uma interpretação da alegoria em <i>Io e Lui</i>	p. 116
5.2 O baile de máscaras ou o <i>who is who</i> na tanatocracia antarense: uma interpretação da alegoria em <i>Incidente em Antares</i>	p. 157
6. Considerações finais	p. 201
7. Bibliografia	p. 204

1. Introdução

O presente trabalho tem como objetivo analisar os romances *Incidente em Antares*, do escritor brasileiro Érico Veríssimo, e *Io e Lui*, (em português, *Eu e ele*)¹ do escritor italiano Alberto Moravia, do ponto de vista do diálogo entre a Literatura Fantástica e a crítica social. Ambos publicados em 1971, no Brasil e na Itália, respectivamente, possuem em comum a crítica ao seu próprio momento histórico por meio de um questionamento da ordem estabelecida que utiliza, entre outros, procedimentos e temas característicos do Fantástico. Nosso objetivo, portanto, será o de caracterizar o diálogo que as obras travam com o universo de narrativas fantásticas e, em seguida, realizar uma interpretação dos alvos críticos de *Io e Lui* e *Incidente em Antares*.

Nossa hipótese decorre de reflexões feitas em um trabalho desenvolvido anteriormente, em nível de mestrado, concluído em 2011, intitulado “As referências mitológicas e a construção do humorismo em *Racconti surrealisti e satirici*, de Alberto Moravia”. Nele, estudamos a coletânea de contos de Alberto Moravia motivados pela curiosidade de observar quais os efeitos e significados que emergem do diálogo entre a obra e elementos da mitologia clássica. Consequentemente, pudemos observar algumas implicações de tal diálogo, levando em consideração o fato de que, até então, Alberto Moravia havia adotado em seus textos um estilo estritamente realista.

Buscamos, então, nesse trabalho precedente, problematizar a observação de alguns estudiosos, como Roberto Tessari (1985), para quem a chave fantasiosa do texto serviria para ocultar a crítica em tempos de censura. De fato, a coletânea de contos foi publicada sob pseudônimo, durante o período de ditadura fascista, primeiramente em dois volumes: *I sogni del pigro* (1940) e *L'epidemia* (1944). O próprio Moravia comenta que tais contos são como “invólucros de celofane”, pois não possuem absolutamente nenhum hermetismo no que toca ao conteúdo de crítica social e denúncia da conturbada situação política. Concluímos, no entanto, que a fuga ao realismo estrito trouxe outras vantagens aos contos, tais como a de adicionar novos caminhos de leitura.

¹ A análise foi feita a partir da leitura da obra original em italiano, cujos excertos a serem comentados virão em nota de rodapé, enquanto reproduziremos, no corpo do texto, excertos a partir da tradução para o português brasileiro feita por Joel Silveira (Eu e Ele), salvo em poucos casos em que preferimos utilizar uma tradução nossa a fim de propôr outras escolhas lexicais.

A referida pesquisa mostrou-se como um fértil terreno para iniciarmos reflexões sobre a relação entre fantasia e crítica social, que tem se mostrado cada vez mais complexa, indo além das pressuposições de que, em tais textos, temos apenas uma evasão, ou a metáfora mecânica, que visa dissimular um conteúdo que poderia ter sido expresso em termos realistas. De fato, verificamos que, nos contos de Moravia, o diálogo com o distante universo da fantasia e do mito traz à sátira novos símbolos, metáforas e alegorias que iluminam não apenas os objetos satirizados mas o próprio texto literário, que adquire novas vias de interpretação.

Cerca de três décadas depois da publicação dos contos que formaram nosso corpus de pesquisa em nível de mestrado, Moravia publica *Io e Lui*, um romance que repropõe o diálogo com a fantasia em uma época em que, embora a censura à arte não mais fosse uma ameaça, também não pode ser considerada uma época pacífica na História italiana: os chamados *anni di piombo* (anos de chumbo). Será, pois, uma oportunidade de observar a relação entre fantasia e crítica sem que se parta do pressuposto de que tenha havido a preocupação em dissimular a crítica pretendida.

Também no Brasil podemos observar grandes escritores que usaram o recurso à fantasia ou ao Fantástico para lançar críticas ao contexto político, histórico e social, como o escritor gaúcho Érico Veríssimo. Uma de suas obras, *Incidente em Antares*, é um exemplo fundamental, na Literatura Brasileira, de alegoria que se utiliza de temas e procedimentos da Literatura Fantástica para falar da ditadura civil-militar ocorrida no Brasil a partir de 1964.

Acreditamos que ultrapassar as fronteiras da Literatura Italiana, principalmente se nosso objetivo for fazer uma conexão com a Literatura Brasileira, trará a possibilidade de adicionar mais variáveis à nossa discussão, já que, necessariamente, teremos de pensar a relação entre crítica e fantasia tendo em mente, também, algumas questões próprias de cada Literatura e de cada cenário social, histórico e político, não perdendo de vista as divergências e homologias entre Brasil e Itália no plano da Literatura e da cultura. Acreditamos, deste modo, poder enriquecer as análises de ambos os romances, no que concerne à questão da relação entre crítica e fantasia, por meio deste diálogo intercultural.

A escolha do *corpus* foi motivada ao mesmo tempo pela proximidade e pela distância entre os dois romances. Respectivamente no Brasil e na Itália, Érico Veríssimo e Alberto Moravia trazem ao leitor representações de realidades que, ainda que distantes geograficamente e refletindo sociedades e panoramas sócio-

políticos diferentes entre si, convergem em seu olhar alegórico e no modo de introduzir o Fantástico não em oposição a um conceito de realidade ordenada e lógica, mas de modo a refletir uma realidade que por si já é absurda. O uso do Fantástico, segundo nossa hipótese, não tornaria a crítica sócio-política mais branda, conforme ainda se pode acreditar, principalmente quando se fala de autores que escreveram sob a ameaça da censura, mas, ao contrário, constituiria uma tomada de posição ou um modo de problematizar a realidade por meio do trânsito entre as fronteiras do real e, conseqüentemente, instaurar uma tensão entre convenções ideológicas e vasculhar certos interditos, questionando hierarquias e relações de poder.

Alberto Moravia, cujo nome de batismo é Alberto Pincherle, nasceu em Roma em 1907, filho de uma família abastada, e adotou profissionalmente o sobrenome de sua avó paterna, Moravia. Desde muito jovem foi obrigado a passar muitas temporadas hospitalizado, devido a uma doença rara, chamada tuberculose óssea. Durante o repouso, lia assiduamente Proust, Kafka, Dostoiévski e muitos outros autores. Seu primeiro romance, e também um dos mais conhecidos, é *Gli Indifferenti* (1964), publicado em 1929. Segundo Prezzolini (1950), Moravia é um escritor moralista no sentido que a Literatura francesa do século XVII concebia o adjetivo, isto é, que se interessa pelos homens e sua moral. O crítico define o estilo de sua escrita opondo-o a Gabriele D'Annunzio, expoente do Decadentismo italiano, e Giovanni Verga, representante da corrente literária chamada "Verismo", afirmando que Moravia foge um pouco da tendência ao lirismo e subjetivismo observada na Literatura italiana. Ainda segundo o crítico, se, por um lado, Moravia não propõe muitas inovações formais, por outro é muito moderno e europeu.

O conjunto de suas obras é extenso e conta com romances, contos, relatos de viagem, crônicas e ensaios. Durante grande parte da carreira, Moravia também colaborou com alguns jornais, como os "*La Stampa*", "*Gazzetta del Popolo*" e "*Corriere della Sera*", além de revistas literárias, onde publicou diversos contos. Acusado de imoral pela igreja católica e perseguido, devido às suas ideias, pelo regime fascista, publicou sob pseudônimo de 1941 até o fim da guerra, e precisou fugir de Roma em 1943, inspirado também pelo temor de que sua origem hebraica pudesse lhe trazer problemas. Até o ano de 1962, foi casado com a escritora Elsa Morante, e, depois, uniu-se à outra grande escritora, Dacia Maraini, um dos maiores nomes da Literatura Italiana na contemporaneidade. Sua vivência, juntamente com

as experiências de viagem (Estados Unidos, Rússia, Japão, China, Coreia e diversos países da África) condicionaram decisivamente sua obra, e Moravia é considerado uma grande testemunha de seu próprio tempo.

O autor não apenas produziu obras de grande repercussão, mas também esteve presente no cenário cultural italiano como figura pública. Para Nello Ajello (MORAVIA, 1986), em Moravia coincidem a maestria artística e o peso sociológico de organizador cultural, às vezes como homem de poder, já que, em 1984, filiado ao PCI (Partido Comunista Italiano), foi eleito deputado do Parlamento Europeu, cumprindo um mandato de 5 anos. Em 26 de setembro de 1990, faleceu em seu apartamento em Roma, vítima de uma hemorragia cerebral, e o local foi transformado em um museu, que hoje abriga a “Casa Museo Alberto Moravia”, preservando sua memória e promovendo eventos sobre sua obra. Uma entrevista conduzida por Nello Ajello, em 1986, resultou em um livro intitulado *Entrevista sobre o escritor incômodo*, em que Moravia dá diversas declarações acerca de diversos assuntos, principalmente Literatura, cultura e política:

Por muito tempo não fui nada ‘engajado’ [...] Existia, porém, dentro de mim mesmo um elemento que inconscientemente se ia transformando em política: era meu moralismo, algo que se desenvolvia com prepotência e instinto de necessidade física. [...] a revolta é o assunto dominante de meus livros, o tema fundamental da minha vida (MORAVIA, 1986, p. 1-2).

Conscientes, portanto, do forte papel crítico desempenhado pela obra moraviana, consideramos o romance *Io e Lui* uma alegoria fatalista da Itália dos anos sessenta, época em que a Itália vivia seu momento de “milagre econômico”. O romance foi muito lido desde o ano de sua publicação, mas não figura entre os mais estudados pela crítica especializada. Segundo Berisso (2009) *Io e Lui* traz um aspecto caro à chamada “comédia à italiana”: a leitura das relações sociais por meio da observação da temática sexual. A obra conta a história de Rico, um roteirista de cinema que sonha em se tornar diretor. Como típico personagem moraviano, Rico, pequeno-burguês, não se sente realizado com a própria vida e, adquirindo um raso conhecimento do conceito de sublimação de Freud, segundo o qual a energia libidinal pode transformar-se em pulsão criadora, atribui seu contínuo fracasso ao seu estilo de vida libertino e ao grande tamanho de seu órgão genital. Assim, decide passar um tempo abstinente, longe de sua esposa, Fausta, ex-garota de programa,

para que a energia criativa seja canalizada para a criação daquele que será o grande roteiro que abrirá as portas para a carreira de diretor cinematográfico.

Ao exagero lógico deste raciocínio do protagonista é adicionada a aparição de um personagem que será seu duplo: seu próprio órgão sexual ganha vida e procura, ao longo de toda a narrativa, dissuadi-lo de atingir seus objetivos profissionais, incitando-o a desistir de trabalhar e a assediar mulheres. O embate entre desejo, entendido como o Eros libidinal, e repressão, é desenvolvido por vias cômicas, e a dualidade, por meio do órgão que adquire consciência, é composta de modo caricatural. Ao mesmo tempo em que parodia as narrativas sobre duplos, a narrativa flagra alguns elementos importantes que são da ordem da coletividade, fazendo com que o diálogo com a psicanálise seja tomado do ponto de vista de seu teor sociológico e, portanto, não apenas como uma discussão filosófica da natureza do desejo. Um desses elementos é a referência aos movimentos estudantis de 1968, por meio do grupo de estudantes que encomenda um roteiro a Rico. Este grupo, cujos líderes são Maurizio, um jovem de família abastada, e Flavia, sua namorada, que coincidentemente é filha de um dos financiadores do projeto, encomenda-lhe um filme que se chamará “A expropriação”, e contará a história de um grupo de estudantes orquestrando um malsucedido atentado a um banco.

Porém, enquanto a ideia do grupo é fazer uma espécie de propaganda da contestação e do próprio grupo, já que os personagens seriam inspirados em seus integrantes, dando a Rico a recomendação de que o roteiro deveria conter, ao final, uma mensagem positiva de resiliência e passar a ideia de que a luta continua, Rico apresenta-lhes um esboço que vai na contramão do encomendado: para ele, os personagens do roteiro, depois do fracasso de seus ideais revolucionários, acomodam-se em uma vida burguesa, e passam a maturidade lembrando com carinho e nostalgia a época em que eram jovens e cheios de sonhos.

No momento em que a narrativa se inicia, Rico está separado de sua mulher, acabou de compor o primeiro esboço do roteiro encomendado, e já tomamos conhecimento de que ele dialoga com seu órgão sexual há algum tempo. A partir de então, ocorre uma progressão de encontros entre Rico, juntamente com seu duplo, que a propósito atende pelo nome de Federicus Rex, e personagens que, juntos, representarão alegoricamente alguns aspectos do panorama cultural da Itália pós-guerra.

Depois de ser informado por Maurizio de que seu roteiro não seria aceito, Rico se joga a seus pés e, aos prantos, implora para que tenha uma segunda chance, e Maurizio aceita com a condição de que o roteirista deveria doar cinco milhões de liras ao coletivo de estudantes. Sentindo-se extorquido, Rico aceita, e começa a trabalhar no novo roteiro, que nunca chega a terminar. Enfim, depois de ter todas as possibilidades de sucesso negadas, mesmo quando procura seduzir a esposa de Protti para que ela convença o marido a lhe dar o cargo de diretor, o herói tenta incendiar a mansão do produtor jogando uma tocha acesa por uma janela aberta, mas percebe que ela cai em uma latrina e se apaga. Em seguida, tenta se suicidar com a pistola que carrega no porta-luvas do próprio carro, mas é dissuadido por Federicus, que promete, falsamente, obedecê-lo. Ao final, sentindo-se de certa forma resignado, retorna à casa da esposa e a última cena do romance sugere que, finalmente, Federicus Rex conseguirá o que chama jocosamente de “contato direto”, a relação sexual, pela única vez em toda a narrativa.

Acreditamos, com este pequeno resumo da narrativa, ter dado uma ideia geral da trama de *Io e Lui*. Passemos, agora, ao comentário sobre a outra parte de nosso cópulo, o romance de Érico Veríssimo.

O autor brasileiro nasceu na cidade gaúcha de Cruz Alta em 1905, filho de descendentes de portugueses, e, assim como Moravia, escreveu muito e foi muito lido em seu próprio tempo. Produziu contos, romances, ensaios, relatos de viagem e histórias infantis. A melhor fonte de informações sobre sua vida é a autobiografia *Solo de Clarineta* (1973), onde conta suas impressões a respeito das memórias da infância, juventude e maturidade, entre elas a experiência traumática da separação dos pais. Neste texto, ao mesmo tempo em que vemos a trajetória da família Veríssimo em sua decadência econômica, podemos ler impressões pessoais do escritor acerca da História brasileira e mundial até o ano de 1950.

Seu pai, Sebastião Veríssimo, aos olhos do filho uma figura ambigualmente apaixonante, um “epicurista”, amava “o conforto, as mulheres, a boa mesa, os bons vinhos, as camas macias” (VERÍSSIMO, 1973, p. 15), herdara a propriedade da família e conduzia uma farmácia que se tornou uma espécie de ponto de encontro de amigos, “vadios e aposentados da cidade” (p. 39), espaço onde o jovem Érico teve a experiência que se traduziu na grande epifania que se tornaria a própria definição que o escritor tem de seu trabalho.

A farmácia contava com uma pequena sala de operações onde Érico Veríssimo, segundo conta, via com horror a sucessão de feridos das mais diversas naturezas, desde moléstias a ferimentos de briga de bar. Certa noite, quando o escritor contava cerca de quatorze anos, teve de auxiliar o pai no atendimento a um ferido no meio da madrugada. Vítima de um embate com soldados da Polícia Municipal, o desconhecido havia sido ferido gravemente nas mãos, no ventre e na face, e Veríssimo, nauseado, tinha a incumbência de segurar a lâmpada elétrica à cabeceira da mesa de operações, tarefa que cumpriu com o seguinte pensamento: “se esse caboclo pode aguentar tudo isso sem gemer, por que não hei de poder ficar segurando esta lâmpada para ajudar o doutor a costurar esses talhos e salvar essa vida?” (1973, p. 45). A partir desta lembrança, e olhando em perspectiva seu trabalho como escritor, Veríssimo conclui o seguinte:

Desde que, adulto, comecei a escrever romances, tem-me animado até hoje a idéia de que o menos que um escritor pode fazer, numa época de atrocidades e injustiças como a nossa, é acender uma lâmpada, fazer luz sobre a realidade de seu mundo, evitando que sobre ele caia a escuridão, propícia aos ladrões, aos assassinos e aos tiranos. Sim, segurar a lâmpada, a despeito da náusea e do horror. Se não tivermos uma lâmpada elétrica, acendamos o nosso toco de vela ou, em último caso, risquemos fósforos repetidamente, como um sinal de que não desertamos nosso posto. (VERÍSSIMO, 1973, p. 45).

É de acordo com esta visão do artista que ilumina a realidade que trataremos nosso corpus de análise. É interessante notar que de Veríssimo, um pouco mais que de Moravia, foi cobrada, por críticos de seu tempo, uma posição mais ativa, ou uma militância mais incisiva, em relação aos problemas que observa, fato talvez relacionado à grande popularidade alcançada por suas obras e o uso de uma linguagem simples e acessível ao leitor médio.

Sua primeira coletânea de contos, *Fantoches* (1972), publicada em 1932 quando trabalhava como secretário de redação na Editora Globo de Porto Alegre, apresenta alguns elementos que serão desenvolvidos ao longo de suas obras. Também a serviço da Editora Globo, traduziu diversas obras de relevo da Literatura mundial, como o romance *Contraponto* (em inglês, *Point Counter Point*), do escritor inglês Aldous Huxley. Esta obra, especificamente, influenciou a composição do romance *Caminhos Cruzados* (1978), que ganhou o Prêmio Literário da Fundação Graça Aranha no mesmo ano de sua publicação, 1935. O escritor também contou com o Prêmio Machado de Assis pelo romance *Música ao longe* (1976b), de 1935,

bem como pelo conjunto de sua obra; o Prêmio Jabuti, em 1965 por *O senhor embaixador* (1966); e o de Doutor *Honoris causa* pela instituição Mills College, em Oakland, Califórnia.

Segundo Daniel Fresnot (1977), em geral, a obra de Veríssimo é dividida em três ciclos ou fases: na primeira, que vai até 1940, predominam o tom intimista e a crítica dos costumes, na segunda, a trilogia *O tempo e o vento* (1987) traz uma reflexão histórica e, na terceira, afloram as preocupações sociopolíticas de forma mais marcada, nas obras *O Senhor Embaixador* (1966), *O prisioneiro* (1973) e *Incidente em Antares* (1971). Sua obra de maior relevo, no entanto, continua sendo a trilogia *O tempo e o vento* (1987), composta e publicada em três volumes: *O continente*, em 1949, *O retrato*, em 1951, e *O arquipélago*, em 1961. Utilizando uma fórmula que será retomada, de certa forma, em *Incidente em Antares*, a trilogia conta a descendência da família Terra-Cambará entrelaçada com a história da ocupação e urbanização do estado do Rio Grande do Sul, desde 1745, com as missões jesuíticas, até 1945, com a queda de Getúlio Vargas.

O escritor, mundialmente conhecido por obras que foram traduzidas para diversas línguas, teve obras adaptadas para o cinema e para a televisão, e sua popularidade não o poupou de ter sido vítima da censura do Estado Novo, em 1937. Na década de 40, mudou-se para os Estados Unidos, onde lecionou como professor visitante na universidade da Califórnia, em Berkeley, a disciplina “Literatura e História do Brasil”. Cumprindo o papel de embaixador de nossa Literatura, que lhe competia em terras estrangeiras, produziu, a partir dessa experiência, a obra, originalmente publicada em inglês, “*Brazilian Literature: an outline*” (1945), posteriormente traduzida pela estudiosa de sua obra, Maria da Glória Bordini, e publicada com o título *Breve história da Literatura Brasileira* (1995).

Depois de mais um período no Brasil, retornou aos Estados Unidos em 1953 para ocupar cargo de Diretor do Departamento de Assuntos Culturais da União Pan-Americana em Washington, D.C., que exerceu durante três anos.

Veríssimo foi casado com Mafalda Volpe, com quem teve dois filhos: Clarissa, que recebeu o mesmo nome de seu primeiro romance, publicado em 1933, e Luís Fernando, que, seguindo a profissão paterna, hoje é um dos mais notáveis escritores do país. Em 28 de novembro de 1975, Érico Veríssimo faleceu em Porto Alegre, vítima de um infarto do miocárdio, deixando inacabado o segundo volume de suas memórias, publicado postumamente, sob a organização de Flávio Loureiro

Chaves, com o título *Solo de Clarineta vol. 2* (1976a), e esboços de um romance que se chamaria “A hora do sétimo anjo”.

Incidente em Antares é dividido em dois grandes capítulos: o primeiro deles conta a história da formação da cidade fictícia de Antares, situada na fronteira do Brasil com a Argentina, com uma profusão de referências temporais. Em torno do ano de 1830, Chico Vacariano, que havia herdado algumas sesmarias que a Coroa de Portugal havia dado a seu avô, e alargado o território tomando à força porções de campo pertencentes a estancieiros vizinhos, é o senhor de um pequeno povoado, o “Povinho da caveira”. Com seu crescimento, é elevado, em 1853, à categoria de vila, pertencente à comarca de São Borja, e Chico Vacariano lhe dá o nome da estrela que lhe havia sido mostrada por um explorador francês que hospedou certa vez.

A paz do coronel é perturbada, porém, pela chegada de Anacleto Campolargo, em 1860. A partir de então, desenrola-se a história de rivalidade sangrenta entre Vacarianos e Campolargos, que ultrapassa gerações, até que, em 1925, um “membro da prestigiosa família Vargas, de São Borja” (1995, p. 33), que viria a ser o próprio Getúlio Vargas, visita a cidade, arquiteta uma ocasião para reunir os dois patriarcas, então Xisto Vacariano e Benjamin Campolargo, e convence-os a fazer as pazes. A paz entre as duas famílias apenas será estabelecida, porém, na próxima geração, com Tibério Vacariano e Zózimo Campolargo.

A partir de então, continuamos a acompanhar o desenvolvimento de Antares e os ecos que lá chegam dos acontecimentos históricos do Brasil e do mundo e são filtrados pelas consciências dos personagens. Aos poucos, o romance vai alargando a gama de vozes e personagens, ao mesmo tempo em que a pequena cidade de Antares vai abandonando os ares de povoado e se urbaniza, adquirindo os problemas típicos de uma cidade de porte médio.

A segunda parte do romance narra o incidente ocorrido em 13 de dezembro de 1963: Os trabalhadores decretam uma greve geral, da qual participam também os coveiros, que se recusam a sepultar sete mortos que deveriam ser enterrados naquele dia. Assim, em meio a discussões acaloradas, os grevistas mantêm-se firmes em sua posição e os sete caixões são deixados do lado de fora do cemitério. Na mesma noite, os defuntos erguem-se, já em processo de decomposição, e decidem ir à cidade reivindicar o seu direito ao sepultamento. Passado o assombro inicial dos habitantes de Antares em relação à ressurreição dos defuntos, eles se

instalam em praça pública e tem início um bate-boca no qual emergem uma sucessão de acusações de corrupções, traições e abusos de poder.

Os mortos, alegando não mais estarem sujeitos às amarras da vida, mostram a imoralidade e a hipocrisia que se esconde por detrás da respeitabilidade dos figurões da cidade, e ninguém está a salvo de seu julgamento. Este embate é mostrado de modo cômico e constitui o núcleo da narrativa. Ao final, os mortos são sepultados e o romance termina com um tom disfórico: um jovem é morto enquanto tenta escrever a palavra “liberdade” sobre um muro.

Dessa forma, Veríssimo se utiliza, assim como Moravia, de elementos da Literatura Fantástica, e o faz a fim de construir o que Antonio Candido (1989) chamou de “fábula política” (p. 209), integrando-se no conjunto de narrativas da América Latina que recorreram à fantasia durante o período de ditadura civil-militar. *Incidente em Antares*, a propósito, foi publicado durante o período de vigência do Ato Institucional 5, em que a censura às artes era praticada de forma mais dura.

Apesar dos alvos da crítica de Veríssimo serem bastante claros, o romance não foi censurado, e Veríssimo pôde, por meio da alegoria que utiliza o tema fantástico dos mortos em decomposição que falam em praça pública, narrar a realidade ao mesmo tempo em que resiste a ela.

Pretendemos, em vista disso, verificar como o Fantástico, em *Io e Lui* e *Incidente em Antares*, doravante denominados IL e IA, podem ser interpretados como iluminação crítica da realidade, e, integrados à alegoria, se articulam a um projeto de resistência. A fim de comprovar tal hipótese, surgem alguns objetivos secundários. Buscaremos, portanto: 1. Realizar um panorama das teorias e das principais obras fantásticas a fim de elucidar os contornos das diversas vertentes do chamado Fantástico em sentido amplo, bem como das teorias que o identificam como gênero ou como modo narrativo, o que será realizado no terceiro capítulo do presente estudo; 2. Identificar algumas peculiaridades das literaturas de fantasia italiana e brasileira a fim de observar o lugar ocupado pelas obras de nosso *corpus* dentro desse conjunto; 3. Realizar um estudo dos temas fantásticos retomados, o duplo e os mortos redivivos, para que possamos compreender de que modo eles serão recuperados por IL e IA, respectivamente, e quais os efeitos resultantes dessa retomada; 4. Estabelecer relações entre o *corpus* e o restante da produção literária de cada autor, à procura de aspectos que esclareçam a interpretação de IL e IA; 5. No caso da obra de Moravia, a elucidação de alguns conceitos da psicanálise

freudiana que, referenciados explicitamente, constituem uma chave central de interpretação; 6. No caso da obra de Veríssimo, comentar alguns aspectos da indústria cultural brasileira durante o regime civil-militar, uma vez que nos interessa a relação entre arte e censura no período; e 7. Na leitura de ambos os romances, estabelecer relações entre obra e contexto extraliterário.

No capítulo a seguir, faremos uma breve exposição da posição humanista que une a obra geral de Moravia à de Veríssimo, e cuja observação nos auxiliou na elaboração da hipótese de que IL e IA possuem pontos de contato. No entanto, as análises serão feitas separadamente para cada romance, e cada análise será dividida, por sua vez, em duas etapas: a primeira delas, no capítulo 4, corresponde à observação mais concentrada no diálogo com a fantasia, e, a segunda, no capítulo 6, será mais voltada a interpretar a alegoria construída pelas obras.

2. Caminhos cruzados: Moravia, Veríssimo, Literatura e Humanismo

Um traço que tem unido as obras dos escritores italiano e brasileiro, a nosso ver, além de certos temas, a marcação de uma visão de mundo humanista e a oposição a diversas formas de opressão do mundo moderno. Alberto Moravia, em *L'uomo come fine* (1964), obra ensaística escrita em 1949, discorre sobre o que chama de maquiavelismo moderno:

A partir do momento em que o homem não propõe como fim o próprio homem mas coisas desumanas como o Estado, a nação, o dinheiro, a sociedade, a humanidade e etc., é comovente e ao mesmo tempo desconcertante ver o quanto o homem aproximou-se do animal e compartilha dos mesmos destinos e participa das mesmas propriedades. Que diferença há entre a colmeia, o formigueiro e o Estado moderno? (t. n.)².

Neste ensaio, Moravia comenta o risco de uma ordem social que privilegie o estado em detrimento do indivíduo, ideia que rege os totalitarismos mas também pode ser encontrada de modo dissimulado em regimes democráticos. Ele conclui, portanto, que o maquiavelismo do mundo moderno está presente no modo como certos regimes utilizam-se de explicações racionais como pretexto para que seja legitimada a opressão do ser humano individual em prol de um ideal de nação.

Dessa forma, o autor reflete sobre o fato de o estado moderno ver o indivíduo não como fim, mas como meio, e discorre acerca da própria natureza da razão. Esta, nas práticas políticas, tem deixado seu papel auxiliar e se tornado tirânica e paradoxal, pois é quantitativa e nada tem a ver com a dimensão irracional, inefável e incomensurável do ser humano. Segundo as reflexões de Moravia, cada vez que se observa, por exemplo, que somente por meio do bem estar ou glória da nação, ou do rendimento da fábrica, será atingida a felicidade e a liberdade, cai-se em uma contradição fundamental, já que o que ocorre acaba sendo precisamente o sacrifício da vida e a supressão da liberdade individual em virtude dessa mesma glória da nação e desse mesmo rendimento da fábrica. Nesse raciocínio, o mundo moderno se parece, nas palavras do autor, “um pesadelo perfeitamente organizado e eficiente” (t. n.)³.

² Ma da quando l'uomo non si pone piu come fine l'uomo bensì varie cose disumane come lo Stato, la nazione, il denaro, la società, l'umanità e via dicendo, è commovente e al tempo stesso sconcertante vedere quanto l'uomo si sia avvicinato all'animale e ne subisca gli stessi destini e partecipi delle stesse proprietà. Che differenza c'è tra l'alverare, il formicaio e lo Stato moderno? (1964, p. 125).

³ un incubo perfettamente organizzato ed efficiente (p. 214).

De fato, o conjunto de sua obra parece fazer uma revisão da opressão sob as instituições do mundo burguês e capitalista. Um exemplo bastante ilustrativo, na ficção moraviana, do ponto de vista expresso em *L'uomo come fine* (1964) é o conto “*La guerra perpetua*”, da coletânea *Racconti Surrealisti e Satirici* (1989), que constrói uma anedota irônica sobre dois fictícios países que decidem, de comum acordo, viver perpetuamente em guerra, e para isso reconfiguram todo o seu sistema de valores em função desta situação. Para isso, segundo conta o narrador, os países devem sempre estar em equilíbrio para que os recursos “materiais e humanos” de ambos os lados não se esgotem, e evitam ambos a derrota e a vitória:

Como já foi verificado, a guerra nada mais é que a destruição e portanto, produção de bens e de vidas humanas, procuraremos dar a este processo um ritmo racional, introduzindo os mesmos recursos e as mesmas providências que adotamos até agora para os intercâmbios comerciais e as operações financeiras. Retiramos à guerra seu caráter feroz, irracional, desordenado. (MORAVIA, 1986, p. 279)⁴.

O narrador, então, ironicamente louva as capacidades racionais dos dirigentes das nações, e diz ter encontrado, entre escombros, uma gravação de uma conversa entre o ministro de produção e o da guerra de um dos países, em que discutem sobre o fato de não estarem “fornecendo” um número de pessoas à guerra na mesma proporção dos adversários:

Ministro da guerra: O que podemos ver? Que os nossos adversários foram pontualíssimos. Eis as cifras dos fornecimentos deste mês: mulheres deles fuziladas pela nossa polícia: cento e sessenta e três; crianças abaixo de nove anos mortas de várias maneiras: cinquenta; velhos: trinta; massacres gerais de aldeias inteiras: sete, dois dos quais com dinamite e dois com lança-chamas. Ora, o que temos para contrapor a tudo isso? Mulheres em número absolutamente insuficiente: quarenta, quatro crianças e trinta velhos. (MORAVIA, 1986, p. 280-281)⁵.

⁴ (...) se, come è accertato, la guerra non è altro che distruzione e quindi produzione di beni e di vite umane, cerchiamo di dare a questo processo un andamento razionale, introducendovi gli stessi accorgimenti e le stesse provvidenze che abbiamo adottato sinora per gli scambi commerciali e le operazioni finanziarie. Togliamo alla guerra il suo carattere furioso, irrazionale, disordinato (MORAVIA, 1989, p. 262).

⁵ Ministro della guerra: Che cosa vediamo? Che i nostri avversari sono stati puntualissimi. Ecco le cifre delle forniture di questo mese: loro donne fucilate dalla nostra polizia: centosessantatré; bambini sotto i nove anni uccisi in vari modi: cinquanta; vecchi: trenta; massacri generali di intere popolazioni di villaggi: sette, di cui due con la dinamite e due coi lanciafiamme. Ora, che cosa abbiamo noi da contraporre a tutto ciò? Donne in numero assolutamente insufficiente: quaranta, quattro bambini e trenta vecchi (MORAVIA, 1989, p. 264).

Podemos ver, neste conto, a representação irônica do desprezo à vida humana em um contexto de guerra, mesclado ao discurso estatístico característico de uma instituição racionalmente organizada.

Da mesma forma, a opressão do indivíduo pelas instituições do mundo moderno é expressa nas obras de Érico Veríssimo, principalmente em sua produção tardia. Flávio Loureiro Chaves (1981), conforme já comentamos, nota que há um otimismo nas primeiras obras do autor que desaparece com o passar do tempo e dos fatos históricos.

Segundo Chaves, em uma visão panorâmica, o programa literário do autor teria transitado “da crítica a uma sociedade regional para a problematização da História e a compreensão do drama contemporâneo” (p. 134). O que interessava a Veríssimo, pois, era a pessoa humana e não a humanidade. Enquanto aquela é um sujeito empírico, esta é uma abstração e, quando o governo afirma agir em prol da humanidade do futuro, age sobre uma dupla abstração, provavelmente à custa do indivíduo empírico. (FRESNOT, 1977, p. 77). O contador de histórias posicionava-se, em suas obras, contra este modo de operação típico do regime totalitário, que sacrifica o indivíduo em prol da coletividade, e, portanto, o concreto em prol do abstrato. Esta posição foi apontada, entre outros, por Fresnot (1977), em seu estudo das obras de Veríssimo, o que o levou a concluir que o pensamento político do autor é estritamente humanista.

Uma das obras que ilustra a questão é o romance *O prisioneiro* (1978). Publicado originalmente em 1967, narra a história de um tenente do exército americano prestes a ser liberado do serviço durante a guerra em um país que não é nomeado (ainda que existam claras sugestões de que se trata do Vietnã). Horas antes do embarque para a terra natal, é dada ao tenente a missão de extrair informações de um prisioneiro acerca de uma possível bomba escondida. Ao fim, a questão da tortura torna-se um dilema ético que acaba por destruir o personagem, levando-o a uma investida suicida sobre seus companheiros. A fala de um dos personagens, uma amiga do tenente que atua como professora no país, ilustra a coincidência entre a obra de Veríssimo e a temática moraviana exposta acima: “Mata-se em nome de Deus, em nome da Pátria e em nome da Democracia, essa deusa de mil faces cuja fisionomia verdadeira ninguém nunca viu” (p. 203).

A personagem da professora atua no romance como uma espécie de confessor e conselheira do tenente, ao mesmo tempo em que avalia

filosoficamente a situação. Ao final do romance, quando o tenente encontra-se às voltas com a culpa inextinguível de ter permitido a tortura do prisioneiro, os dois travam o seguinte diálogo:

- Você não acredita então na possibilidade de uma paz definitiva?
- Não, enquanto a engrenagem que aí está continuar funcionando. E fique sabendo também, meu amigo, que desejo apaixonadamente a paz, sim, mas não a paz de um cemitério atômico (VERÍSSIMO, 1978, p. 205).

A imagem de que deverá ser desmanchada sugere a consciência de que existe um sistema complexo que rege a ordem violenta do mundo atual. Segundo Chaves (1976), Veríssimo, em seu longo percurso literário, espelha a crise do pensamento liberal e democrático, que foi se tornando mais intensa durante os quarenta anos de sua produção. Tendo como ponto culminante IA, este tema rege a representação da privação da liberdade, “intimamente identificada com a crescente impossibilidade de uma ação restauradora e o inútil sacrifício da individualidade” (CHAVES, 1976, p. 134).

Como podemos ver, há em ambos escritores uma preocupação de caráter humanista à medida em que reconheciam seu papel não só de homens de letras mas de formadores de opinião dentro de suas próprias comunidades. Esta preocupação, por sua vez, se relaciona diretamente com a declarada aversão, por parte de ambos, por toda literatura panfletária. A nosso ver, o engajamento dos escritores pode ser definido pelo compromisso para com esta filosofia de caráter humanista à qual se filiam.

Moravia, conforme já comentamos em nossa introdução, tem em comum com Veríssimo o fato de ter-lhe sido cobrada uma postura mais ativa em relação aos problemas que observa. Carlo Salinari (1985) afirma que o autor italiano, em suas obras, geralmente conduz uma análise de toda a corrupção da sociedade burguesa, mas não se apoia em um sistema de valores ideais que poderiam fazer o contraponto da realidade que representa. Como consequência, conclui Salinari, surge frequentemente um tipo de personagem identificado com o intelectual burguês alienado. Em seu modo de agir, este tipo de personagem, segundo Salinari, é aquele que “não sabe mais aderir ao ritmo da existência comum, que não sabe mais *querer*, somente *imaginar*, que não sabe contrapor à sociedade que refuta um

sistema de valores diversos e mais altos, capazes de dar um novo significado à vida (t. n.)⁶.

O que parece escapar a Salinari, no entanto, é que a própria negação à ordem estabelecida, em si, pode constituir uma tomada de posição. O crítico declara, então, que a falta de valores ideais, em Moravia, tende a lançar um sentimento de arbitrariedade sobre as ações de seus protagonistas, prejudicando, dessa forma, a tragicidade de seus dramas. Acreditamos, todavia, que a mobilização de valores e antivalores nas obras moravianas pode ser vista como resistência, o que se dá, entre outros motivos, devido à filiação do autor ao neorealismo, fato que nos permite lê-las do ponto de vista da negação à ideologia burguesa.

Já Érico Veríssimo, Segundo Josué Guimarães, a partir de quando começou a ganhar notoriedade, viveu entre

dois fogos bem distintos, como escritor: o da extrema-direita que enxergava nele um comunista encapuçado, um melífluo agente de “teorias exóticas, estranhas aos sentimentos do povo e da civilização ocidental cristã”; e o da extrema-esquerda que não se conformava com a posição do romancista recusando-se sempre a transformar suas obras em contundentes panfletos de doutrinação partidária (1977, p. 1).

É de amplo conhecimento que o “contador de histórias” manteve uma reputação de “escritor para as massas”. Segundo Bosi, em *História concisa da Literatura Brasileira* (1975) a crítica mais sofisticada teve reservas para com a obra do autor, que tem por característica o equilíbrio entre a crônica de costumes e a notação intimista, por meio de uma linguagem “discretamente impressionista” (p. 458). Bosi também afirma, apoiando-se em Wilson Martins, que a obra de Veríssimo carece ainda de uma fortuna crítica mais exaustiva. Felizmente, estudos de grande relevância apareceram nas décadas seguintes (a propósito, o manual de Bosi é da década de setenta, e ainda não cita IA), como os de Flávio Loureiro Chaves e Tânia Pellegrini. Veremos, por exemplo, que a resistência um traço fundamental na obra do escritor gaúcho, principalmente em sua fase tardia, em que está ausente certo otimismo de seus primeiros escritos.

De certa forma, poderíamos observar as produções literárias de Moravia e Veríssimo em caminhos paralelos. Lembramos, para isso, das teses de Anatol Rosenfeld para se pensar o romance moderno. Segundo a primeira delas, cada

⁶ non sa più aderire al ritmo dell'esistenza comune, che non sa più *volere* ma solo *immaginare*, che non sa contraporre alla società che rifiuta un sistema di valori diversi e più alti, capaci di dare un nuovo significato alla vita (p. 187, grifo do autor).

época histórica apresenta um *zeitgeist*, ou um espírito unificador, que “se comunica a todas as manifestações de culturas em contato, naturalmente, e com variações nacionais” (2015, p. 75). Utilizando a palavra alemã, literalmente traduzida por “espírito do tempo”, Rosenfeld refere-se ao fenômeno, observado na Literatura ocidental, das tendências teóricas e fundamentos estéticos de uma determinada época ultrapassarem as fronteiras nacionais.

Moravia e Veríssimo têm em comum o recurso à fantasia em uma época em que a resistência tornou-se um imperativo (em *Racconti Surrealisti e Satirici* e *Incidente em Antares*, respectivamente). Nenhum dos dois é consagrado como escritor de Literatura Fantástica; ao contrário, Moravia é um dos principais nomes do Neorrealismo italiano, enquanto Veríssimo é tido como o representante gaúcho do romance regionalista brasileiro, que tem por característica o realismo na descrição do homem em relação com seu meio. Além disso, conforme veremos, as literaturas canônicas da Itália e do Brasil não são grandes tributárias da Literatura Fantástica em sentido estrito, ou seja, aquela que, entre outras peculiaridades, explora esteticamente o efeito de horror, ainda que exista, como veremos, um diálogo íntimo com várias vertentes do insólito ficcional, principalmente após as vanguardas do século XX. A fim de compreendermos, portanto, o lugar que IL e IA ocupam dentro do universo das narrativas fantásticas, será conveniente definir a que nos referimos quando pensamos em Literatura Fantástica, o que será feito no capítulo a seguir.

3. O Fantástico e suas vertentes

Sabemos que o estudioso búlgaro Tzvetan Todorov (2010) foi pioneiro nas teorizações sobre esta nova modalidade narrativa do final do século XIX. Para Todorov, o que caracteriza o Fantástico é a diferença que ele mantém com os gêneros vizinhos, o Maravilhoso e o estranho, no que diz respeito à hesitação sobre a veracidade do fato narrado, apoiando-se, portanto, na ambiguidade. O Fantástico duraria enquanto durar a hesitação, e, uma vez resolvido o enigma, a narrativa cairia em um dos já citados gêneros vizinhos. Como modelos deste gênero, Todorov dá como exemplo, entre outros, os contos “O diabo apaixonado”⁷, do francês Jacques Cazotte (2014), “A volta do parafuso”⁸, do norte-americano Henry James (2008), e “A Vênus de Ille”⁹, do francês Prosper Mérimée (2004).

Muito se tem dito sobre o Fantástico a partir das teorizações de Todorov, e ressaltamos as reflexões de Remo Ceserani (2006), entre outros motivos, por trazerem, em relação às de Todorov, uma diferença terminológica desde seu ponto de partida. Ceserani chama o Fantástico de modo, ou modalidade, e não de gênero, o que implicaria a consideração de um grupo maior de narrativas.

O teórico italiano observa duas tendências para identificar o Fantástico como um modo literário específico. A primeira é mais restrita e pressupõe que o Fantástico seja um gênero historicamente delimitado, como, por exemplo, as teorias que seguem a linha de Todorov, cujo mérito de chamar a atenção dos estudiosos para a Literatura Fantástica foi essencial. Com ele, “uma tradição literária foi redescoberta e recuperada” (CESERANI, 2006, p. 7).

Todorov reuniu, em seu estudo, as teorias existentes, e buscou definir o Fantástico como um gênero específico cuja delimitação depende, conforme já observamos, da existência da hesitação, provocada pelo texto perante a irrupção de um elemento sobrenatural no decorrer da narrativa. Já a segunda tendência observada por Ceserani para se pensar o Fantástico seria mais ampla e sem limites históricos, e coincidiria com o que Selma Calasans Rodrigues (1988) define como

⁷ Escrito em 1772, trata da incerteza do personagem principal, Alvaro, a respeito da real natureza da mulher com quem vive há vários meses. Ao mesmo tempo em que se assusta com a ideia da mulher ser um ser demoníaco, vacila a respeito da própria percepção dos fatos.

⁸ Publicado em 1898, a narrativa faz com que vacilemos, juntamente com a personagem principal, a respeito da natureza dos eventos fantasmagóricos.

⁹ De 1835, trata de um misterioso crime que, segundo indícios da narrativa, teria sido cometido por uma estátua de Vênus.

Fantástico *lato sensu*, em oposição ao *stricto sensu*, que corresponderia àquele descrito por Todorov. Com esta segunda tendência, há a noção que contrapõe o Fantástico “de modo bastante genérico e óbvio ao realista” (CESERANI, 2006, p. 9). No entanto, Ceserani faz, a este respeito, a ressalva de que os conceitos de “realidade”, “real” e “realista” não são pacíficos, e afirma que “continuamos nos sentindo desarmados pela dificuldade nada pequena de definir esse próprio ‘realista’” (p. 9). Assim, ele lembra que o que chamamos de “paradigma de realidade” responde a uma construção cultural e convencional.

O texto de Ceserani se propõe, então, como “uma introdução a uma palavra-chave do léxico da estética” (2006, p. 11). A definição por ele proposta, além de não utilizar o termo “gênero”, se inscreve mais ou menos entre as duas tendências comentadas anteriormente, já que não é tão ampla a ponto de abarcar os textos filiados à tradição do conto Maravilhoso nem tão restrita a ponto de excluir a ficção produzida após o século XIX. O Fantástico seria, então, um “modo literário que teve raízes históricas precisas e se situou historicamente em alguns gêneros e subgêneros, mas que pôde ser utilizado – e que continua a ser, com maior ou menor evidência e capacidade criativa – em obras pertencentes a gêneros muito diversos” (p. 12).

A origem imediata do Fantástico é, segundo estudiosos, como Maria da Glória Bordini (1987), a Literatura Gótica inglesa do século XVIII, inaugurada por Horace Walpole (2010) com a obra *O castelo de otranto*. Este tipo de narrativa nasce num contexto que oscila entre a explicação física e a metafísica do universo e, portanto, em um contexto de ceticismo, prenunciando a função social do Fantástico em suas primeiras manifestações: a de discorrer sobre fenômenos que permaneciam inexplicáveis mesmo depois de descartada a explicação metafísica. Entre os temas distintivos desta Literatura, sobressaem o terror, os espaços medievais apreciados como sombrios, como o castelo, os fantasmas e espectros. Para Bordini, elementos tidos por aterrorizantes estão no imaginário popular há milênios:

as histórias de horror, apesar da diversidade de seus meios expressivos, do conto e romance góticos aos quadrinhos e ao cinema, definem-se muito mais pelo efeito irracional que produzem sobre o leitor, através de artifícios estéticos, do que pela estranheza intrínseca de seus temas, personagens, cenários e situações (1987, p. 11).

A respeito do que Bordini denomina “efeito de horror”, característica da Literatura Gótica muito cara ao Fantástico em sentido estrito, veremos que, nas obras que compõem nosso *corpus*, ele cederá lugar ao humor e a uma espécie de insólito absurdo. Este termo, entendido a partir do estudo de Antonio Candido (1989), remete ao que é, ao mesmo tempo, incomum e inerente ao real, ou seja, à estranheza do próprio mundo. Por outro lado, a alegoria, que, nas obras, agencia os elementos do Fantástico, transformando-o em meio para a sátira política e a crítica social, será responsável por repropôr um horror de outra natureza: o político.

Segundo Remo Ceserani, (2006, p. 13), uma característica intrínseca do modo, ou modalidade Fantástica, é a multiplicidade de pontos de vista, que faz com que a história seja narrada de forma aberta e contraditória, como acontece no conto de Ernst Theodor Amadeus Hoffman (2004) “O homem da areia”, escrito em 1815, que se tornou o exemplo por excelência deste tipo de narrativa ao ser analisado por Sigmund Freud no artigo “O Estranho” (2006b). Neste artigo, ele discorre sobre o sentimento de inquietante estranheza geralmente associado às narrativas fantásticas. Utilizando o termo *unheimlich*, geralmente traduzido para o português como *inquietante*, *perturbador*, *lúgubre*, *sinistro*, ou *macabro*, Freud caracteriza o efeito da narrativa de Hoffmann. Ainda de acordo com Ceserani, o termo freudiano é de difícil tradução. Em inglês, usa-se o termo *uncanny*, que tem uma força de sugestão um pouco maior, significando *aquilo que não se pode conhecer*, mas ainda sim todas as conotações do termo alemão não são então contempladas.

É imprescindível, segundo Freud, levar em conta a etimologia da palavra. Ao contrário do que parece, *unheimlich* não é, em língua alemã hodierna, o antônimo de *heimlich* (que significa secreto, recôndito, furtivo) mas é contrário a *heimisch* (pátrio, habitual, doméstico), e, em alemão antigo, significa *pertencente à casa, familiar, íntimo*. Para Freud, o termo seria adequado à caracterização da incerteza intelectual suscitada pela leitura da narrativa de Hoffmann. Contada por meio de epístolas escritas pelo narrador, que se alternam com a narração em terceira pessoa, o conto narra a história de alucinação de tormentos do personagem Natanael, até sua trágica morte, selecionando alguns episódios de suas primeiras experiências infantis, principalmente relacionadas ao “homem da areia”¹⁰. Natanael, quando

¹⁰ A figura, segundo a versão mais difundida da lenda do folclore germânico, viria depositar areia sobre os olhos das crianças para que tenham bons sonhos. Hoffmann retoma, no entanto, a versão

criança, assustado pela advertência da mãe de que, se não dormisse logo, o homem de areia arrancar-lhe-ia os olhos, conta que ouvia passos à noite.

Em certo momento, descobre que se trata da visita, recebida por seu pai à noite, do advogado Coppelius, conhecido da casa e temido por ele e pelos irmãos devido à sua aparência repulsiva. Dado o caráter estranho da figura de Coppelius, o jovem Natanael atribui a ele a verdadeira identidade do homem de areia, e seu terror pelo advogado cresce ainda mais depois de dois eventos: o primeiro deles é a ameaça feita pelo homem a Natanael de que lhe jogaria brasas nos olhos (talvez uma brincadeira que a mente infantil do personagem interpreta como ameaça verdadeira, o que faz com que a criança desfaleça). Já o segundo é a morte do pai em uma explosão durante uma visita de Coppelius.

A suspeita de que o advogado é o temível homem de areia e estaria por trás da morte do pai poderia ter sido dissipada à medida que Natanael amadurece, julgando falha sua memória infantil, se o jovem não o encontrasse anos depois em circunstâncias ainda insólitas e ligado a eventos estranhos. Um deles é a existência de uma autômata, Olímpia, construída pelo mecânico Spallanzani, que, segundo uma declaração difusa do criador, teria ganhado os olhos de Natanael, outrora roubados por um enigmático vendedor chamado Coppola. A autômata surpreende o jovem por sua absurda semelhança a um ser humano real, e, segundo a interpretação de Freud, a figura da autômata pode ser interpretada como projeção narcisística, ou o duplo, de Natanael, e espelharia a noção que o jovem tem da própria relação com os pais na infância, como garoto obediente e reprimido. Freud, no entanto, ao analisar o motivo central da inquietação vivida pelo personagem, está, naturalmente, pensando em suas experiências de análise clínica, mas, segundo Ceserani, sua leitura tem o mérito de observar temas e procedimentos que serão essenciais à interpretação literária da narrativa. São eles:

os temas do olho e da perspectiva da visão (com ou sem instrumentos mecânicos), da cisão do eu e da formação do duplo ou do sócio, das presenças e coincidências sobrenaturais, etc., além do procedimento narrativo que se propõe a manter o maior tempo possível o leitor sobre o fio da incerteza quanto ao que é contado – se aquilo é fruto do ‘Maravilhoso’ ou é fruto de coincidências reais, ou ‘estranhas’ (CESERANI, 2006, p. 20).

mais assustadora da lenda, segundo a qual o homem de areia coletaria os olhos das crianças para dá-los como alimento a suas crias que habitam a lua.

Esses elementos narrativos, em Hoffman, compõem uma narrativa que tematiza, portanto, o estranhamento perante o que deveria ser familiar, mas não é, e ilustram o inquietante observado por Freud, noção retomada por Ceserani. Para explicar o Fantástico em sua forma mais tradicional, Ceserani afirma que o elemento sobrenatural não deve se apresentar de forma explícita, e pressupõe haver nessas narrativas a noção de ruptura, escândalo, laceração, irrupção insólita no mundo da realidade, violação da regularidade:

Não poderíamos deixar de comentar, também, uma das obras ficcionais do escritor francês Guy de Maupassant, que figura entre as mais significativas da Literatura Fantástica em sentido estrito: “O Horla” (1997), de 1887, que também se utiliza da forma epistolar para narrar o horror sentido pelo personagem que se depara com eventos que não pode explicar. Por meio de indícios – a água que desaparece dentro do jarro que tem à cabeceira durante o sono, o fogo que parece se extinguir sozinho, janelas que se movem – pressente a presença de um ente sobrenatural, ao qual dá o nome de “Horla”. Ao fim, a aparição do ser sobrenatural é narrada de modo reticente:

Malditos sejamos nós! Maldito homem! Ele chegou, o... o... como ele se chama... o... parece-me que ele me grita seu nome e eu não o escuto... o... sim... ele grita... estou ouvindo... não consigo... repete... o Horla... Ouvi... o Horla... é ele... o Horla... ele chegou!... (MAUPASSANT, 1997, p. 16).

Esta relutância em representar o sobrenatural, na Literatura Fantástica, foi explicada por Rosemary Jackson (2009) ao discorrer sobre o fato de que o Fantástico é não apenas o que não é dito por vias realistas, mas o que é indizível por vias realistas. Podemos compreender que, segundo Jackson, o inominável, o significado sem objeto, seja um ponto de apoio e de interesse para a Literatura Fantástica. Ou melhor, não o inominável em si, mas a incapacidade de reconhecimento do objeto. Jackson cita como exemplos de significados sem objeto os “monstros” de Lewis Carrol, como “Jabberwocky”, “Uggug”, entre outros, de *Alice no país das maravilhas* (2010) ou como Cthulhu, de H. P. Lovecraft (2002), entre outros. Nestes casos, o próprio nome do monstro fantasioso é propositalmente estranho aos ouvidos e sugere sua própria intangibilidade.

Por fim, o efeito Fantástico se daria pela elaboração, por parte de uma consciência que organiza os fatos, da incapacidade de compreender o fenômeno que se desenrola sob o olhar incrédulo de uma racionalidade observadora. Esta

racionalidade que observa, por sua vez, seria encarnada por um personagem ou pelo leitor empírico. Jackson dá como exemplo uma das narrativas de Lovecraft, *The transition of Juan Romero*, cujo clímax deixa clara a impossibilidade de nomeação do fenômeno. O narrador se perde em um vórtice de impressões e associações decididamente vagas, girando em torno do objeto, mas nunca atingindo-o:

Eu chegara ao abismo, que incandescia vermelho agora e que evidentemente engolira Romero. Avançando, espiei sobre a beira daquele abismo que nenhuma corda conseguia mensurar e que agora era um pandemônio de chamas bruxuleantes e uma comoção hedionda. Num primeiro momento, então, contemplei nada a não ser uma mancha agitada de luminosidade; mas então formas, todas infinitamente distantes, começaram a destacar-se da confusão, e vi – seria Juan Romero? – *mas por Deus! Não tenho coragem de dizer o que vi!* Algum poder dos céus, vindo para minha ajuda, apagou essa visão e os sons numa batida que poderia ser ouvida como se dois universos tivessem colidido no espaço. Sobreveio o caos, e reconheci a paz do esquecimento (LOVECRAFT, 2007, p. 182)¹¹.

Ao observar esta característica deste modo narrativo, que Jackson (2009) chama de Fantástico moderno (leia-se aquela de inspiração gótica e pós-romântica, ou o Fantástico *stricto sensu*), a teórica se refere à arte narrativa enquanto instrumento de nomeação do mundo. Podemos perceber, por meio do exemplo acima, que esta narrativa, antes de nomear, tenta nos convencer da dificuldade do próprio processo de nomeação.

Ainda retomaremos um pouco mais das reflexões de Jackson, que tem uma visão consoante com a de Remo Ceserani em alguns pontos, principalmente no que toca à classificação do Fantástico como *modo* e não como *gênero*. Antes de Ceserani, porém, Irene Bessière (2001) já havia escrito sobre as limitações do Fantástico enquanto gênero, e havia eleito a *incerteza* como palavra-chave para a reflexão sobre essa Literatura. Para a teórica, a escrita Fantástica reuniria contradições segundo uma lógica narrativa própria.

Outros teóricos que propõem o Fantástico como modo, segundo Gama-Khalil, em seu artigo “A Literatura Fantástica: gênero ou modo?” (2013), são, além de Rosemary Jackson já citada acima, Italo Calvino e Filipe Furtado. Este último, cujo

¹¹ I had arrived at the abyss, which was now redly aglow, and which had evidently swallowed up the unfortunate Romero. Advancing, I peered over the edge of that chasm which no line could fathom, and which was now a pandemonium of flickering flame and hideous uproar. At first I beheld nothing but a seething blur of luminosity; but then shapes, all infinitely distant, began to detach themselves from the confusion, and I saw—was it Juan Romero?—but God! I dare not tell you what I saw! . . . Some power from heaven, coming to my aid, obliterated both sights and sounds in such a crash as may be heard when two universes collide in space. Chaos supervened, and I knew the peace of oblivion (LOVECRAFT, 2009, p. 1).

texto *A construção do Fantástico na narrativa* (1980) mostra uma perspectiva do Fantástico como gênero, escreve, depois, para o *E-dicionário de Termos Literários Carlos Ceia*, uma definição absolutamente consoante com as teorias que propõem o modo Fantástico, apoiado principalmente em Rosemary Jackson.

Gama-Khalil também reúne alguns estudos que seguem a linha de Todorov, como o próprio Furtado, e Davi Roas (2001). Aproximando-se da concepção de Furtado, segundo a qual o Fantástico trataria de temas da fenomenologia metaempírica, Roas afirma que o Fantástico dependerá sempre do nosso paradigma de realidade. Para o estudioso espanhol, ainda carecemos de uma definição estética mais complexa que considere o grande e multifacetado conjunto de narrativas que temos convenicionado chamar de Literatura Fantástica.

É importante destacar que, ainda que tenham relido Todorov e se inscrevam em uma perspectiva do Fantástico como gênero, tanto Roas quanto Furtado abrangem, em sua concepção teórica, um grupo maior de narrativas, já que discordam da definição de que a hesitação seja o traço definidor do Fantástico. Davi Roas, por exemplo, em "*La Amenaza de lo Fantástico*" (2001), traz uma reflexão sobre a capacidade transgressora do Fantástico. Nem toda Literatura em que está presente o sobrenatural deve ser considerada Fantástica. Vejam-se, por exemplo, as epopeias gregas, os romances de cavalaria e de ficção científica. Frente a estas narrativas, a Literatura Fantástica seria o único gênero que não poderia funcionar sem a presença do sobrenatural, entendido como aquilo que transgride as regras que organizam o mundo real.

Para isso, é importante que se construa um universo, dentro da narrativa, similar ao mundo empírico convencional do leitor, para que haja a irrupção de algum elemento que desestabilize a ordem. Roas afirma que esta irrupção é uma ameaça à realidade do leitor, pois o elemento sobrenatural aparece não como proposta de evasão, mas, ao contrário, como questionamento acerca de suas certezas, e põe em xeque as convenções com as quais contrasta. Desta forma, Roas atenta para o caráter transgressor do Fantástico, questionando a percepção da realidade pelo próprio eu. Como podemos ver, a participação ativa do leitor é fundamental para a existência do Fantástico, que dependerá sempre do que consideramos como real.

Feitas estas observações, torna-se cada vez mais evidente que o Fantástico tende a colocar em dúvida a percepção da própria realidade. Roas (2001) afirma que o realismo é uma necessidade estrutural deste tipo de narrativa. Dessa forma, o

teórico pretende liquidar a ideia comum de que o terreno do Fantástico é o mesmo do onírico e do ilógico. Ao contrário, a narrativa deve ser crível, e o pacto ficcional deve estar presente na leitura. A ideia comum de que fala Roas também é rebatida por Jackson (2009) que afirma que a Literatura de fantasia já foi considerada uma tentativa de fuga para uma realidade transcendental como resultado de uma visão nostálgica e humanística: “A Literatura do Fantástico tem sido considerada como ‘transcendência’ da realidade, ‘escape’ da condição humana e construtora de mundos ‘secundários’ superiores e alternativos” (t. n.)¹².

No entanto, Jackson avalia a questão ao lembrar que este tipo de Literatura, como qualquer outro texto, está inscrito em um contexto social pelo qual é determinado, e, ainda que estabeleça uma tensão com ele, nunca se desvencilha de seus limites. Dentro deste limite, o Fantástico tende a compensar uma ausência resultante de amarras culturais: “É uma Literatura do desejo, que busca o que é experimentado como ausência e perda” (t. n.)¹³.

Ao expressar o desejo, a fantasia pode, segundo a autora, operar de duas maneiras: o “falar sobre”, ou “manifestar” e o “expurgar”, ou “expulsar”, e, em muitos casos, tal ficção funciona das duas maneiras ao mesmo tempo, já que o desejo pode ser expurgado ao ser articulado ficcionalmente. Ela explica o mecanismo nos seguintes termos: “O Fantástico traça o não dito e o não visto da cultura: aquilo que foi silenciado, tornado invisível, coberto e transformado em ‘ausência’” (t. n.)¹⁴. A Literatura de fantasia, desta forma, ao introduzir a diferença entre as categorias de ‘real’ e ‘irreal’, questiona os limites da ordem estabelecida e dominante. O conceito de sobrenatural, naturalmente, vem sendo alterado ao longo do tempo de acordo com as mudanças no próprio conceito de realidade.

A função social que a Literatura Fantástica do século XIX desempenhava cai por terra com o desenvolvimento da Psicanálise e de outras ciências, já que o desconhecido, traço fundamental desta Literatura, passa a ser conhecido, e os tabus de que tratava passam a ser discutidos mais abertamente. No entanto, a humanidade não está livre de medos, apenas mudaram seus objetos. Da mesma forma, a maravilha e o encantamento, alinhados à “milénar tradição do conto

¹² Literature of the fantastic has been claimed as ‘transcending’ reality, ‘escaping’ the human condition and constructing superior alternate, ‘secondary’ worlds (p. 3).

¹³ It is a literature of desire, which seeks that which is experienced as absence and loss. (p. 6)

¹⁴ The fantastic traces the unsaid and the unseen of culture: that which has been silenced, made invisible, covered and made ‘absent’ (p. 6-7).

Maravilhoso” (CHIAMPI, 1980, p. 70), são efeitos cada vez mais almeçados, dado o crescente interesse que Literatura de fantasia tem suscitado no leitor comum e na crítica literária, principalmente entre o final do século XX e o início do XXI.

Segundo Flávio García, já se pode afirmar que o fenômeno da Literatura Fantástica, em senso amplo, está em seu apogeu, o que pode ser observado na “efervescência da ficção Fantástica e da crítica que sobre ela vem se produzindo fora e dentro da academia” (2012, p. 9).

De fato, a definição do Fantástico depois do século XIX é fluida e muitas são suas vertentes, mas podemos ver algumas constantes que se mantêm na comparação entre as várias teorias expostas acima, e surgem algumas palavras chave, entre as várias definições, que parecem pertencer ao campo semântico da negação (advinda da ausência de explicação): a hesitação, a dúvida, a contradição, a inquietude, a estranheza, o incômodo, a ambiguidade etc. Diferentemente, quando se fala do Maravilhoso, conceito que ainda tocaremos melhor quando abordarmos, mais adiante, as vertentes latinoamericanas reunidas sob o título de Realismo Maravilhoso, geralmente os termos que surgem são a maravilha, o encantamento, a magia, o lúdico, etc.

Depreendemos daí que esta última parece ser uma modalidade de texto mais “solar” e cuja realidade pressupõe uma lógica não conflitante, ao contrário do evocado pelo Fantástico, com seu incômodo a partir de paradigmas conflitantes de realidade. Ceserani, a esse respeito, concorda que o mundo pressuposto pelo Fantástico é, ao contrário daquele do Maravilhoso, “dissolvente”, o que implica um projeto de desconstrução de paradigmas.

Se observarmos o mercado editorial, pratica-se, sem conflito algum¹⁵, o selo “Literatura Fantástica” que engloba tanto as histórias de fantasmas e de influência gótica, as fantásticas *stricto sensu*, o Maravilhoso e o Realismo Maravilhoso ou Mágico, o grotesco, a Ficção Científica e as sagas com sabor medieval e elementos Maravilhosos. Acreditamos que tal conceito seja relacionado tanto ao conceito norte-americano “Fantasy”, e assim podemos relacioná-lo, dadas as suas características, ao que Selma Calasans chama de Fantástico *lato sensu* (1988) quanto ao conceito

¹⁵ Desde o chamado *boom* latino-americano, a literatura de fantasia tem gozado um grande prestígio junto ao público, e, especialmente no século XXI, encontrando-se já difundida na cultura ocidental via literaturas de língua inglesa, o estrondoso sucesso de adaptações cinematográficas e para séries televisivas de franquias como *O senhor dos anéis*, de J. R. R. Tolkien, *Harry Potter*, de J. K. Rowling, e *As crônicas de gelo e fogo*, de George R. R. Martin, faz com que o uso do selo responda também a estratégias de venda por parte das editoras.

de insólito ficcional, categorias amplas que comportam vários gêneros. O termo “insólito”, segundo Carlos Reis (2001), tem sido empregado para referir-se a um macrogênero que uniria diversos subgêneros que compartilham o traço da oposição ao sistema real-naturalista.

Concordamos com Ceserani, Chiampi e Roas sobre o fato de que, dentro do grande grupo das narrativas em que aparece um elemento que não é da ordem da realidade conhecida, existe uma diferença básica de visão de mundo e projeto estético se compararmos o Maravilhoso ao Fantástico em sentido mais estrito.

Para auxiliar-nos no trabalho de análise do Fantástico em nosso *corpus*, utilizaremos, entre outros instrumentos, um elenco de temas e procedimentos que, segundo Ceserani (2006), são recorrentes nas narrativas fantásticas desde o seu aparecimento até a modernidade. Os temas são os seguintes:

1. Noite, escuridão;
2. Vida dos mortos;
3. Indivíduo como sujeito forte da modernidade (ligado ao conceito de autoafirmação que define o individualismo burguês);
4. Loucura;
5. Duplo;
6. O estranho, o monstruoso e o irreconhecível;
7. O *eros* e as frustrações do amor romântico;
8. O nada

Procedimentos:

1. A relutância em apresentar versões definitivas da verdade;
2. Uso do narrador em primeira pessoa;
3. Elipses;
4. Interesse pela capacidade projetiva e criativa da linguagem;
5. Detalhismo;
6. Teatralidade;
7. Elementos óticos;
8. O objeto mediador (entendido como um elemento que deverá conectar os paradigmas do real e do sobrenatural);
9. Passagem do familiar ao perturbador (entendido como o inquietante freudiano), que traz um “efeito limite” que suspende a narração entre uma dimensão e outra, ou entre o que é codificado e o que não é. Este

procedimento está relacionado ao fato de o Fantástico transitar entre paradigmas diversos de realidade;

10. Envolvimento do leitor: surpresa, terror, humor. Este ítem, que Ceserani elenca entre os procedimentos, na verdade diz respeito aos efeitos do texto, mas não podemos ignorá-lo pois *Io e Lui*, conforme se verá, está construído em chave cômica, e o humor que projeta como efeito em seu horizonte de leitura poderá ser compreendido a partir da observação dos mecanismos que o projetam e, portanto, de sua construção na materialidade do texto. Pode parecer estranho que o humor venha aqui incluído, principalmente devido à aura de terror que o modo adquiriu em suas manifestações basilares. No entanto, Ceserani (2006) afirma que, em busca de uma compreensão do Fantástico de modo mais global, que se estende até os nossos dias, observa-se, frequentemente, a mistura entre elementos de terror e aspectos humorísticos da vida.

O teórico italiano afirma, entretanto, que estes temas e procedimentos não são exclusivos do Fantástico, nem este depende de sua utilização integral, mas são tendências muito fortes do modo. A esta lista de procedimentos, adicionaremos por nossa conta, baseados no estudo de Roas (2001), a sobreposição de dois paradigmas de realidade, por meio da irrupção do elemento sobrenatural em uma ambientação realista.

Dito isso, voltemo-nos para outra vertente do macro universo de narrativas de fantasia: o Realismo Maravilhoso¹⁶. Para Chiampi, apesar de o Fantástico e o Realismo Maravilhoso compartilharem muitos traços e temas, este último está afinado à “linhagem milenar do conto maravilhoso” (1980, p. 70) que se junta ao realismo romanesco. Este tipo de narrativa tenderia a naturalizar o sobrenatural e elevar o comum ao estatuto insólito, não-familiar. Uma das obras mais paradigmáticas do Realismo Maravilhoso é o romance *Cem anos de solidão* (2008)¹⁷, do escritor colombiano Gabriel García Márquez, de 1967. Outros autores que se destacam são Isabel Allende, Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier e Julio Cortázar, todos de países latino-americanos. Daí sua identificação como um gênero

¹⁶ Esta vertente é frequentemente confundida com a chamada “realismo mágico”. Segundo Gama-Khalil (2016), o realismo mágico foi usado por Franz Roh, 1923, e depois retomado por Massimo Bontempelli e Uslar Pietri, e configuraria a emergência do insólito, do mágico, em um espaço prosaico.

¹⁷ Segundo Narciso Lobo (2004), García Márquez declarou certa vez que uma das três obras que leu como inspiração para *Cem anos de solidão* foi a saga *O tempo e o vento*, de Érico Veríssimo.

narrativo ligado a este território, sob o signo do exotismo que tem acompanhado a visão estrangeira sobre as Literaturas hispano-americanas e Brasileira ao longo da História.

Para Antônio Candido (1989), a caracterização de Literatura latinoamericana pressupõe a existência de traços unificadores entre as nações ibéricas da América latina, naturalmente advindos de afinidades históricas, justamente por terem sido colonizados por Espanha e Portugal, cujas monarquias são similares em vários aspectos: o passado escravocrata, o regime de monocultura e exploração como atividade econômica, e a mestiçagem, que produziu uma elite de *crioulos* que, em caminhos paralelos, dirigiu os processos de independência. Em Literatura, as nações da América Latina em geral receberam a influência europeia para em seguida afirmar a própria identidade. Em épocas mais recentes, surgiram os governos militares, bem como a influência, no plano da cultura, dos Estados Unidos.

É preciso ter em mente que o exotismo que acompanha a discussão sobre o Realismo Maravilhoso, ou o que o escritor cubano Alejo Carpentier denomina *Real Americano*¹⁸ está presente no imaginário europeu desde a invenção do continente a partir do descobrimento. Os relatos de viagem, motivados pelo desejo de que o novo continente fosse o paraíso terrestre há tanto perdido e então reencontrado, mesclavam elementos fantasiosos às descrições da nova terra, mas de uma fantasia mais ou menos institucionalizada pela cultura europeia. Teresa Cristófani Barreto (2004) comenta como Cristóvão Colombo, em seus relatos, parecia, como diz Foucault acerca de Dom Quixote, ler o mundo a fim de comprovar os livros. Portanto, sabia o que encontraria e já tinha expectativas, o que é comprovado pela sua decepção ao relatar o encontro com as sereias, as quais descreve como não tão belas, saltando em alto mar. A América nasceu, segundo Barreto, de um conteúdo livresco, “cujo referente literário era outra geografia” e “por uma descrição em terceiro grau” (2004, p. 24).

Para Jaime Pinsky (2001), Pero Vaz Caminha, em sua carta, foi o primeiro e privilegiado “explicador” (p. 12) do Brasil, e, deixando de lado o empirismo para elaborar teorias que não guardavam compromisso com os fatos. Depois dele, vieram vários viajantes, como Jean de Léry, André Thevet e Hans Staden, também sempre

¹⁸ Na obra *O reino deste mundo* (1987), de 1948, que mescla elementos de fantasia ao relato da revolução ocorrida no Haiti no final do século XVIII, o escritor esboça, no prefácio, um perfil da fantasia praticada na Literatura dos trópicos.

motivados pelo apreço ao pitoresco e pelo exotismo. É importante observar que esta atitude do europeu em relação à América recém descoberta, ao influenciar diretamente nosso mito fundador enquanto nação, explicará os estereótipos de identidade nacional como o que Marilena Chauí (2000) denomina *verdeamarelismo*, inspirado na exaltação da natureza para reforçar o nacionalismo.

Segundo Antonio Candido (1989), o tom de deslumbramento e exaltação da carta de Colombo foi a semente do estado de euforia dos intelectuais latino-americanos, favorecido pelo Romantismo, que elevava o exotismo a estado de alma.

De acordo com Laura Hosiasson (2004), Jorge Luís Borges colocou a questão de como retratar a Argentina de modo similar ao que Machado de Assis havia feito décadas antes. O escritor brasileiro, em um ensaio de 1873, intitulado “Notícia atual da Literatura Brasileira: Instinto de nacionalidade” (2004) afirmou que o espírito nacional podia ser retratado em uma obra sem que ela estivesse necessariamente ligada aos assuntos locais. Dessa forma, vemos nos dois autores, o argentino e o brasileiro, um certo incômodo com a missão, imposta à Literatura, de construir a identidade nacional, polemizando com a necessidade, da época, por uma definição do que é ser latino-americano, principalmente se levarmos em conta que a maioria das ex-colônias, independentes no século XIX e, portanto, recém-estruturadas como repúblicas, haviam passado por uma completa modificação, em diversos setores: foram redesenhadas forças políticas, instituições, economia e até espaços sociais, adaptações necessárias aos novos estados independentes.

Dessa maneira, em meio a um espírito ufanista de progresso, ainda segundo Hosiasson (2004), o espaço social urbano começou a se desenvolver sob influência francesa e inglesa, substituindo o passado colonial português e espanhol.

Por volta de 1920, começaram as vanguardas artísticas, cujas reivindicações vinham sempre ligadas ao interesse por uma nova sensibilidade, ou um novo espírito. Segundo Pimentel (2004), as vanguardas latinoamericanas mencionavam bastante o progresso, a máquina e o avanço tecnológico, elementos já celebrados pelo Futurismo italiano, encabeçado por Filippo Tommaso Marinetti em seu manifesto futurista de 1909, mas o faziam de modo peculiar, já que a própria modernização se deu de forma diversa entre os dois continentes. Pode-se dizer que na América as oligarquias interferiam para que se refreasse a transformação radical da sociedade.

Esta nova orientação surgiu da crise do realismo e da busca por novas soluções, e pôde ser definida da seguinte forma:

Entre as soluções formais mais frequentes, podem-se citar: a desintegração da lógica linear de consecução e de consequência do relato, através de cortes na cronologia fabular, da multiplicação e simultaneidade dos espaços da ação; caracterização polissêmica dos personagens e atenuação da qualificação diferencial do herói; maior dinamismo nas relações entre o narrador e o narratário, o relato e o discurso, através da diversidade das focalizações, da auto-referencialidade e do questionamento da instância produtora da ficção (CHIAMPI, 1980 p. 21).

Apoiando-se em Irène Bessièrre, Chiampi explica o Fantástico de Todorov como o medo do não familiar, o que implicaria um conservadorismo perante às ameaças à ordem estabelecida. No Fantástico, haveria, então, uma obsessão pelo mito e pelo simbólico, sendo “expressão de uma obscura exigência de ordem permanente” (CHIAMPI, 1980, p. 68), e sua própria metáfora constitutiva compreenderia uma afirmação conformista da realidade. Desta forma, Chiampi explica o choque suscitado pelo elemento insólito:

Por isso o medo (elemento emotivo) do não sentido (elemento intelectual) só pode ser uma provação para o leitor, desde que seja motivado pelo próprio desejo de preservar a norma dos seus quadros sócio-cognitivos. Por isto o sentimento do “Unheimliche” (estranheza inquietante), que Freud descreveu em um de seus ensaios, aplica-se com justeza ao efeito de fantasticidade. O leitor teme o “não familiar”, o novo, enquanto signos da outridade que ameaça a sua ordem de valores estabelecida (1980, p. 68).

O Realismo Maravilhoso, por sua vez, abraça o inquietante, o mágico, o mitológico, em busca de transformá-lo em familiar. À vista disso, Chiampi contrapõe o individualismo do Fantástico ao sentimento de coletividade do realismo Maravilhoso, já que este “visa tocar a sensibilidade do leitor como ser da coletividade, como membro de uma (desejável) comunidade sem valores utilitários e hierarquizados” (1980, p. 69). As hierarquias entre o racional e o irracional, neste caso, pretendem ser abolidas, assim como o princípio da não-contradição. O Realismo Maravilhoso operaria, então, uma generalização do insólito e uma descentralização do enigma sobre o acontecimento sobrenatural. Segundo Chiampi, a dúvida racional, proposta pelo Fantástico, se dissolve no Realismo Maravilhoso, de modo a bifurcar as “probabilidades externas da explicação do ‘fantasma’” (1980, p. 70). A enunciação, por sua vez, é problematizada ao propor a diferenciação entre foco narrativo e voz. Isto quer dizer que o narrador, enquanto voz, tende a

questionar sua *performance* como foco, isto é, o narrador, na renovação proposta pelo Realismo Maravilhoso, critica o próprio ato de contar.

Até agora, ajudados pelos estudos abordados, vislumbramos três divisões na narrativa de fantasia: a) o Maravilhoso, entendido, a partir da tradição do conto popular medieval e dos contos de fada, ou de narrativas em que reina o apelo à *mirabilia*, como nas histórias que compõem a famosa obra *As mil e uma noites*, como o gênero em que o sobrenatural é parte integrante e interage de forma harmônica com o universo ficcional; b) o Fantástico, entendido como o grupo de narrativas em que o sobrenatural emerge de um paradigma realista de ficção, causando estranhamento, dúvida e angústia, de modo a mostrar a própria dificuldade de nomeação e reconhecimento do objeto estranho; e c) o Realismo Maravilhoso, que tende a abraçar o sobrenatural de modo que o enigma passa a incidir sobre outros elementos da narrativa, que se debruça sobre a problemática de caracterizar a própria realidade empírica a partir da irrupção do sobrenatural.

Todavia, ao pensarmos na aplicabilidade estrita dos conceitos na modernidade, veremos que a relação que a Literatura em geral tem com a fantasia é mais ampla e complexa. Se pensássemos, ainda, na pós-modernidade, em que as narrativas têm como traço definidor a autoconsciência enquanto ficção, esta discussão a respeito de gêneros narrativos provavelmente não daria conta dos textos que elegemos como *cópus* do presente trabalho. Dados os seus contextos, podemos inserir IL e IA na tradição moderna.

Segundo o crítico e estudioso germano-brasileiro Anatol Rosenfeld (2015), conforme assinalamos no capítulo anterior, existem três hipóteses fundamentais para se pensar o romance moderno: a primeira delas é a de que cada fase histórica apresenta um *zeitgeist*, ou um espírito unificador que atravessa as manifestações culturais em contextos distintos. A segunda é a de que o século XX está marcado pelo que ele nomeia “desrealização”, ou um afrouxamento dos limites da mimese, como se pode ver nos movimentos de vanguarda da pintura (surrealismo, cubismo, expressionismo, etc.), cuja representação privilegia aspectos mais distantes da reprodução fotográfica. A terceira hipótese é a de que essas transformações tendem a se repetir no romance moderno, que relativiza a temporalidade ao mesmo tempo em que faz recuar a dimensão espacial para dentro da consciência individual. Da mesma forma, segundo Rosenfeld, a narração adquire consciência enquanto ficção, lembrando o abandono, ocorrido no teatro, do palco à italiana, que era perspectívico

e emoldurava a cena de modo a marcar a fronteira entre público e espetáculo. Dessa forma, o teatro moderno traria uma interpenetração entre espaço cênico e espaço empírico. Assim, no âmbito da narrativa, o narrador que cumpre, em certa medida, o papel de moldura, sofre uma profunda modificação, fazendo com que o texto mostre a consciência do personagem como realidade imediata. Há, portanto, a preocupação de fidelidade para com a experiência psíquica, tratando-se, segundo o estudioso, de uma radicalização do romance psicológico. Os exemplos dados por Rosenfeld, entre outros, são as obras de Marcel Proust, Franz Kafka, Samuel Beckett, Albert Camus, Guimarães Rosa e Mário de Andrade.

Mesmo sabendo que os narradores de Moravia e Veríssimo, de modo geral, seguem diretrizes mais ou menos tradicionais, e que a crítica tende a não atribuir-lhes grandes inovações formais, a memória dessas mutações que dão origem ao romance do século XX é inescapável, e não poderíamos analisá-los sem esta consciência, que também deve afetar o modo como vemos a Literatura Fantástica neste século.

Acreditamos, pois, que o Fantástico perdura, como afirma Ceserani (2006), em diversos gêneros do século XX como uma modalidade bastante diversificada e não como um gênero fechado. Ao contrário do proposto por alguns teóricos, como Todorov (2010), o Fantástico não esgotou suas possibilidades com a virada do século, mas, segundo Ceserani (2006), está semeado em diversos gêneros que retomam seus temas e procedimentos em busca de refletir sobre a realidade tendo em mente o seu caráter não acabado. O que consideramos Fantástico serão, por fim, essas narrativas que dialogam com as vertentes do Fantástico do século XIX e do Realismo Maravilhoso, principalmente por meio de seus temas, e trazem a marca do trânsito entre os diversos paradigmas do real, a nosso ver, colocando em cheque, em última análise, as convenções do mundo do leitor. No âmbito deste trabalho, utilizaremos como sinônimos, em uma visão abrangente do grupo de narrativas sobre o qual ora discorreremos, os termos Fantástico, Literatura Fantástica, Insólito e Literatura de fantasia, em contraste com o Fantástico em sentido estrito. Quando nos referirmos ao Realismo Mágico, também estaremos marcando a referência ao recorte específico sobre o qual discorreremos anteriormente, referenciando as narrativas que se inscrevem sob a vertente latinoamericana.

4. Vertentes do Fantástico em *Io e Lui* e *Incidente em Antares*

4.1 O tema do duplo em *Io e Lui* e aspectos que condicionam a interpretação da fantasia

Em IL, o personagem principal tem sua consciência cindida, e parte do seu corpo faz o papel de seu duplo. Por ora, vejamos apenas algumas características essenciais da relação entre o protagonista e seu duplo: Rico, o personagem principal, conforme comentamos em nossa introdução, dialoga com seu órgão sexual, ao qual dá o nome de Federicus Rex, e seus diálogos são expostos por meio de discurso direto. O narrador em primeira pessoa, Rico, discute constantemente com Federicus, como podemos ver no diálogo abaixo, no qual o protagonista expõe ao duplo sua dúvida em relação ao próprio filho:

- Mas é louro, tem os olhos azuis, o nariz aquilino, a pele branca, enquanto eu sou moreno de cabelos e de pele, tenho olhos escuros, o nariz reto.
- Conversa. É seu filho. Sei disso com toda a certeza.
- Mas como pode saber... com tanta certeza?
- Eu “sinto” quando um outro me substitui, nem que seja apenas uma vez. (t. n.)¹⁹.

A exposição dos diálogos, desde o início do romance, adquire um tom cômico que não pode ser desconsiderado ao compormos o quadro da relação entre os duplos. Se, por um lado, Federicus parece ser a voz da consciência de Rico, por outro, temos momentos em que o personagem narrador, ao dialogar com outros personagens, como Irene, uma amiga da qual ainda falaremos, nos informa que, a partir de determinado momento, quem lidera o colóquio com a mulher é Federicus:

- Deixe comigo.
- Que devo compreender? Que deseja você mesmo conduzir, diretamente, o diálogo? Exato.
- Bem, deixemo-lo fazer, mais uma vez. Retiro-me mentalmente para um canto, do qual, à distância, fico a observar a edificante cenazinha que se desenrola entre os dois. Ei-la: “Êle” ataca logo, com um deplorável tom convencional:
- Meu nome é Frederico, e o seu? (MORAVIA 1971a, p. 80)²⁰.

¹⁹ “Ma, se è biondo, con gli occhi azzurri, il naso aquilino, la carnagione bianca. Io sono bruno di capelli e di carnagione, ho gli occhi scuri, il naso dritto.”

“Storie. È tuo figlio. Lo so di certo.”

“Ma come fai a saperlo... di certo?”

“Io ‘sento’ se un ‘altro’ mi ha sostituito, fosse anche una volta sola.” (MORAVIA, 1971b, p. 18)

²⁰ “Lascia fare a me.”

“Cosa devo capire? Che desideri condurre tu stesso, direttamente, il dialogo?”

Concluimos, portanto, que o tema do duplo está presente no romance de Moravia, e mais adiante, dada a importância do duplo para a interpretação, poderemos pensar qual a função que este tema desempenha dentro da crítica enunciada pelo romance, bem como a natureza do diálogo que a obra trava com este tema Fantástico.

Em IL, o uso do narrador em primeira pessoa, juntamente com a caracterização do personagem, parece estar a serviço da relutância em apresentar versões definitivas da verdade, uma das características do Fantástico segundo Ceserani (2006). Um dado relevante a respeito da relação entre os dois personagens é o de que só tomamos conhecimento da existência de Federicus por meio do relato de Rico. Desta forma, o alter-ego do personagem é invisível não apenas aos outros personagens do romance, mas também ao leitor. A passagem a seguir ilustra o fato de que o leitor deve (ou não) confiar na fidedignidade do relato de Rico a respeito de Federicus, e que a voz deste não é “ouvida” senão por meio da voz daquele:

Portanto, eis agora o diálogo entre mim e “êle”: Transcrevo-o fielmente, sobretudo para dar uma ideia precisa dos horrendos papéis aos quais “êle” comumente me obriga.

– Por favor, vamos olhar aquela revista.

– Que revista?

– Aquela ali.

– Uma revista somente para homens! Às oito da manhã! (MORAVIA 1971a, p. 14)²¹.

Ainda que tenhamos, portanto, a ilusão, motivada pelo uso contínuo da transcrição direta das falas de Federicus, de que a existência do duplo é inquestionável, este momento, em que o narrador revela que transcreverá o diálogo, confere um caráter ambíguo ao duplo. Logo, se, neste caso em particular, o narrador afirma que transcreverá fielmente o diálogo, uma dúvida é levantada a respeito da fidelidade dos diálogos que vieram antes, bem como dos que virão depois. A partir deste momento, não podemos descartar a hipótese da coincidência entre os

“Esatto.”

Beh, lasciamolo fare, una volta tanto. Mi ritiro mentalmente in un cantuccio dal quale, con distacco e a distanza, osservo la scenetta edificante che si svolge fra i due. Eccola qua. “Lui” subito attacca, con deplorabile convenzionalità: “Mi chiamo Federico, e tu?” (MORAVIA, 1971b, p. 82).

²¹ Ora, ecco il dialogo tra me e 'lui'. Lo trascrivo fedelmente, soprattutto per dare un'idea precisa delle brutte figure alle quali 'lui' di continuo mi espone.

"per piacere, guardiamo quella rivista."

"Quale rivista?"

"Quella lì"

"Una rivista per soli uomini! Alle otto del mattino!" (MORAVIA, 1971b, p.11).

personagens. O duplo em IL poderia ou não, portanto, ser interpretado como uma voz interior de Rico. Neste caso, a obra poderia ou não ser interpretada de acordo com as leis que possuímos em nosso paradigma da realidade. Este dado, juntamente com outros que ainda comentaremos, compõem o quadro de um narrador personagem não confiável, o que condicionará, juntamente com o cômico, a desautorização da sua voz.

Em vista disso, a dúvida que incide sobre a real existência do duplo poderia parecer tributária da hesitação instaurada pelo Fantástico *strito sensu*. Principalmente no diálogo com o psicanalista, o personagem Vladimiro, podemos ver como Rico acredita piamente na existência do diálogo entre ele e seu duplo, e a narrativa nos mostra que só Rico tem acesso à voz de Federicus. Primeiramente, ele expõe sua situação:

- O meu órgão. Pois como ia dizendo: assim, desde o princípio, tenho me valido sempre da razão para contestá-lo. discuto, procuro raciocinar, certo de persuadi-lo: existe entre mim e “êle” um contínuo diálogo. Ou melhor, para ser mais preciso, um contínuo bate-bôca.
- Você lhe fala e... “êle” fala com você? Quer dizer que realmente lhe fala e que “êle” realmente fala com você?
- Sim, de verdade. Que há de estranho nisso? (MORAVIA, 1971a p. 117)²².

Vladimiro conduz, então, uma série de perguntas a fim de entender o paciente e, conseqüentemente, faz incidir a dúvida sobre de sua versão dos fatos:

- Quero dizer: você fala em voz alta, ou o quê?
- Apenas quando estou sozinho e seguro de que ninguém “nos” escuta. Isso porque se trata de coisas, como dizer, um pouco delicadas. De forma que é melhor tomar cartas precauções.
- Então, quando está só, fala em voz alta. E “êle”, o que faz?
- Responde-me.
- Também em voz alta?
- Claro.
- Quer dizer que você o ouve da mesma maneira como me está ouvindo neste momento?
- Naturalmente.
- E você o ouve com os ouvidos?
- Desculpe, Vladimir, mas com que quer que eu ouça? Com o nariz?
- Isso quando está só. Mas quando está acompanhado? Mesmo em presença de terceiros, você fala em voz alta?

²² “Il mio organo. dicevo: così, fin da principio con 'lui' ho adoperato la ragione. Discuto, cerco di ragionare, cerco di persuaderlo: tra me e 'lui' è un continuo dialogo. O meglio, per essere precisi, un continuo battibecco.”

“Tu gli parli e ... 'lui' ti parla? Vuoi dirmi che tu veramente gli parli e 'lui' veramente ti parla?”
 “Sì, veramente. Che c'è di strano?” (MORAVIA, 1971b, p. 123).

– Não, em presença de terceiros não falamos em voz alta. Falamos mentalmente. (MORAVIA, 1971b, p. 120)²³.

Além dos dois momentos que acabamos de expor, em que ele conta a Vladimiro que existe um diálogo real com Federicus, e que eles falam em voz alta, quando estão sozinhos, e, mentalmente, quando há alguém por perto, destacamos outra passagem em que ele afirma a existência do duplo: “Mas ‘êle’ também é uma pessoa real, Vladimir. Se não compreende isto, desculpe-me, então não compreende nada” (MORAVIA, 1971a, p. 136)²⁴.

Entretanto, como veremos no desenrolar de nossa leitura, o embate entre os duplos adquire características de um insólito absurdo devido ao exagero cômico, que perpassa toda a narrativa, e a possível hesitação dará lugar à discussão, em chave alegórica, sobre a cisão do indivíduo entre ser de desejo e ser social.

O conceito de insólito absurdo é, aqui, entendido como o chamado absurdo “kafkiano”, que tem por objetivo desnudar o caráter desumanizador do mundo moderno. Não apenas a obra mais conhecida de Kafka, *A metamorfose*, mas também *O processo*, *O castelo* e *a Na colônia penal* mostram, por meio não apenas do insólito, mas também por meio do exagero do grotesco, o caráter absurdo da própria realidade e das relações humanas, em um mundo em que os indivíduos são esmagados por uma realidade cuja lógica não compreendem.

O detalhismo, também elencado por Ceserani como um dos procedimentos do Fantástico, é uma das características presentes em IL, com marcações temporais –

²³ “Voglio dire... tu gli parli ad alta voce o che?”

"Soltanto quando sono solo e sono sicuro che nessuno ci ascolta. Già, perché si tratta di cose tavolta, come dire?, un po' delicate. E allora è meglio prendere qualche precauzione."

"Quando siete soli, dunque, tu gli parli ad alta voce. E lui cosa fa?"

"Mi risponde."

"Anche lui ad alta voce?"

"Si capisce."

"Vuoi dire che tu lo senti come senti me in questo momento?"

"Certo."

"Lo senti con le orecchie?"

"Scusa, Vladimiro, con che cosa vuoi che lo senta? Con il naso?"

"Questo, però, quando sei solo. E quando sei in compagnia? Anche in presenza di terzi parlate ad alta voce?"

"No, in presenza di terzi non parliamo ad alta voce. Parliamo mentalmente." (MORAVIA, 1971b, p. 126).

²⁴ Ma anche 'lui' è una persona reale, Vladimiro. Se non capisci questo, scusami, non capisci nulla. (MORAVIA, 1971b, p. 142).

“A campainha toca numa hora insólita: três da tarde, e estamos num domingo, em fins de julho” (p. 288)²⁵ – e descrições do ambiente:

Eis a garrafa de meio-cristal, de bôjo largo e gargalo comprido, com vinho pela metade. Eis a garrafa de água mineral, também pela metade, com uma tampa de plástico. Eis as facas, os garfos, as colheres, trazendo nos cabos de prata as iniciais da família, em estilo floral, presente dos avós que, por sua vez, os receberam quando de suas núpcias. Eis a saleira, a pimenteira em forma de pintinho, de louça amarela, com a cabeça já quebrada. Eis a garrafa de azeite, do mesmo estilo da garrafa de vinho (MORAVIA, 1971a, p. 248)²⁶.

A descrição que acabamos de ver é a da mesa posta da casa da mãe do protagonista, na qual a enumeração de objetos típicos de um ambiente pequeno-burguês presta-se a caracterizar sua classe social.

Outro dado que nos leva a detectar em IL traços do modo Fantástico é a mobilização de paradigmas diversos de real no espaço narrativo. No entanto, ao contrário do que fará Veríssimo, Moravia abre o romance dentro do espaço onírico, e, em seguida, a primeira realidade apresentada fora do sonho é aquela que admite o elemento sobrenatural. A propósito, o sonho do protagonista que inaugura a narrativa é o seguinte: ele mesmo nos conta que sonhou que finalmente dirigia o seu filme de sucesso e a atriz contratada, em vez de atuar, vinha caminhando em direção à câmera e, de repente, transformada na própria esposa do protagonista, tapava a objetiva da câmera com os próprios pêlos pubianos, trazendo ao protagonista, segundo ele mesmo, um sentimento de falibilidade. Tal passagem é significativa se quisermos observar a incidência do efeito limite, pois sugere que ao menos a fronteira onírica já foi ultrapassada.

Essa cena inicial já condensa os elementos que serão trabalhados ao longo do romance. Primeiramente, a relação problemática com o desejo por meio do dado erótico, e, em segundo lugar, o sonho, lugar das fantasias inconscientes, que relativiza os significados do real apresentado pela narrativa. Uma relação pode ser estabelecida, aqui, entre o romance moraviano e a obra cinematográfica de Federico Fellini, *La dolce vita*, de 1960. Fellini, por meio da representação da Itália de sua

²⁵ Il campanello suona ad un'ora insolita: le tre del pomeriggio, e siamo di domenica, alla fine di luglio (MORAVIA, 1971b, p. 303).

²⁶ Ecco la vecchia caraffa ben nota, di “mezzo cristallo”, con la pancia larga e il collo lungo, piena a metà di vino. Ecco la bottiglia dell'acqua minerale, ach'essa dimezzata, con un tappo di plastica. Ecco le forchette, i coltelli, i cucchiari, con il manico d'argento e le iniziali della famiglia, in stile floreale, regalo dei nonni che a loro volta li avevano ricevuti in dono alle loro nozze. Ecco la saliera e la pepiera in forma di pulcini di maiolica gialla con le teste bucherellate. Ecco l'oliera dello stesso stile della caraffa del vino (MORAVIA, 1971b, p. 261).

época, que recebe com entusiasmo as influências estrangeiras, numa época em que o mundo ocidental é influenciado pela cultura norte-americana, discute a própria natureza do real. Para isso, utiliza-se da referência à cultura do espetáculo, que assiste ao desfile de celebridades captadas pelas lentes dos *paparazzi*, e desnuda os conflitos entre ser e parecer. Uma das personagens principais, a estrela *hollywoodiana* Sylvia Rank, interpretada pela atriz Anita Ekberg, é retratada, principalmente na relação com o personagem Marcello Rubini, interpretado por Marcello Mastroianni, como uma máscara construída pela mídia, intangível enquanto mulher.

É relevante observar que as obras de Moravia, que trabalhou durante muito tempo como crítico cinematográfico e era amigo íntimo do cineasta Pier Paolo Pasolini, foram muito influenciadas pela estética do cinema neorrealista. A obra *IL*, por sua vez, além de retratar o mesmo panorama cultural da Itália pós-guerra flagrado por Fellini, propõe uma discussão que toca em certos momentos a discussão proposta pela obra fílmica: de que o real, entendido como a tangibilidade das coisas e do mundo, passa pelos filtros que influenciam sua percepção pelo sujeito. Moravia discutirá tal ponto por meio da alegoria que se utiliza dos elementos do fantástico, do cômico e do absurdo, trazendo também à baila elementos da psicanálise (a cisão do ego e sua projeção, o desejo, as pulsões, o embate entre princípio de prazer e o princípio da realidade, o sonho e o complexo de castração, de que falaremos melhor em outro momento), da apresentação de máscaras sociais e da problematização da sociedade do espetáculo e de consumo.

Retornemos, então, à observação do romance. Mesmo depois de o protagonista desperto, a realidade fora do sonho parece continuar suspensa devido à falta de referências de espaço e tempo. O único espaço significativo é a cama: "Primeiramente, espero voltar à consciência; mas demoro em reconhecer a hora e o lugar. Em seguida, lentamente, percebo que é a hora da manhã em que habitualmente costumo despertar; e que estou estirado na cama, apenas um lençol em cima" (MORAVIA, 1971a p. 11)²⁷.

²⁷ Stento dapprima a riprendere coscienza; non riconosco né l'ora né il luogo. Poi, lentamente, mi rendo conto che è l'ora del mattino in cui sono solito destarmi; e che sto supino sul letto, con il solo lenzuolo addosso. (MORAVIA, 1971b, p. 7).

A partir deste momento, temos o primeiro diálogo entre Rico e Federicus Rex, seguido da primeira apresentação do duplo pelo personagem-narrador, e vamos compreendendo a situação inicial da trama por meio deste diálogo:

Enorme, rígido, congestionado, semelhante a uma árvore que se ergue, solitária e gigantesca, no meio de uma planura, sob um céu baixo e sufocante, “êle” se ergue do meu ventre quase verticalmente, levantando vistosamente o lençol. Obstinado, ignóbil, insidioso, cabeçudo indivíduo! Invisto contra “êle”, numa explosão de furor:

- Êste não era o nosso acôrdo.
- Mas que acôrdo?
- Você me prometeu que...
- Não prometi nada.
- Em suma você havia insinuado que não iria ser obstáculo a meu plano.
- E então?
- E então, poderia me explicar o que queria dizer com o seu sonho?
- O “meu” sonho? E porque não o “seu”sonho? (MORAVIA, 1971a, p. 11)²⁸.

Observando o modo como é feita a primeira exposição do elemento sobrenatural, o falo falante, não percebemos nenhuma marca de ruptura do paradigma de realidade. Ao contrário, o sobrenatural entra como parte integrante da situação inicial da trama, bem integrado ao espaço íntimo e familiar do protagonista. Em outras palavras, ele faz parte do paradigma inicial de realidade construído pela narrativa, como na vertente do Fantástico Maravilhoso. No entanto, como já comentamos, os paradigmas de realidade serão relativizados no desenrolar da história narrada por meio de vários recursos, entre eles a desautorização cômica do personagem narrador.

IL evoca, na maior parte da narrativa, um tipo de cômico mais elementar, ao recorrer a comparações entre personagens e animais, à linguagem comicamente pedante de Rico e Federicus e o foco na corporalidade: “Vejo-me na penumbra, figura grotesca e mal acabada de um sátiro de vaso pompeiano: cabeçorra calva,

²⁸ Enorme, rigido, congestionato, simile ad un albero che sorga solitario e gigantesco nel mezzo di una pianura, sotto un cielo basso e soffocante, “lui” si alza dal mio ventre quasi verticalmente, sollevando vistosamente il lenzuolo. Pervicace, ignobile, insidioso, testardo individuo! Subito, lo investo con furore:

"Questo non era nel nostro patto"

"Ma quale patto?"

"Tu mi avevi promesso che..."

"Non ho mai promesso nulla."

"Insomma, mi avevi lasciato sperare che non avresti ostacolato il mio piano"

"E allora?"

"E allora si può sapere cosa hai voluto dire col tuo sogno?"

"Il 'mio' sogno? E perché non il 'tuo' sogno?" (MORAVIA, 1971b, p. 7-8).

rosto arrogante, peito para fora, pernas curtas e ali, sob a barriga, “êle”, absolutamente estranho” (MORAVIA, 1971a, p. 64)²⁹.

Portanto, a obra de Moravia, como vimos, transita entre as fronteiras do real partindo do paradigma fantasioso, e utiliza elementos do modo fantástico em sua composição. Para entendermos melhor a retomada desses elementos, é oportuno fazer algumas observações a respeito da Literatura Fantástica italiana a fim de caracterizar a natureza do diálogo que Moravia trava com esse conjunto de narrativas.

Na Itália, a tendência positivista, que no resto da Europa favoreceu o aparecimento do Fantástico, manifestou-se um pouco mais tardiamente em comparação ao resto do continente (aliás, a tendência conservadora do país fez com que ele estivesse desalinhado da Europa em relação a outros movimentos culturais e circunstâncias históricas, como na adesão relativamente tardia aos progressos da Revolução Industrial).

Segundo Asor Rosa, (1985) a mentalidade laica, científica e imanentista da época do *Risorgimento* italiano, nome dado ao período de unificação do Reino da Itália, entre 1815 e 1870, serviu aos interesses da burguesia, que começava a se afirmar como classe dominante, e usou a nova tendência cultural como instrumento de legitimação. Asor Rosa (1985) dá como exemplo desse uso a interpretação da teoria darwiniana aplicada à conclusão de que a classe dominante é um produto da evolução e teria todo o direito de exercer seu domínio. Dessa forma, em vez de utilizar as novas descobertas em função de uma maior compreensão social e caminhar em direção à democratização do conhecimento, a elite intelectual burguesa assumiu uma posição conservadora e defensiva, mantendo, com isso, o conhecimento como privilégio da elite e objeto de prestígio. Esse fato repercutiu profundamente na arte do período, que viu um endurecimento do já presente caráter aristocrático da experiência literária na Itália.

O Positivismo, segundo o qual o homem seria reduzido a regras mecânicas do ambiente (mecanicismo, determinismo) que, por sua vez, são passíveis de descrição por vias estritamente racionais, foi a ideologia da burguesia como nova classe dominante. Quando chegaram à Itália os ecos da discussão europeia sobre os

²⁹ Nella penombra mi vedo, figura grottesca e contraffatta di sileno da vaso pompeiano: testone calvo, volto superbo, petto in fuori, gambe corte e lí, sotto la pancia, “lui”, assolutamente estraneo (MORAVIA, 1971b, p. 65).

limites da ciência (e Asor Rosa enfatiza que a Itália captou dela apenas ecos distorcidos por meio da crítica provinciana de Benedetto Croce), a mentalidade burguesa italiana constatou a impossibilidade de apreender e controlar um universo social cada vez mais complexo utilizando somente as ferramentas ingênuas do Positivismo. Esta constatação, ainda segundo Asor Rosa (1985), não se deu devido à decadência ideológica da burguesia, como crê o senso comum, mas veio de um movimento do interior da mentalidade burguesa.

Na Itália, o Naturalismo na arte estava afinado à ideologia positivista, mas difere um pouco do Verismo, outra corrente literária italiana do século XIX, ainda segundo Asor Rosa (1985), devido a discussões sobre o conceito de verdade enunciadas no Romantismo. Enquanto, nessa época, o Naturalismo foi mais urbano e refletiu a economia moderna, o Verismo teria sido mais agrícola e tenderia a representar mais a “plebe rural”. Essa diferença, que não é somente temática, traz uma espécie de negação do processo histórico.

Na fase da Itália Umbertina (1871-1896) em que o Naturalismo e o Verismo estavam em voga, floresceram também livros infanto-juvenis, entre os quais o mundialmente aclamado *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, de Carlo Collodi (2014), publicado em 1883. Asor Rosa explica o fenômeno baseado na hipótese de que os livros infantis que têm por característica marcante o recurso à fantasia, com um objetivo abertamente pedagógico, estão ligados a uma consciência de “atraso nacional” (p. 519) e mostram a outra face da Literatura Umbertina: virtuística, pedagógica e sentimental-patriótica. Esta face é visível, conforme Asor Rosa, na obra *Cuore*, de Edmondo De Amicis (1915), publicada em 1886, que não seria um símbolo da época tão complexo quanto a poesia de Giosuè Carducci, que uniu a paixão pela forma clássica a uma concepção civil-patriótica, mas mostrou-se como expressão do que a idade pós-unitária pretendia ser: por meio dos episódios da vida escolar de um menino, relatada em *Cuore*, vemos um elenco de aspectos relacionados à moral dominante, à virtude burguesa, aos mitos nacionais e aos tabus da época.

De Amicis trouxe, assim, ensinamentos similares aos encontrados nos contos de fadas (altruísmo, obediência à família e às leis) enquanto também incitou ao amor à pátria e ao culto ao exército nacional. Personagens representantes das classes sociais diferentes interagem, na obra, de forma a transmitir o mito da camaradagem entre classes sociais distintas. Este último aspecto leva Asor Rosa a colher, na obra

de De Amicis, as motivações do surgimento de um segmento, entre os intelectuais progressistas-moderados, mais voltado ao socialismo. *Cuore* não é uma obra do modo fantástico, mas, ao representar não apenas a mentalidade dominante mas a nascente e ainda fraca mentalidade de oposição, é uma obra importante para entendermos a mais famosa obra de fantasia da Literatura Italiana, a de Carlo Collodi. Collodi, em *Le avventure di Pinocchio*, tocou pontos similares aos abordados por De Amicis, expondo os cânones da moralidade dominante, com a diferença de um apelo todo popular, não apenas pela caracterização dos personagens e do espaço mas pelo uso de estruturas e temas do conto de fadas popular, entre eles a própria fada, a magia e o modo pedagógico de mostrar a punição do herói pela falta cometida.

Sobretudo o tema, muito antigo, da turbulenta passagem da infância à maturidade da adolescência, é o que leva Asor Rosa a relacionar as peripécias de Pinocchio aos elementos da própria História italiana como jovem nação: as faltas do jovem personagem refletiriam, conseqüentemente, os tombos do novo estado, trazendo um olhar mais indulgente sobre a História. Para o crítico, a referida narrativa infantil seria

(...) a história de uma educação e de uma transformação: um ser anômalo e informe, nascido de um pedaço de madeira quase por acaso das mãos de um pobre carpinteiro, e se tornado uma marionete indisciplinada e inconstante, incapaz de manter a fé em seus propósitos, mas nem por isso mau, mas imprudente e até cruel por imprudência e superficialidade (os “defeitos nacionais”, que há dois séculos vínhamos reprovando categoricamente), depois de ter passado por experiências amargas, redime-se, perde sua veste original, torna-se um garotinho de fato, fiel ao dever e aos afetos. (t. n.)³⁰.

Não apenas o teor do texto, mas também o passado patriótico e engajado de Collodi e a relação estreita com o ambiente pedagógico toscano permitem a leitura de sua obra como uma representação do Estado nascente. Então, podemos observar que uma das narrativas italianas mais conhecidas, recontadas e difundidas no mundo todo é, ao mesmo tempo, uma chave de leitura para questões nacionais, e traz como marca indiscutível o universo da fantasia. A esse respeito, Asor Rosa

³⁰ (...) la storia di un'educazione e di una trasformazione: un essere anomalo e informe, nato da un pezzo di legno quasi per caso dalle mani di un povero falegname, e divenuto un burattino discolorato e inconstante, incapace di mantenere fede ai propositi e per nulla cattivo, ma imprudente e persino malvagio per distrazione e superficialità (i “difetti nazionali”, che da un paio di secoli venivamo rimproverandoci in tutti i toni), dopo esser passato attraverso amare esperienze, ‘si ravvede’, perde la sua veste originaria, diviene un ‘ragazzino perbene’, ligio al dovere e agli affetti (1985, p. 519).

conclui que Collodi teria conseguido oferecer uma imagem da realidade nacional mais complexa e profunda do que a proposta pelos ditos romances “sérios” para adultos publicados no mesmo período:

O seu marionete-povo-Itália, que amadurece por meio da dor e da desventura, jamais renunciando a contemplar nostalgicamente aquela fase de transição entre ingenuidade e consciência, que nenhum indivíduo e nenhum povo gostaria de ultrapassar (ainda que o devam), é de fato *a mais verdadeira* (com os seus limites desagradáveis) *entre as análises de identidade nacional*, que o nosso *Ottocento* nos transmitiu: sem por isso excluir, ao contrário reconfirmando também por esta via, possibilidades de significações mais vastas, trazidas à trama de relações simbólicas profundas e em certo sentido universais, sobre as quais o personagem Pinocchio repousa (motivo da fortuna mundial do livro, raríssima, como é sabido, entre os autores italianos entre o *Ottocento* e o *Novecento* (t. n.)³¹.

Asor Rosa, lembremos, realiza seu estudo cerca de cem anos depois da publicação da obra de Collodi, e naturalmente, leva em conta o fato de que esta foi, e ainda é considerada, uma história infantil, mas também parece referir-se à posição marginal ocupada pela literatura de fantasia italiana, e, logo, reflete acerca da importância da revisitação deste clássico.

Em busca de um possível Fantástico italiano, interessam-nos principalmente as considerações acerca da Literatura Fantástica italiana feitas por Italo Calvino. Organizador de uma coletânea de contos fantásticos intitulada *Contos fantásticos do século XX* (2004) o escritor, curiosamente, não insere nenhuma obra italiana, o que é sintomático da falta de protagonismo deste modo narrativo em solo italiano.

Calvino, ao comentar a composição de sua coletânea, comenta que essa falta de protagonismo não significa a inexistência desse tipo de literatura, e, para isso, parte da análise de uma obra de Giacomo Leopardi, importante poeta e ensaísta italiano do início do século XIX, intitulada *Diálogo de Federico Ruysch com as suas múmias* (2006), escrita em uma época em que “o romantismo alemão estava difundindo na Europa o gosto por histórias em que o medo do macabro e do sobrenatural se tingia de ironia” (CALVINO, 2015, p. 201). Leopardi, em sua obra,

³¹ il suo burattino-popolo-Italia, che matura attraverso il dolore e la sventura, pur senza mai rinunciare a contemplare nostalgicamente quella fase di passaggio tra ingenuità e coscienza, che nessun individuo e nessun popolo vorrebbero mai varcare (anche se lo debbono), è in sostanza *la più vera* (con i suoi limiti incresciosi) *fra le ricerche d'identità nazionale*, che il nostro *Ottocento* ci ha trasmesso: senza per questo escludere, anzi riconfermando anche per questa strada, possibilità di significazioni più vaste, consegnate a quella trama di rapporti simbolici profondi e in un certo senso universali, su cui il personaggio Pinocchio riposa (motivo della fortuna mondiale del libro, rarissima, com'è noto, fra gli autori italiani dell'Otto e del Novecento. (1985, p. 521, grifo do autor)

anunciaria temas que seriam recorrentes na narrativa Fantástica do final do mesmo século: “o tema do cientista que desafia as leis da natureza até que numa noite sua audácia é posta a dura prova; o tema do mito antigo que se revela verdadeiro; o tema do mundo sobrenatural que se abre por um momento fugaz e logo torna a se fechar” (CALVINO, 2015, p. 201). No entanto, todo o resto seria tipicamente leopardiano, o que significa que estaria presente a recusa a qualquer ilusão ultraterrena. Há um fundo comum, um “nó” histórico e filosófico, segundo observa Calvino, que une Leopardi aos românticos, e que se mostra como predecessor imediato da narrativa Fantástica do século XIX: o conto filosófico. Tendo Voltaire como principal expoente, este tipo de conto tem em comum com o conto Fantástico a “declarada intenção de representar a realidade do mundo interior, subjetivo, conferindo a ele uma dignidade igual ou maior à do mundo da objetividade e dos sentidos.” (2015, p. 202).

Não obstante, observa Calvino, o elemento Fantástico, ao mesmo tempo em que floresceu na Europa, minguou e permaneceu marginal na Itália. Para ilustrar melhor sua ideia, Calvino recua um pouco mais, até o século XVII, em que as fábulas teatrais de Carlo Gozzi assinalaram o fim de uma tradição que por séculos havia reinado na Itália: a do Maravilhoso. Desde a Antiguidade latina pairava sobre a Literatura Italiana uma aura mitológica, mesmo durante a Idade Média. Dessa forma, segundo Calvino, o Classicismo e o Romantismo estiveram preocupados em romper com essa tradição e abandonar a fantasia.

Curioso é o fato, no entanto, de a Itália ser uma das locações prediletas do romance gótico e de histórias em que reina o sobrenatural tenebroso. Cidades em que o passado medieval renasce em um clima de mistério são os espaços tateados por Hoffmann, Hawthorne, Théophile Gautier e Henry James, entre outros. Calvino assim comenta o fenômeno:

Por que apenas escritores estrangeiros? Evidentemente esse efeito de desenraizamento-desdobramento age sobre quem olha nossas cidades de uma distância que as torna exóticas; ao passo que os escritores italianos do século XIX tendiam ou ao culto da história local (e então se projetavam diretamente no passado com o romance histórico), ou à realidade cotidiana dos costumes provincianos (2015, p. 206).

Calvino afirma que a Literatura Fantástica só pôde reaparecer na Itália já no século XX, quando se afirma como fruto de um olhar límpido e lúcida construção

mental, livre da bruma de mistério do Romantismo. Ao fim de seu texto, Calvino declara que a dívida de reconhecimento para com a Literatura Fantástica Italiana não pode ser saldada sem a menção de Carlo Collodi, cujo livro infantil pode ser considerado uma das maiores realizações da Literatura Fantástica internacional. O crítico prossegue, então, em sua investigação à questão da caracterização de uma Literatura Fantástica Italiana, e chega às seguintes conclusões:

O fato é que os românticos italianos do início do século XIX, tomados por seus imperativos éticos e patrióticos, faziam questão de deixar claro que não tinham nada a ver com o arsenal 'noturno' e fantasmagórico do romantismo nórdico, e que o saudável espírito popular italiano repudiava a evocação de bruxas e outras supestições obscurantistas (2015, p. 211).

Com um atraso de cerca de 50 anos em relação à voga europeia, os pesquisadores Enrico Ghidetti e Leonardo Lattarulo organizaram uma coletânea de contos fantásticos nacionais. A antologia se chamou *Notturmo Italiano* (1984) e recolhia os chamados contos "negros" italianos, ou seja, aqueles cuja ambientação e motivação confluíam com aquele Fantástico nascido da tradição gótica. Em dois volumes, um dedicado ao século XIX e outro ao século XX, a coletânea trouxe nomes bastante conhecidos e outros nem tanto: Iginio Ugo Tarchetti, irmãos Boito, Remigio Zena, Giovanni Verga, Matilde Serao, Luigi Capuana, Roberto Sacchetti, Federico De Roberto, Mario Soldati, Giovanni Papini, Dino Buzzati, Tommaso Landolfi, Aldo Palazzeschi, Arturo Loria, Nicola Lisi, Beniamino Joppolo, Giorgio Vigolo, entre outros.

Diante da indiscutível heterogeneidade dos estilos e narrativas que ali se apresentaram, Calvino indagou qual seria um possível traço unificador do Fantástico italiano. Sem pretender uma resposta definitiva, afirma ter a impressão de que

a evocação moderna dos mitos clássicos, entre irônica e fascinada – difícil operação que vários autores europeus tentaram, aproveitando-se da distância entre o imaginário nórdico e o greco-latino – é abordada pelos escritores italianos com a naturalidade e a desenvoltura de quem está na própria casa (2015, p. 216).

O mito, por exemplo, está presente em narrativas tão diversas entre si quanto as de Marinetti e Lampedusa, com suas sereias que arrebatam corações, cada uma a seu modo, e a de Primo Levi, que fecha a coletânea, com seu conto sobre centauros.

Segundo Silvia Zangrandi (2011), as modificações ocorridas entre o Fantástico italiano do século XIX e o do século XX, tais como o uso da ironia e empregos inovadores das potencialidades perturbadoras, justificam um maior acolhimento dessa modalidade com o passar do tempo. Um conto de Dino Buzzati, “Una goccia” (2001)³², publicado em 1958, exemplificaria o tom deste novo Fantástico italiano, que tende a acentuar o caráter ambíguo do próprio mundo empírico. Moravia, que também é comentado por Zangrandi, em *Racconti Surrealisti e Satirici* (1989), utiliza o termo “Surrealista” para dar título à coletânea, mas sua narrativa difere do surrealismo conforme postulado por André Breton e seguido por Conde de Lautréamont, Raymond Russel, Roger Vitrac, Benjamin Péret e Alfred Jarry, já que não abandona seu modo de escrita ligado aos parâmetros do realismo, e seu diálogo com a fantasia se dá apenas de forma temática.

Em um estudo precedente, em nível de mestrado (BOSQUESI, 2011), pudemos observar, por exemplo, que Moravia utiliza-se de um grandiloquente aparato clássico em busca de imagens para compôr a crítica em *Racconti Surrealisti e Satirici*, publicado sob pseudônimo durante o período fascista. Nesses contos, o diálogo com os temas da Mitologia Clássica e da fantasia se dá de modo alegórico e parodístico. Em um dos contos, intitulado “*La verità sul fatto di Ulisse*”, o canto IX da *Odisseia*, em que o herói Ulisses é aprisionado pelo ciclope Polifemo, é recontado do ponto de vista do ciclope. Nesta narrativa, os valores de civilização e não-civilização entre herói e monstro mitológico são invertidos, e o episódio nos é apresentado por meio de um relatório feito por súditos da “Majestade ciclópica” que vão investigar o curioso caso de Polifemo, astuto ciclope que havia encontrado estranhos animais de dois olhos (Ulisses e seus companheiros) e, em seguida, falhado na tentativa de reproduzi-los em cativeiro para empreender uma criação “rentável” das peculiares bestas, às quais chamava “olhudos”. Podemos ver, portanto, por meio dessa pequena “fábula moraviana”, a crítica, intensificada por meio da intertextualidade com a *Odisseia*, de Homero, à desumanização do indivíduo operada pelo Estado fascista. Em resumo, o conto traz como mensagem a ideia de que, no século XX, as definições de civilização já não devem ser tomadas como estancas, e, face ao horror tornado possível pelo Fascismo (e também pelo Nazismo), o desprezo que o poder totalitário tem pela vida humana.

³² Este conto contempla a simples história de uma gota que, à noite, sobe as escadas em vez de descer, como as outras gotas. Nele estão ausentes as conotações fantasmagóricas do Fantástico.

Segundo Ceserani (2006), aos poucos, o teor noturno do Fantástico vai se tornando mais solar, adquirindo uma luminosidade mediterrânea. Até a década de 1970, em que foi publicado o romance moraviano que compõe nosso cópuz, as vanguardas artísticas se encarregaram de relativizar o conceito de mimese. A corrente neorrealista dos anos cinquenta foi rebatida, por exemplo, pelo *Gruppo 63*, que propunha o renovamento de técnicas narrativas, com formas e temas experimentais.

IL, portanto, será condicionada pelo modo como a Literatura Italiana trabalha a fantasia, apresentando a memória dos textos que o precederam. De fato, a relação com o insólito, em IL, não traz o tom fantasmagórico e não busca o efeito de horror almejado pelo Fantástico em sentido estrito.

Outro aspecto que condicionará a fantasia é o próprio engajamento do autor em um projeto de crítica aos valores da sociedade burguesa, bem como o impacto das duas guerras mundiais em sua obra. Alberto Moravia, como já dissemos, nasceu em Roma em 1907, ano em que aconteceu a primeira crise mundial do século XX. Na Itália, as dificuldades advindas da crise, causando descontentamento na população, culminaram na chamada “*Settimana rossa*” (“Semana vermelha”). Ocorrida em 1914, esta coincide com o início da primeira guerra, e consistia em uma série de protestos contra o alto custo de vida nas regiões italianas Emilia Romagna e Marche.

Segundo Detti e Gozzini (2002, p. 12), a Europa, de modo geral, acolheu a ideia da Primeira Guerra com uma onda de entusiasmo. A opinião pública, ajudada pelas concepções de artistas e intelectuais como o do poeta futurista italiano Filippo Tommaso Marinetti, cujo manifesto foi publicado no jornal francês *Le Figaro* em 1909, sustentavam a ideia da guerra como empreendimento regenerador. Na base de tal posicionamento estavam a confiança em um progresso supostamente ilimitado e o mito da violência como instrumento de liberação. A Itália entrou na Primeira Guerra Mundial apenas em 24 de maio de 1915, e grande parte da população endossava a afirmação patriótica de que ela foi, na verdade, a “quarta guerra de independência” italiana, cujo fim era a delimitação do território do Reino Italiano e a anexação dos territórios de Trieste e Trento. No entanto, ainda de acordo com Detti e Gozzini (2002, p. 15), as estratégias e acordos feitos pela Itália mostram outros objetivos, como a expansão territorial no Mediterrâneo.

Com o avanço do conflito, forças opositoras à guerra se articulam e ganham visibilidade. Ainda segundo Detti e Gozzini (2002, p. 14), as dimensões antes inimagináveis da hecatombe foram esculpidas nas memórias de todos os que a vivenciaram, seja no barro das trincheiras ou nos chamados fronts internos, movimentos de resistência dentro dos próprios países, deixando cicatrizes profundas que condicionarão o panorama filosófico, histórico, político e social de todo o século XX.

A Itália saiu vitoriosa, mas logo se percebeu que a situação de prostração em que o país se encontrava após a vitória era comparável à dos países derrotados. Surgiu, então, a teoria da “vitória mutilada”: restaram uma grande dívida externa, a desvalorização da Lira e a dependência dos Estados Unidos para a reposição de mercadorias, matéria prima e até alimentos. De fato, as mudanças advindas da guerra resultaram “mais pesadas na Itália que em outros países europeus” (DETTI E GOZZINI, 2002, p. 17).

Este contexto influenciou o advento do Fascismo, cujo marco inicial foi a chamada “*Marcia su Roma*” (Marcha sobre Roma), em que milhares de manifestantes, os chamados “camisas negras”, mobilizados pelo Partido Nacional Fascista, cuja voz principal era Benito Mussolini, pressionaram o rei Vittorio Emanuele III a colocar Mussolini à frente do governo, no cargo de primeiro ministro. Ocorrida em 30 de outubro de 1922, a marcha foi, ainda segundo Detti e Gozzini, (2002, p. 39), uma demonstração de força, e o advento do Fascismo, comemorado como revolução pelos seus autores, se deu por um golpe de estado reacionário.

Foi neste contexto de guerra, mudança e crise que a juventude de Alberto Moravia transcorreu. Seu olhar de jovem artista pôde capturar os padrões da vivência da burguesia e os efeitos da História e da crise de valores dentro do microcosmo familiar e da interação individual.

Alberto Moravia iniciou a sua produção durante o fim do Decadentismo italiano e nele se inseriu, filosoficamente, de modo mais ou menos inevitável, já que absorveu, por meio de muitas leituras, o universo cultural de seu tempo, e desde muito jovem dedicou-se a pensar sobre Literatura. Segundo Pazzaglia (1922), a sensibilidade decadentista se inseriu na obra moraviana no sentido de promover uma crítica dissolvente em lugar de uma proposição positiva de valores.

Ainda segundo Pazzaglia (1922), o Decadentismo italiano, entre cujas primeiras obras representativas pode-se citar *Il piacere*, de Gabriele D'Annunzio (1984),

publicada originalmente em 1889, e *Una vita*, de Italo Svevo (2000) originalmente de 1890, veio como um contraponto ao positivismo do século XIX, e indicou uma crise desta filosofia. Esgotadas as possibilidades do racionalismo e desencadeada a crise dos valores da burguesia do século XIX, o Decadentismo buscou uma espécie de espiritualismo.

Uma das bases científicas desta corrente foi a descoberta do inconsciente e o surgimento da psicanálise. O artista do período tem a consciência de que o conhecimento da realidade objetiva, em um sentido imanente, é inatingível, e a experiência humana é subjetiva. No entanto, o modo como o Decadentismo opera é, segundo o próprio Moravia, muito subjetivo e privilegia de modo excessivo a investigação da consciência sobre a representação da ação.

Em 1927, Moravia publica, em "La fiera letteraria", um artigo intitulado: "*C'è una crisi del romanzo?*" (1927), em que discute principalmente a forte incidência do comentário psicológico nos romances de sua época. O então jovem escritor sugere que se busque um equilíbrio entre psicologismo e ação. Mesmo estimando autores como Pirandello e Proust, Moravia propõe Dostoiévski como modelo a ser seguido no tocante à ação do personagem, já que se posiciona contra a redução do personagem à pura consciência. Esta busca pelo equilíbrio entre ação e consciência manteve-se constante, segundo alguns estudiosos, ao longo da obra moraviana.

Também de 1927 são as publicações, na revista '900, dos contos *Cortigiana Stanca* e *Delitto al circolo di tennis*, depois reunidos na coletânea *Racconti 1927-1951* (2006). A partir dos anos 30, Moravia faz várias viagens e colabora para os jornais "*La Stampa*", "*La Gazzetta del popolo*". Nestas colaborações, consegue manter boas relações com pessoas influentes. Entre 1930 e 1935, deslocando-se principalmente entre Londres e Paris, suas relações com o Fascismo pioravam e acusavam-no de ser um escritor "imoral" (TESSARI, 1985, p. 3).

Alberto Moravia também teve problemas com a censura. Em 1935, publicou *Le ambizioni sbagliate* (1980), obra que, segundo ordem do Ministério da Cultura Popular, os jornais não deveriam divulgar ou comentar. Dois anos depois, publicou *L'imbroglione* (1937), enquanto passava uma temporada na China. O romance *La mascherata* (2002), de 1941 – assim como *Racconti Surrealisti e Satirici* (1989) – foi publicado sob o sugestivo pseudônimo de *Pseudo*, e satiriza o totalitarismo ao retratar um fictício país latino-americano que vive sob um regime ditatorial. *La*

mascherata, no entanto, não escapou à censura e foi retirado das bancas logo na segunda edição.

Segundo Luiz Zanin (2010), a crítica já havia visto uma violenta polêmica social em *Gli Indifferenti*, condenado pelo próprio Mussolini por ser “burguês e antiburguês ao mesmo tempo” (p. 1). O jornalista brasileiro ainda afirma o seguinte:

Moravia pode não ter sido um resistente clássico, com fuzil nas mãos, mas jamais escreveu qualquer linha de apoio ao fascismo, ao contrário do que fizeram Curzio Malaparte e Giovanni Papini, entre outros. Mas percebeu, como ninguém, o poder de um regime totalitário em arrastar na voragem homens de personalidade frágil (ZANIN, 2010, p. 1).

Em 1943, depois de tomar ciência de ser considerado subversivo, fugiu com a esposa, a escritora Elsa Morante, para Nápoles, mas, não conseguindo chegar, ficou hospedado em um sítio na cidadezinha de Fondi, localizada no meio do caminho, por sete meses. A experiência foi transformada no romance *La Ciociara* (2001), publicado só em 1957. Nele, a protagonista, Cesira, nascida na região da Ciociaria, foge de Roma com sua filha em direção a Fondi depois de a cidade ser bombardeada. Lá, passa por privações e convive com outros refugiados até que recebe a notícia do fim da Guerra. No caminho de volta, ela e a filha são atacadas por soldados árabes e estupradas. A narrativa termina quando elas finalmente conseguem avistar a cúpula da basílica de São Pedro, sentindo-se ao mesmo tempo aliviadas e assustadas.

O final do romance possui um tom disfórico de inocência perdida que pode ser lido como a avaliação da guerra como experiência mutiladora do país, ou seja, a protagonista e a filha foram defloradas pelos soldados como a Itália foi pela guerra. Segundo Spagnoletti (1994), o escritor de *La Ciociara* é, antes de tudo, um autor que se engajou “de coração” (p. 424) nos problemas da guerra, não apenas para contar a experiência recente, mas também para avaliá-la como fato ideológico, do alto de sua “violência profanadora” (p. 424).

Em outras palavras, a preocupação de Moravia não é apenas a de narrar o horror da guerra mas também avaliar filosoficamente o impacto dos danos sofridos pela Itália, focalizando principalmente a experiência individual e psicológica dos personagens.

Os *Racconti romani* (1954), escritos no período em torno ao da publicação da *Ciociara*, trazem um sutil espírito cômico até então ausente. No entanto, a camada

social retratada não é a burguesia mas o subproletariado. A esse respeito Carlo Salinari (1985) afirma que o desprezo para com a normalidade, entendida como o tecido de crenças, hábitos, valores morais, impulsos físicos e gostos de uma determinada sociedade, afeta tanto os personagens burgueses quanto os populares. O povo é visto como natureza e não como consciência, e encarna valores negativos: a superstição, a inércia, o lugar comum.

Segundo Apollonio (1957, p. 475), *La Romana* (2009b), outro romance cuja protagonista é feminina, apresenta uma virada alegórica. Nele, a personagem Adriana está entre três homens, ou três “máscaras”: o funcionário político, o estudante antifascista e o ladrão assassino. Ela tem um filho com o assassino, mas seus parentes, mais por bondade do que por certeza, o consideram como sendo filho do estudante. Ao fim, os três são mortos violentamente. A mulher, outrora moça ingênua, foi corrompida e passou a trabalhar como meretriz, e neste sentido é considerada por Apollonio uma representação de Roma, ou quiçá da própria Itália, do ponto de vista da inércia moral. O drama principal, nesta narrativa, nas palavras do crítico, seria a inércia da personagem que não consegue escapar de uma vida miserável. A inércia, aliás, é a força coercitiva, juntamente com o tédio, que rege as ações na grande maioria das obras moravianas. A realidade opressora se apresenta, neste e em outros romances, como inescapável.

Elio Vittorini (1985) afirma que *La Romana* abre uma nova perspectiva na Literatura italiana, e encena uma noção menos ingênua da liberdade ao narrar o decaimento de uma casta jovem. Sua prostituição é vista como uma condição moral que é estendida até às outras personagens femininas que não praticam a mesma profissão.

A título de síntese, recorreremos às reflexões de Geno Pampaloni (1985), que faz um balanço panorâmico da obra de Moravia. O crítico, ressaltando a eficácia moraviana em representar personagens, ambientes e situações de modo funcional e essencial (como Boccaccio e Maupassant), bem como a preocupação do autor com as questões morais, afirma que cada um dos livros mais significativos de Moravia pode ser lido como a interpretação crítica de uma fase cultural da sociedade contemporânea.

Assim, *Gli indifferenti* (1964) traria o retrato da desolação hedonística de uma burguesia impotente, enquanto em *La noia* (2009a) viria à luz a crise de identidade do indivíduo contemporâneo, alienado a ponto de perder a possibilidade de entrar

em contato com a própria consciência, bem como a de estabelecer relações humanas. Sobre IL, Pampaloni afirma que o romance constitui um exemplo limite do entrelaçamento, observado frequentemente em Moravia, entre um elemento ensaístico, a alegoria e o grotesco.

Em IL, podemos observar a mesma crítica dissolvente, herança do Decadentismo, que representa o indivíduo em meio à crise de valores da própria sociedade, bem como a memória do Fascismo, que de certa forma atravessa toda a produção moraviana posterior à Segunda Guerra Mundial. Como veremos, a mãe do protagonista será composta como máscara social que representa a elite que apoiou Mussolini.

Em termos de estilo, concordamos plenamente com Pampaloni sobre o fato de Moravia colocar-se fora da linha lírico-naturalista de matiz dannunziana e filiar-se à tendência, encabeçada por Svevo e Pirandello, que lida com os problemas do homem em sua relação com a sociedade e com a própria consciência. A temática do indivíduo que estranha a si mesmo e não se reconhece em seu próprio meio e nos objetos que o rodeiam, que já havia aparecido de forma marcada em *La noia* (2009a), adquire protagonismo em IL por meio da consciência cindida do personagem.

A figura do duplo, entretanto, não será retomada por Moravia de acordo com os sentidos que a Literatura Fantástica em sentido estrito propunha. Devemos observar, portanto, alguns aspectos desse tema. Jean Paul Richter, em seu romance *Siebenkäs* (1863)³³, publicado em 1796, cunha o termo *doppelgänger* para referir-se ao alter-ego do personagem que dá nome à obra. O termo, uma junção de duas palavras da língua alemã, poderia ser traduzido, entre outras possibilidades, como “réplica ambulante”. Desde então, o termo tem sido usado como sinônimo de duplo, alter-ego, clone ou cópia. Para citar alguns exemplos, temos *O médico e o Monstro*, de Robert Louis Stevenson (2002), *William Wilson*, de Edgar Allan Poe (1981), *O Visconde partido ao meio*, de Italo Calvino (2000), *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde (1998), entre muitas outras obras. Na Literatura, várias obras que contêm o tema podem ser lidas por meio do viés psicanalítico.

³³ O nome original da obra, segundo a tradução em língua inglesa consultada, é *Flower, Fruit, and Thorn Pieces; or, the Married Life, Death, and Wedding of Siebenkäs, Poor Man's Lawyer* (Traduzido literalmente como *Flor, fruta, e pedaços de espinho; ou, a vida de casado, morte e casamento de Siebenkäs, advogado dos pobres*). No entanto, como é comum em narrativas do período, esta hoje é conhecida apenas pelo nome *Siebenkäs*.

Em IL, este tema se faz presente por meio da personificação de uma parte do corpo do personagem, e, como já sabemos, há um tom humorístico que perpassa a construção dos dois personagens principais. Antes de caracterizar melhor a construção do duplo no romance moraviano, convém observar brevemente o percurso do tema na Literatura ocidental.

Conforme já assinalamos, a Literatura Fantástica surge em um contexto de declínio do sujeito iluminista, e o motivo do duplo é a metáfora por excelência do indivíduo que não mais se vê senhor de suas próprias escolhas, mas ainda tem como horizonte a possibilidade de autoafirmação. Segundo Julio França (2011), o duplo pode ser entendido genericamente como qualquer desdobramento do ser, que “tem origem em um indivíduo, do qual é uma espécie de *mimesis*, mas não possui o mesmo estatuto” (p. 8). Um aspecto inerente à representação do duplo é, portanto, o fato de que o mal identificado no “outro” não é exterior ao “eu”, mas, ao contrário, origina-se neste e mantém com o sujeito uma relação de familiaridade.

Devemos, então, relacionar criticamente as duas afirmações acima à obra moraviana. Primeiramente, a noção de que o duplo, entendido como *doppelgänger*, representa simbolicamente o indivíduo que, sabendo-se cindido, busca recuperar a unidade do eu, por apagamento ou fusão com o duplo. Em IL, como veremos, esse aspecto é recuperado, já que Rico busca continuamente subordinar *Federicus Rex* e não mais ser dominado por ele, mas, ao final, fracassa e sente-se “fagocitado” pelo próprio falo. No entanto, o contexto cultural não é mais aquele de declínio do sujeito iluminista, mas aquele em que o conhecimento da psique humana já admite, com segurança, que o indivíduo é, por definição, plural, e não escapa à sua condição. A partir de então, pensemos na segunda afirmação exposta anteriormente, de que o duplo é um “mal” que, originado no eu, projeta-se no outro. O que nos interessa, aqui, é a valoração bem/mal, pressupõe a noção de que existe, de fato, algo a ser expurgado ou reprimido. No caso de IL, será necessário relativizar a dualidade valorativa também devido ao diálogo direto com a psicanálise, e, mais especificamente, com o componente sociológico das teorias de Freud, conforme o estudo de Herbert Marcuse (1975), de que falaremos mais adiante, durante a interpretação de IL.

Segundo a leitura de Nadiá Paulo Ferreira (2009) dos estudos de Freud, a alma imortal foi o primeiro duplo do corpo, e existe uma postura de agressividade ou rivalidade do personagem (ego) para com o seu duplo: “O outro, meu igual, é

sempre o que me suplanta, o que tem o que deveria ser meu” (p. 116). Ao mesmo tempo, Ferreira ressalta que o duplo instaura a tensão entre familiaridade e estranheza, já que, em termos psicanalíticos, o alter-ego pode ser lido como projeção do aspecto recalcado do indivíduo: “Enfim, existe algo mais estranho e familiar do que o retorno do recalcado?” (p.117).

A temática do duplo possui profundas raízes mitológicas. Podemos citar dois exemplos de grande importância em nossa cultura; a separação entre corpo e alma, no caso do mito judaico-cristão, e no mito do andrógino que Aristófanes conta no banquete narrado por Platão³⁴, temos uma dualidade constantemente reiterada pelas narrativas mitológicas e lendas populares. No entanto, se nas manifestações populares e nos rituais a força simbólica do duplo sempre existiu, foi a partir do Romantismo que o tema adquiriu maior expressividade simbólica e metafórica na Literatura.

Segundo as reflexões de Bravo (1997), o trajeto do mito literário do duplo na Literatura ocidental pode ser dividido em duas fases, de acordo com a visão de mundo e de sujeito que refletem. A primeira, da Antiguidade até o Romantismo, em que há uma visão unitária de mundo, a duplicidade é representada para efeitos de substituição e usurpação, como, por exemplo, na comédia de Plauto³⁵ sobre a concepção de Hércules. No contexto das comédias de Plauto, a propósito, duas pessoas cuja semelhança impressionava eram chamadas de sósias ou memecmas.

Ainda segundo Bravo (1997), antes do Romantismo, o duplo poderia ser considerado uma “figura do homogêneo”, já que não encerraria, na Literatura, a reflexão sobre a quebra de unidade. Quando fala da visão de mundo “unitária” em oposição a uma “não-unitária”, Bravo está se referindo à crise do sujeito cartesiano:

O sujeito dividido, tal como aparece na Literatura sob a forma do duplo perseguidor, é testemunho da profunda mudança, quanto à concepção do eu, que se efetua durante o período assinalado pela revolução política e pelas reviravoltas consecutivas ao advento da era industrial. O eu soberano que se expressava no cogito dá lugar ao “quem fala por mim?” (BRAVO, 1997, p. 279).

³⁴ Segundo o mito do andrógino em *O Banquete* (PLATÃO, 2005), nos primórdios da humanidade, os humanos eram andróginos, até que, um dia, Zeus resolveu separá-los em partes femininas e masculinas.

³⁵ A comédia *Anfitrião*, do autor latino Plauto (2000), conta a história em que Zeus, apaixonado por Alcmena, toma a forma de seu marido, o general Anfitrião, enquanto ele se ausenta para ir à guerra. Nessa empreita, é ajudado por Mercúrio, que toma a forma de um escravo da casa cujo nome é justamente “Sósia”. Da união entre o deus e a mortal nasce o semideus Hércules.

Para compreendermos melhor as duas fases literárias do duplo, de que fala Bravo, é importante observar que o conceito de sujeito moderno sofreu modificações ao longo da História. A fim de observar a trajetória conceitual do sujeito moderno, Stuart Hall (1999) considera três concepções distintas de identidade: o sujeito do iluminismo, o sociológico e o pós-moderno. O primeiro deles, que nasceu entre o Humanismo Renascentista do século XVI e o Iluminismo do século XVIII, é a noção do “indivíduo soberano”. Este sujeito individual é ao mesmo tempo indivisível e único, ou singular:

Muitos movimentos importantes no pensamento e na cultura ocidentais contribuíram para a emergência dessa nova concepção: a Reforma e o Protestantismo, que libertaram a consciência individual das instituições religiosas da Igreja e a expuseram diretamente aos olhos de Deus; o Humanismo Renascentista, que colocou o Homem no centro do universo; as revoluções científicas, que conferiram ao Homem a faculdade e as capacidades para inquirir, investigar e decifrar os mistérios da Natureza; e o Iluminismo, centrado na imagem do Homem racional, científico, libertado do dogma e da intolerância, e diante do qual se estendia a totalidade da história humana, para ser compreendida e dominada (HALL, 1999, p. 26).

Tal modelo começou a entrar em conflito com o aparecimento de uma sociedade mais complexa, com formas mais coletivas e sociais. Dessa forma, nasce uma concepção mais social do sujeito, que é visto como produto da interação do eu com diversas estruturas, olhar influenciado principalmente pela biologia darwiniana e as novas ciências sociais. Uma das transformações ocasionadas pelas novas ciências sociais, a saber, o interesse da Psicologia pelo indivíduo e seus processos mentais, será muito importante para a discussão do conceito de duplo. A Sociologia, por sua vez “desenvolveu uma explicação alternativa do modo como os indivíduos são formados subjetivamente através de sua participação em relações sociais mais amplas; e, inversamente, do modo como os processos e as estruturas são sustentados pelos papéis que os indivíduos desempenham” (HALL, 1999, p. 31).

Cria-se, então, um modelo sociológico interativo que pressupõe uma reciprocidade entre interior e exterior. Na mesma época, associada ao Modernismo, vemos uma temática que anuncia o posterior descentramento do sujeito na modernidade tardia. Obras como *O Processo*, de Kafka (2006), que mostra o indivíduo que se perde em meio a “uma burocracia sem rosto” (HALL, 1999, p. 33), trazem consigo a marca da crise dos sujeitos cartesianos e sociológicos.

Ainda levando em consideração o deslocamento do sujeito descrito por Hall, podemos adicionar mais elementos motores para a crescente expressividade e

popularidade do duplo na Literatura após o Romantismo. No entanto, o mais significativo deles é, provavelmente, a Psicanálise, com a relação dual entre ego/id, consciente/inconsciente, no caso da teoria de Freud, ou no binômio ego/sombra postulado por Jung, ou ainda no processo especular de formação da identidade descrito por Lacan.

De certa forma, o antigo simbolismo ritual do duplo é recuperado na Literatura por meio das teorias psicanalíticas, que interpretam o conflito com o duplo como uma espécie de rito de passagem. O elemento do sócia adquire, então, o *status* de projeção do eu. Na Literatura, a relação entre o personagem e o seu duplo geralmente é de uma tensão dinâmica: “Um conflito psíquico cria o duplo, projeção da desordem íntima; o preço a pagar pela libertação é o medo do encontro” (BRAVO, 1997, p. 263).

Segundo Julio França (2011), quando a duplicidade é lida como a dualidade da identidade, ela é ainda mais insólita do que quando consideramos apenas a similaridade entre dois entes, pois se opõe ao princípio lógico da não-contradição:

Apesar dos diversos graus, a dependência entre duplo e duplicado é obviamente essencial, uma vez que algo só é percebido como sendo o duplo de **outra coisa** que não ela própria – o duplo não afirma “eu sou o duplo de mim mesmo”. O mais comum é se ouvir “ele é meu duplo” ou “eu sou seu duplo”. “Eu sou o meu duplo” não parece ser um enunciado possível (FRANÇA, 2011).

Mesmo não podendo sobreviver sob um estatuto que não seja o de simulacro, é inegável a relação do duplo, depois do Romantismo, com o despertar da consciência do indivíduo e a inquietude causada pelo conflito entre identidade e alteridade. Se, na pós-modernidade, haverá ainda mais um deslocamento do sujeito, e as diversas identidades coexistirão dentro do conceito de indivíduo, o motivo do duplo, em seu momento mais expressivo, o das narrativas fantásticas do século XIX, reflete a angústia do sujeito que até então não reconhecia a própria cisão. O conceito de duplo parece ainda pressupor, conforme já assinalamos, um ideal de unidade almejado, o que nos leva a considerá-lo uma imagem mais moderna do que pós-moderna. Quando se fala em duplo, portanto, não se deve desconsiderar a imagem do duplo perseguidor, propagada pelo conceito de *doppelgänger*, e sua vinculação com o desconforto (ou, para usar um termo freudiano) a inquietante estranheza causada no indivíduo que reconhece a impalpabilidade da própria

identidade. Em um caso clássico deste tipo de narrativa, há o tom de desconforto que acompanha a coincidência entre estranho e familiar.

A exposição, que acabamos de fazer, da memória de crise que o mito literário do duplo carrega consigo é indispensável à elaboração de nossa hipótese de leitura: a de que o duplo, em IL, se articula com outros elementos da narrativa a fim de questionar a identidade do indivíduo, não em busca de uma definição universal de ser que atravessa o tempo, mas a fim de definir o que o motiva e define dentro do contexto específico da Itália do período pós-guerra.

Observamos, portanto, que IL dialoga com as narrativas sobre duplos, e, dado o caráter conflitante entre os dois personagens, Federicus seria um exemplo modificado de duplo perseguidor por ser construído sobre uma base cômica. No excerto a seguir, vemos um momento em que o romance recupera a tensão típica dos embates entre os duplos na narrativa Fantástica: “Escute, você me causa horror, de tal maneira que esse horror acaba me contagiando e me faz sentir horror de mim mesmo; horror por me ter deixado conduzir, embora apenas por um segundo, dominar completamente por você” (MORAVIA, 1971a, p. 360)³⁶. Os nomes dos duplos, por sua vez, sugerem uma hierarquia. O nome do protagonista, Rico, em língua italiana, é o hipocorístico de Federico. Este nome se bifurca, então em Rico, um prenome modificado que adquire o tom familiar e carinhoso, e, portanto, “menor”, e Federicus Rex, atribuído a ele por Rico durante a adolescência, a partir de uma moeda antiga, encontrada na coleção da mãe, em que figurava o rei Frederico da Prússia, também chamado de Frederico, o grande, juntamente com seu nome segundo a grafia em latim.

Não poderíamos analisar o diálogo que Moravia trava com o tema do duplo sem falarmos de mais algumas narrativas que o influenciaram, direta ou indiretamente. Segundo Tessari (1985), o romance IL, em sua gênese, não foi pensado como um texto cômico, e tinha como influência direta *O duplo*, de Dostoiévski (2011)³⁷. Com a mudança, e a atribuição de um tom mais jocoso à obra,

³⁶ Guarda, mi fai orrore, così orrore che questo orrore mi contagia e provo orrore anche di me stesso, se non altro per essermi lasciato, sia pure un attimo solo, dominare completamente da te (MORAVIA, 1971b, p. 384).

³⁷ Originalmente publicado em 1846, narra a história de Yákov Pietróvitch Golyádkin, um funcionário público de baixa estirpe que vive uma vida de solidão. Depois de uma ocasião em que tenta entrar em um baile para o qual não fora convidado, colocando-se em uma situação cômica e contrangedora, ele perambula pela cidade de São Petersburgo, e encontra um desconhecido que viria a ser o seu sócia, inclusive com o mesmo nome. Golyádkin abriga-o em sua casa e tem início entre os dois uma amizade fraterna, trazendo benefícios para a vida solitária do herói, a ponto de fazê-lo falar

vemos um resultado que remete à obra de Denis Diderot, *Jóias Indiscretas* (1986). A obra de Diderot, publicada anonimamente em 1748, é uma espécie de fábula em que o sexo das mulheres de um imaginário reino do Congo adquirem voz e começam a contar suas aventuras, para escândalo e constrangimento de suas donas. Esta obra do escritor e filósofo francês se inscreve no grupo de narrativas chamado de Literatura libertina, muito em voga na época, e satiriza a sociedade francesa e seus costumes.

A leitura de Tessari coloca os romances de Diderot e Moravia em uma relação de continuidade, considerando o tema do sexo e da libertinagem como principal também em Moravia. Em termos estritos, os textos acionam imagens similares, mas acreditamos que a mensagem de Moravia seja bastante diferente, e o sexo seja mais um instrumento para falar de outros elementos da cultura, como o poder e o desejo (entendido em seu sentido amplo e relacionado ao desejo de consumo do mundo capitalista, não apenas como desejo sexual) do que um assunto principal e fim em si. Primeiramente, observemos que, ao contrário do que acontece em outros escritos de Moravia, não existe, ao longo do romance nenhum ato sexual bem sucedido, explícito ou implícito.

Apenas a cena final do romance sugere que, finalmente, Rico terá uma relação sexual com a sua esposa, mas a história acaba neste exato momento. Portanto, podemos inferir que o que está realmente presente no texto não é o sexo, mas a tensão do desejo. Este livro, que não figura entre os mais estudados pela crítica, foi lido por Tessari como uma evocação mística do caráter natural do sexo, como podemos ver no seguinte comentário do crítico:

O romance culmina e se apaga no enunciado de uma verdadeira religião do sexo. Trata-se, obviamente, de um convite não à dissociação moral, mas à última forma de ascetismo necessária para aquele personagem-intelectual que é o constante protagonista da longa parábola moraviana sobre a condição burguesa (t. n.)³⁸.

abertamente sobre seus princípios éticos, que são na verdade opostos ao que ele professara em sua vida de isolamento. Ao fim, o duplo utiliza estas informações para desmoralizá-lo perante os colegas e superiores de repartição, e acaba por tomar para si a vida de Golyádkin, realizando no lugar dele os sonhos de ascensão funcional e de adquirir amizade e reconhecimento dos colegas, e gratidão dos superiores, a ponto de ser convidado aos salões da alta sociedade.

³⁸ Il romanzo culmina e si spegne nell'enunciato d'una vera e propria religione del sesso. Si tratta ovviamente, di un invito non alla dissociazione morale, ma all'ultima forma di ascetismo necessaria per quel personaggio-intellettuale che è il costante protagonista della lunga parabola moraviana sulla condizione borghese (TESSARI, 1985, p. 98).

Para Tessari, portanto, o romance seria a negação da intelectualidade e o retorno à dimensão natural do sexo. Rico e Federicus Rex, portanto, seriam veículos e símbolos de uma estrutura binária, que “ondulam, expressivamente, entre a triste pornografia cinematográfica e os infantis misticismos panssexuais dos ‘filhos das flores’” (t. n.)³⁹. Dessa forma, a leitura de Tessari, segundo a qual o romance de fato afirma uma espécie de “religião do falo”, não apreende todos os referentes da alegoria construída por Moravia. Nos opomos a esta leitura, pois, conforme acreditamos, o próprio diálogo com esse misticismo ao qual alude Tessari (relacionado à cultura Híppie) se dá de forma irônica. Federicus, por exemplo, acredita estar conectado ao misticismo de um culto “ao seu simulacro” realizado em um templo no sul da Índia, e diz a Rico: “eu sou o seu deus e a partir de hoje você deverá me venerar” (MORAVIA, 1971a. p. 364). A megalomania de Federicus, se levarmos em conta a sátira e o humor contido no romance, não parece estar a serviço da afirmação da divindade do falo, mas, ao contrário, ridiculariza a fascinação do movimento *hippie* pelas religiões orientais.

Considerar de antemão o sexo como tema principal do romance nos parece, portanto, um julgamento aquém das possibilidades da obra. Moravia tem muito apreço pela alegoria, e as imagens que utiliza são, na maioria das vezes, bastante convencionais e imediatas, o que nos leva à hipótese de que o romance problematiza, por meio do diálogo com o conceito de sublimação e da materialização em chave absurda e cômica da ideia de libido, os alvos do desejo do indivíduo italiano durante a chamada “Era de ouro”, os anos de 1960.

Acreditamos, então, que Moravia constrói algo definitivamente similar ao conto *O Nariz*, de Gógol (2004)⁴⁰. Meletinski, em sua leitura arquetípica de Gógol, faz o seguinte comentário:

[...] considero que *O Nariz* de Gógol é uma paródia consciente das novelas românticas sobre duplos. É evidente que isto não exclui a orientação do motivo do absurdo gogoliano para a ridicularização da convencionalidade sufocante do funcionário público (e aqui existe uma relação com o procedimento preferido de Gógol: descrever as pessoas através de partes de seu corpo, das suas roupas, etc., através da metonímia e com o auxílio da sinédoque) (MELETINSKI, 1998, p. 202).

³⁹ ondeggiando, espressivamente, tra la triste pornografia da pellicola permissiva e gli infantili misticismi pansessuali dei “figli dei fiori” (p. 99).

⁴⁰ Neste conto, originalmente publicado em 1836, temos a história de um oficial de São Petersburgo, o major Kovaliov, cujo nariz se desprende do rosto e começa a ter uma vida independente.

Ao contrário do que acontece nas narrativas arquetípicas em que uma parte do corpo do herói se desprende e exerce a função de auxiliar, submetendo-se totalmente a seu dono, o nariz na narrativa de Gógol ultrapassa o protagonista em hierarquia, exatamente como acontece em *IL*. Conforme vimos, ao final do romance, Rico se declara fagocitado por Federicus e acaba por submeter-se a ele, retornando, em seguida, à casa e à sua mulher, Fausta. É de se notar o fato, já comentado, de que, em uma narrativa que protagoniza o desejo sexual, o ato sexual seja ausente senão por uma sugestão da última cena, em que Fausta abre a porta para Rico e coloca sua mão sobre Federicus. A narrativa acaba nesse exato momento, indicando o triunfo do duplo.

O absurdo gogoliano, de que fala Meletinski (1998), a nosso ver, está presente em *IL*, pois Rico também é, poderíamos dizer, sufocado pelo próprio meio e engolido na impossibilidade de realizar suas próprias escolhas.

Como interpretar, então, a dualidade entre Rico e Federicus? Para compreendermos melhor a natureza do drama existencial vivido por Rico, é oportuno observar as características dos personagens tipicamente moravianos.

O seu romance de estreia, de 1929, continua sendo sua obra mais celebrada. Com o título *Gli indifferenti* (1964) obteve desde a publicação grande sucesso e enorme vendagem, e sua temática burguesa será uma espécie de espinha dorsal de toda obra do autor, inclusive dos escritos mais tardios. Este romance se passa em um período de tempo de dois dias, e seu espaço são as salas burguesas de Roma da época fascista, em que transitam cinco personagens que vivem na convencionalidade e na apatia. Observando de perto as psiques dos personagens, temos o desenrolar de um triângulo amoroso entre o personagem de nome Leo, a viúva Mariagrazia, e sua filha, Carla. O romance pode ser considerado uma tragédia impossível: o irmão de Carla, Michele, tenta matar Leo com um tiro, mas usa uma arma descarregada, mostrando que a possível tragédia é fictícia.

O autor, desse modo, constrói personagens que não conseguem criar uma alternativa que mude o *status quo*; são indiferentes por natureza. Segundo Pazzaglia (1992), a difusão do livro se deu principalmente devido ao escândalo suscitado, “em uma atmosfera de conformismo moral e político, da sua análise livre de preconceitos sobre a corrupção de uma burguesia que aspirava apresentar-se oficialmente como

classe ‘respeitável’ e moralmente sã” (t.n.)⁴¹. Este livro permanece, ainda de acordo com Pazzaglia, como um dos mais lúcidos indícios da crise espiritual que ocorrerá na Europa durante o período entreguerras.

Gli Indifferenti, segundo Stefano Guerriero (2008, p. 260), encerra a fase heroica do modernismo europeu e inaugura um período de aparente retorno a um realismo tradicional, mas que traz a memória de técnicas e temáticas de vanguarda. Guerriero assinala a contribuição de Pirandello na narrativa de estreia do jovem escritor e comenta um tema que parece central em *Gli indifferenti*: o da formação frustrada. A figura, evidente principalmente no século XIX, do jovem em seu processo de formação, é subvertida em várias obras moravianas, de acordo com Guerriero (2008): “o tema do adolescente que não consegue entrar no mundo dos adultos, o tema do jovem que não encontra o seu rito de iniciação, não consegue formar-se; ou cuja formação coincide com o desengano.” (t. n.)⁴². Em Moravia, a formação do jovem, como tema, é ajustada a um propósito dissolvente, o que faria de *Gli indifferenti*, segundo Guerriero, um documento perfeito de sua época, exatamente aquela em que o conceito moderno de adolescência e juventude está se firmando na Itália.

Esta questão, em termos gerais, permeia a obra romanesca de Moravia – mas aparentemente não ocupa um lugar tão central em sua ficção breve. Também *La noia* (2009a), *La Romana* (2009b), e, mais plenamente, *Agostino* (2009c), trazem as ressonâncias do que na Itália dos anos 30 parecia a “ordem do dia”, que se entrelaça harmonicamente com a imagem moraviana da indiferença:

De um lado a miturgia da juventude, a pretensão de uma superioridade sobre o mundo dos adultos e a reivindicação de novos espaços [...] De outro os empenhos em relação à ordem constituída, as interrupções na transmissão dos valores e na troca entre gerações: a indiferença, enfim, aos valores pré-constituídos (t. n.)⁴³.

⁴¹ (...) in un’atmosfera di conformismo morale e politico, dalla sua analisi spregiudicata della corruzione di una borghesia che anelava a presentarsi ufficialmente come classe ‘rispettabile’ e moralmente sana (p. 619).

⁴² Il tema dell’adolescente che non riesce a entrare nel mondo degli adulti, il tema del giovane che non trova il suo rito di iniziazione, non riesce a formarsi; o la cui formazione coincide con il disinganno (p. 260).

⁴³ Da un lato la miturgia della giovinezza, la pretesa di una superiorità sul mondo degli adulti e la rivendicazione di nuovi spazi (...) Dall’altro lato gli impennamenti nei confronti dell’ordine costituito, le interruzioni nella trasmissione dei valori e nelle consegne da una generazione all’altra: l’indifferenza, infine, ai valori preconstituiti (GUERRIERO, 2008, p. 260).

Em *Agostino*, obra de 1943 que só veio a público em 1945 devido ao veto da censura fascista em virtude da acusação de imoralidade, a frustração no processo de maturação do jovem e sua iniciação no mundo dos adultos, segundo Valentina Mascaretti (2006), pode ser lida como um eco subvertido do “romance de formação” ou de “aprendizagem”. Esta modalidade de romance, tipicamente alemã e muito recorrente no século XIX, também identificada pelo nome original “*bildungsroman*”, trata das experiências do personagem jovem rumo à maturidade. O romance moraviano em questão, por sua vez, tem como personagem principal um garoto de 13 anos chamado Agostino, que, durante o período de férias de verão em uma praia na região da Toscana, tem seu primeiro contato com o mundo dos adultos. Órfão de pai, vive com a mãe, a quem adora, o garoto tem sua paz perturbada durante estas férias com o fato de a mãe, ainda jovem e bela, arrumar um namorado também bastante jovem, e passar a dar-lhe menos atenção. Achando-se com mais tempo livre sem a supervisão materna, Agostino tenta se aproximar de outros rapazes e fazer novas amizades, e, para ser aceito em um grupo de meninos mais velhos, rouba os cigarros da mãe para presentear-los. As novas amizades mostram um lado do mundo até então desconhecido para Agostino e levam-no a uma casa de tolerância, de onde é expulso por ser muito jovem. Além da prostituição, Agostino também tem seu primeiro contato com a existência da homossexualidade ao ser abordado, sem sucesso, por um banhista.

Porém, a descoberta mais desconcertante, para o menino, foi a respeito da própria mãe: segundo os comentários dos rapazes, ele entende que a mãe é considerada por eles uma mulher libertina. O romance termina com dois pedidos de Agostino à mãe: ele quer, primeiramente, ir embora o mais rápido possível daquele lugar e, além disso, que a mãe o trate, dali para a frente, como um rapaz crescido e não mais como uma criança.

A subversão analisada por Mascaretti estaria no fato de que, indubitavelmente, o ingresso do protagonista no mundo adulto se dá de forma brutal e infeliz. O crescimento, neste romance, é percebido filosoficamente como uma espécie de violência contra a pureza e ingenuidade infantis, e, portanto, não como progressão pacífica, mas como queda. Em IL veremos que o mesmo teor de desengano continua quando os objetivos do protagonista, ao final, são frustrados e nenhum crescimento moral, psicológico, filosófico ou econômico é atingido.

Os primeiros indiferentes de Moravia, Carla e Michele (*Gli indifferenti*), já haviam espelhado essa crise, que foi um dos “fermentos típicos da sociedade de massa” (GUERRIERO, 2008, p. 260). O seu ingresso no mundo dos adultos é marcado pelo fim dos mitos relacionados ao amor. Guerriero encontra traços pirandelianos neste romance, como o jogo baseado nas máscaras, em sentido próprio ou figurado, semeados ao longo da narrativa. Já comentamos anteriormente a respeito da questão das máscaras sociais evocada pela ficção de Luigi Pirandello.

Outra obra pirandaliana, além da já referida *Il fu Mattia Pascal*, que tematiza a questão, é o romance *Uno, nessuno, e centomila* (1994), de 1926. Nele, há a proposição filosófica de que cada indivíduo assume, ao longo da vida, diversas máscaras, e, da mesma forma, tanto seu próprio olhar, quanto os que incidem sobre ele, são condicionados por este jogo de máscaras. Ao fim, a essência do indivíduo permanece intangível. Por este motivo, ele pode ser “um, nenhum, e cem mil”, tradução literal do título.

De fato, *Gli indifferenti* representa especialmente a disparidade entre a realidade psicológica dos personagens e a máscara social que assumem perante a sociedade, trabalhando, dessa forma, a representação da família burguesa que luta para manter o próprio *status* mesmo depois da decadência econômica. Uma passagem que ilustra a questão é a reflexão do personagem Michele, em relação ao drama familiar da irmã que se envolve com o amante da mãe:

Miguel estava de mau humor: os acontecimentos da noite anterior deixaram nele um descontentamento hipocondríaco; compreendeu que era preciso vencer de uma vez sua própria indiferença e agir; sem dúvida a ação era sugerida por uma lógica estranha à sinceridade; amor filial, ódio contra o amante de sua mãe, afeto familiar eram todos sentimentos que ele não conhecia... e daí? Quando não se consegue ser sincero, é melhor fingir e de tanto fingir acaba-se acreditando; esse é o princípio de toda fé (MORAVIA, 1988, p. 213-214)⁴⁴.

Mais do que a dúvida em relação ao como agir, Michele, em sua relação indiferente para com a realidade, não sabe como sentir os acontecimentos. Suas ações serão consequência da máscara que adota e não movidas pelas paixões.

⁴⁴ Michele era di cattivo umore: gli avvenimenti della sera avanti gli avevano lasciato un malcontento ipocondriaco; capiva che bisognava una buona volta vincere la propria indifferenza e agire; senza alcun dubbio l'azione gli veniva suggerita da una logica estranea alla sincerità; amor filiale, odio contro l'amante di sua madre, affetto familiare, tutti questi erano sentimenti che egli non conosceva... Ma che importava? Quando non si è sinceri bisogna fingere, a forza di fingere si finisce per credere; questo è il principio di ogni fede (MORAVIA, 1964, p. 235).

O mais importante elemento pirandiliano é, no entanto, a impossibilidade da tragédia, que aparecerá de forma evidente também em IL. Conforme já comentamos, Michele, a fim de limpar a honra da irmã, tenta assassinar Leo, seu amante, com uma arma descarregada. Mas, além de Pirandello, neste aspecto, Guerriero observa que Moravia ecoa a ficção de Ítalo Svevo quando traz a racionalidade excessiva que paralisa a ação: “estar perpetuamente cindido em duas metades, uma que deveria viver e agir e uma segunda que se vê vivendo e paralisa a primeira metade” (t. n.)⁴⁵. Michele, ao encarnar este valor, é um representante tardio dos “inaptos” do modernismo, cujo paradigma fundador é Italo Svevo. A originalidade de Michele residiria na sua ambivalência, segundo Guerriero, que faz com que ele se sinta profundamente atraído pela realidade que despreza.

Segundo Squarotti (1987), o escritor italiano Italo Svevo subverteu, em suas obras, principalmente na trilogia de romances formada por *Una Vita* (2000), *Senilità* (1994) e *La coscienza di Zeno* (1996), a poética do “super-homem” enunciada por Gabriele D’Annunzio a partir da leitura de Nietzsche.

Segundo Asor Rosa (1985, p.538), D’Annunzio, a quem o estudioso considera um dos “profetas” do decadentismo, se inspira na poética de Giosuè Carducci em busca de uma poesia de tom sublime, na qual se manifesta a paixão por um ideal de beleza associado a glórias nacionais. Em sua obra, Asor Rosa observa duas tendências que fazem de D’Annunzio o porta-voz do estado de ânimo da massa intelectual do período: o *estetismo*, que compreende, além da exaltação do aspecto formal, o culto à beleza, como rememoração da tradição classicista italiana, e o *individualismo subjetivista*, com a exaltação da figura superior do herói. Asor Rosa declara, também, que o próprio poeta encarna os valores heroicos, e sua voz presta-se a profetizar a respeito do caráter nacional:

A exaltação da figura superior do herói, em particular sob a forma do poeta, que porém não se restringe na torre de marfim aristocrática do *poète maudit*, mas se abre disponível às exigências de redenção e afirmação da Pátria italiana e empresta portanto a própria voz profética a todas as esperanças e projetos de caráter nacionalista. (t. n.)⁴⁶.

⁴⁵ (...) l’essere perpetuamente sdoppiato in due metà, una che dovrebbe vivere e agire e una seconda che si guarda vivere e paralizza la prima metà (p. 263).

⁴⁶ l’esaltazione della figura superiore dell’eroe, in particolare sotto forma del poeta, che però non si rinchiude nella torre d’avorio aristocratica del *poète maudit*, ma si apre disponibile alle esigenze di riscatto e di affermazione della Patria italiana e presta perciò la propria voce profetica a tutte le speranze ed imprese di carattere nazionalistico (ASOR ROSA, 1985, p. 538).

Diferentemente, Italo Svevo, como pode ser observado em *A consciência de Zeno* (1996), escrito em 1923, constrói um personagem que inaugura o paradigma modernista italiano chamado o “inapto”. O herói deste romance, Zeno Cosini, finge acreditar na cura milagrosa de seus males por meio do tratamento psicanalítico. Na verdade, a trama é uma sucessão de relatos em que Zeno conta fracassar na vida pessoal e profissional, principalmente em relação ao projeto que o havia levado a buscar a Psicanálise: parar de fumar. Em um estilo marcadamente irônico, o relato, como indicado já no início do romance, é uma carta enviada por Zeno ao psicanalista, Dr. S., e teria como objetivo revelar a ele o ceticismo do paciente. Ao fim, Zeno revela que a única cura possível é o fim do mundo. Dessa forma, segundo Asor Rosa, Svevo critica o mito do sucesso por meio da constatação irônica das neuroses do personagem e da sua inaptidão, e anuncia uma neurose do mundo moderno: “A necessidade de afirmação em presença da impossibilidade de realizá-la” (t. n.)⁴⁷. Os heróis de Moravia mostram-se, por sua vez, tributários do paradigma do herói inapto inaugurado por Svevo. Este aspecto, portanto, é importante para que se compreenda que a ideia, presente em Svevo e Moravia, de que o indivíduo é, por definição e fatalmente, tensionado pelas pressões do meio social, que rivalizam com um horizonte ilusório de plenitude imaginado pelos personagens. Nesse ponto a influência do existencialismo na obra moraviana se faz presente e, em IL o drama vivido pelo personagem será explicado pelo embate entre o ser individual e o ser social.

A partir de Dostoiévski, um dos grandes influenciadores de sua ficção, Moravia apreende, ainda segundo Guerriero (2008), o deslocamento da consequentialidade dos personagens e o fato de viverem em meio a tensões opostas, mas sem escolhas absolutas. O motivo da arma descarregada que, ao final, impede que Michele mate Leo, está presente em *O idiota*, obra de Dostoiévski (2010) com a qual *Gli indifferenti* compartilha também a estrita temporalidade.

Em IL, o fracasso da tentativa de suicídio de Rico nos remete imediatamente ao personagem de *Gli indifferenti* e à inaptidão. Ao final da narrativa, apontando a arma para a própria cabeça, Rico, que já não se mostrava tão decidido a apertar o gatilho (distraindo-se com um ciclista, que passa por ali, por exemplo), é dissuadido por Federicus – “Pare, cretino”⁴⁸.

⁴⁷ la necessità dell'affermazione in presenza dell'impossibilità di realizzarla (1985, p. 562).

⁴⁸ “Fermati, cretino.” (MORAVIA, 1971, p. 386).

A partir de então, Rico e Federicus travam um diálogo no qual Federicus dissuade Rico de cometer o suicídio, e, após conseguir, zomba dele por ter acreditado em seu “discursinho educativo”, e explica que o havia feito apenas para impedir a fatalidade. Os argumentos de Federicus, entre eles o de que a causa única do sofrimento de Rico é, justamente, a vontade de reprimi-lo, sugerem, juntamente com outros elementos da narrativa, que o embate entre os duplos representaria alegoricamente o embate entre desejo e repressão. Ainda que tal conclusão possa parecer óbvia desde o início, é importante, pois, definir exatamente os significados de desejo e repressão aos quais o romance alude. Para auxiliar-nos na compreensão da repressão do desejo no meio social, será oportuno considerar o personagem principal de IL como aquele que, antes de tudo, sente dificuldade em temperar as próprias paixões.

Para Gérard Lebrun (1987), que entende o conceito de paixão à luz dos Novos ensaios de Leibniz, ou seja, como tendência, o vocábulo carrega em sua etimologia o sentido de passividade (*pathos*). Para compreender melhor seu significado, Lebrun recorda a diferença, marcada por Aristóteles e depois retomada por Descartes, entre agir e padecer, em que o último seria inferior ao primeiro, pois, ainda em termos aristotélicos, o padecer consiste em *ser movido*, e não encerra em si o poder de instaurar uma mudança, mas tem fora de si a causa de sua modificação. Essa valoração reflete, pois, a desqualificação, própria dos gregos, ainda segundo Lebrun, da imobilidade em relação à mobilidade.

A paixão, portanto, enquanto vinculada à ideia de passividade e padecer, seria uma resposta, ou uma reação, a algo que vem de fora do sujeito: “Ela é então o sinal de que eu vivo na dependência permanente do Outro. Um ser autárquico não teria paixões.” (LEBRUN, 1987, p. 18). Dessa forma, a paixão estaria atrelada à imperfeição própria do ser, e não é uma escolha do indivíduo. Julgar um indivíduo, portanto, do ponto de vista da excelência ética (*arétè*), que Lebrun traduz como virtude, significaria olhar para o modo como ele reage às paixões, temperando-as e aprimorando sua conduta de modo a dosá-las segundo as circunstâncias.

O virtuoso, ressalta Lebrun, não é, contudo, aquele que luta contra as paixões, sofrendo pelo seu refreamento, mas aquele que vive em harmonia com elas, não sentindo já a necessidade de dominar-se, já que adquiriu o controle de si mesmo. Esta definição aristotélica da virtude é diferente daquela que o cristianismo, com a imagem da queda e a ameaça do inferno, trouxe à cultura ocidental: a de que

o indivíduo vive em batalha contra suas pulsões, que por sua vez contradizem a lei à qual deve obedecer. Da mesma forma, o estoicismo, com a tese de que uma vida plena deve ser baseada na extirpação das paixões, também combatia a tese de que a paixão é parte da natureza humana e auxiliadora da razão.

Ao pensarmos a relação entre os duplos à luz das observações de Lebrun, vemos que Rico, ao tentar reprimir o desejo sexual, em seu exagero lógico, esperando que a libido se converta em energia criativa, padece, buscando uma atitude estoica, e não de harmonia, com seus desejos.

Para os estoicos, a paixão é a transgressão do cerne do indivíduo e das leis do *logos*. Hegel, ainda segundo Lebrun, retorna à definição aristotélica da paixão enquanto entende por *pathos* o que conduz à ação e dá estilo a uma personalidade. A Literatura estaria, então, repleta de exemplos, como os grandes heróis trágicos e os heróis shakespearianos, em que os personagens agem segundo um princípio diverso do que se condicionou chamar de paixão na atualidade. Neles, a “vibração afetiva” (1987, p. 23) pode conduzir à perda ou à glória, e não está condicionada a categorizações morais.

Hoje, a palavra *paixão* está associada à repressão, para Lebrun, devido ao fato de representarmos o *logos* como uma lei, e sua transgressão constitui desvario e deslize. Ao compararmos as noções aristotélica e estoica de paixão, conforme a explanação de Lebrun, vemos que são distintas: a primeira a define como tendência a ser domada, enquanto, a segunda, como mal a ser extirpado. Para compreendermos melhor como lidamos com a questão, faz-se necessário pensar, ainda, em outra noção: a de responsabilidade. Até que ponto, indaga Lebrun, cada noção de paixão pressupõe a responsabilidade do indivíduo pelos seus atos? Nos parece que, enquanto considera total a cisão entre razão e paixão, o Estoicismo de certa forma absolve o indivíduo de sua culpa, e nesse sentido lembra o platonismo, que afirma que “ninguém é voluntariamente mau e que os apaixonados são todos irresponsáveis” (LEBRUN, 1987, p. 28).

No tocante à responsabilidade, Lebrun propõe a ideia de que Aristóteles é mais rigoroso que os estoicos, já que “se a paixão é um componente de minha natureza e de minha saúde é porque, em princípio, ela é dominável” (LEBRUN, 1987, p. 29). Portanto, se o senso comum, condicionado pelo estoicismo, considera a paixão como patologia (vocábulo que também deriva de *pathos*), por outro lado, a noção aristotélica pressupõe que a violência do desregramento é corolária de uma

escolha. Escolher entre o passional e o patológico implicaria, conseqüentemente, a escolha entre tratar da paixão como um problema ético ou terapêutico.

Se quisermos, poderíamos empreender esse tipo de leitura em relação a muitas obras de ficção, pois, como mimese da vida, a arte, tal como espera-se, representa indivíduos no ato de lidar com as paixões, respondendo a elas ou não, temperando-as e lidando com as tensões advindas dos desencontros entre as tendências do eu e as exigências da coletividade.

Tendo observado, portanto, que a retomada do duplo em IL se dá de modo similar ao feito por Gógol em *O nariz* (2004), que parodia as narrativas sobre duplos ao mesmo tempo em que problematiza o contexto social do personagem cindido, acreditamos que Moravia, em IL, siga a mesma linha temática dos romances que publicou antes, aos quais fizemos referência no breve panorama das obras do autor feito durante o presente capítulo. Desse modo, acreditamos que o tema do duplo seja mais um modo de elaboração da problemática, tipicamente moraviana, do indivíduo sufocado pelo próprio meio, inerte mediante a impossibilidade de realizar as próprias escolhas. No capítulo 5.1 buscaremos conduzir uma interpretação da alegoria, contruída em IL, desse meio, a fim de verificar em que medida a obra pode ser considerada resistente a ele.

4.2 O tema dos mortos-vivos em *Incidente em Antares* e aspectos que condicionam a interpretação da fantasia

No presente capítulo, cujo objetivo imediato é situar a obra de Veríssimo dentro do conjunto de obras fantásticas da Literatura Brasileira e verificar como a obra repropõe o tema insólito dos mortos que voltam à vida, privilegiaremos alguns aspectos da construção de IA que dialogam diretamente com o Fantástico, mas que serão aprofundadas posteriormente na segunda parte da análise, em que esboçaremos uma interpretação dos efeitos e mensagens resultantes desse diálogo.

A fim de fazermos uma análise do insólito em IA, é oportuna a lembrança de uma característica que Érico Veríssimo compartilha com Moravia: a de ter uma obra predominantemente marcada pelo realismo. É curioso o fato de que, para a composição de IA, Veríssimo lançará mão de recursos já semeados em sua primeira obra publicada, em 1932, década de surgimento do romance regionalista no Brasil. Façamos, para compreender a questão, uma pequena digressão.

Érico Veríssimo, conforme já comentamos, nasceu em Cruz Alta, no Rio Grande do Sul, em 1907, e sua obra apresenta uma relação íntima com o estado gaúcho. Desde pequeno acompanhava as notícias da primeira guerra por meio do entusiasmo do pai, Sebastião Veríssimo, um tipo boêmio, amigo de todos e de ilustre família cruzaltense. O autor conta, em sua autobiografia, que em sua casa tratavam do conflito com “espírito maniqueísta” (VERISSIMO, 1973, p. 101). Por influência do pai, a família Veríssimo logo se posicionou a favor dos aliados, e o jovem Érico, então com 7 anos, via com orgulho quando, emocionado, Sebastião discursava em casa ou em praça pública a favor dos franceses e dos belgas. Ainda em 1922, também ocorreu a separação dos seus pais, evento particularmente traumático na vida do jovem Veríssimo, e ele passou a morar com a mãe na casa dos avós. Trabalhou como balconista do armazém de secos e molhados do tio, e lá escreveu clandestinamente os primeiros textos “em pedaços de papel de embrulho e datilografados em uma velha máquina de escrever Underwood” (FRESNOT, 1977, p. 9).

No cenário cultural brasileiro, aconteceu, também nesse ano, a Semana de Arte Moderna, que inaugura a primeira fase do Modernismo brasileiro e cuja ligação com o movimento de transformação ocorrido na sociedade no fim do século XIX e início do XX é inevitável. Durante a República Velha, que vai de 1894 a 1930 e

caracteriza-se pela hegemonia compartilhada entre grandes produtores de café de São Paulo e de leite em Minas Gerais, segundo Alfredo Bosi (1975, p. 340), há um renovamento do quadro geral da sociedade brasileira devido aos processos de urbanização e à vinda dos imigrantes europeus, fato que condiciona a marginalização dos antigos escravos. Dessa forma, crescem novas camadas sociais: uma classe média, uma operária e um subproletariado. Não é incoerente, pois, dentro deste contexto, a separação gradativa entre dois pólos da vida pública: os “arranjos políticos manejados pelas oligarquias rurais” e “novos estratos sócio-econômicos que o poder oficial não representava” (BOSI, 1975, p. 340).

Bosi ainda afirma que os diversos conflitos ocorridos na época, como a Campanha de Canudos (entre 1896 e 1897), os movimentos operários em São Paulo (entre 1914 e 1918) e a Coluna Prestes (em 1925), apesar de parecerem independentes entre si e traduzirem tensões meramente locais, fazem parte de um conjunto e “testemunham o estado geral de uma nação que se desenvolvia à custa de graves desequilíbrios” (1975, p. 341). Ainda segundo o estudioso brasileiro (1975, p. 339), as marcas do movimento modernista são a conexão com as situações sócio-culturais do país e a influência das vanguardas europeias, como o Futurismo, o Surrealismo, o Cubismo, o Expressionismo e o Dadaísmo, que vieram sedimentar e transfigurar as heranças do Realismo e do Decadentismo.

Portanto, esta primeira fase do Modernismo, dita “heroica”, que vai até 1930, rege-se por uma atitude estética e existencial pautada em certo irracionalismo, isto é, destina-se a atacar os princípios parnasianistas e o academismo (entendido como rigidez formal). Bosi identifica, então, neste período, duas correntes opostas que procuram harmonizar-se: uma centrípeta, focada nas questões regionais e urbanas brasileiras (de cujos exemplos expressivos são Euclides da Cunha, Monteiro Lobato e Lima Barreto) e uma centrífuga, que valorizava as influências europeias – como o irracionalismo, em voga no primeiro pós-guerra – ao mesmo tempo em que reafirmava o caráter periférico do país por meio desta valorização.

Flávio Loureiro Chaves (1981) afirma que Veríssimo relaciona-se aos romancistas da década de 1930 que compuseram romance urbano de interesse social. Diferenciando-se da narrativa puramente regionalista, o crítico afirma que “será mais correto vê-lo como caudatário da crítica à burguesia inaugurada por Mário e Oswald de Andrade” (p. 7). É importante considerar, também, que o Modernismo gaúcho, diferentemente do paulista, não se constituiu em oposição ao

simbolismo. Mesmo com as coincidências de projeto estético, o crítico ressalta que o escritor não estava filiado a nenhum grupo ou escola, mas pode ser considerado escritor de

romance realista no sentido de seu apreço pela fidelidade ao real, pelo detalhismo descritivo, mas o é também devido à fórmula empregada na gênese das personagens e na explicação do seu destino onde importam sobremaneira os antecedentes, as raízes sociais, a função que desempenham na coletividade, os fatores hereditários (CHAVES, 1981, p. 50).

Em geral, o romance de 30 brasileiro pode ser lido como “um ensaio sobre o problema da propriedade no Brasil contemporâneo” (CHAVES, 1981), tratando da passagem do poder das mãos da aristocracia rural para a burguesia urbana, processo iniciado desde o fim do século XIX com a industrialização. Segundo vários críticos, a industrialização, no Brasil, em vez de alterar a organização agrária, acentuou ainda mais a desigualdade social. O Brasil, em sua adesão à economia capitalista, buscou soluções que visavam a manutenção da estrutura social vigente.

O romance dos anos 30 traduz, portanto, essas contradições, e Érico Veríssimo, segundo Joaquín Rodrigues Suro (1985), seria um representante do romance dessa década no Rio Grande do Sul, apesar da maior expressividade, dentro de um cenário nacional, de romancistas nordestinos.

Segundo Antonio Candido (1989), durante a década de 1930, as Literaturas regionais, ao tornarem-se mais expressivas, alcançaram âmbito nacional, trazendo ao leitor uma visão renovada do país, visto de modo mais plural. Ainda segundo o estudioso brasileiro, sobre a ficção gaúcha, é necessário notar que a projeção política do Rio Grande do Sul condicionou também a difusão de sua Literatura, cuja presença nacional anterior era considerada marginal. Érico Veríssimo, então, figura, juntamente com outros autores gaúchos, como Dionélio Machado, ou de outros estados, como Viana Moog, Jorge Amado, José Lins do Rego e Ciro dos Anjos, como autor que, utilizando-se da libertação operada anteriormente pela primeira fase do Modernismo, ajudou a consolidar e difundir o romance regionalista e urbano no Brasil. No entanto, Veríssimo, de acordo com Candido, esteve atento à desarmonia da sociedade em cenário urbano, e a marcação de sua província ocorre sem obsessão regional.

Uma característica do romance regionalista apontada por Candido é a maior preocupação com os temas e a visão do material escrito como veículo, e a maioria

dos escritores geralmente mostravam-se despreocupados em refletir sobre a linguagem literária. No entanto, este aspecto em si se configura em uma nova maneira de escrever, tornada possível pelos modernistas da década de 1920. Neste sentido, “a simplicidade chã de Érico Veríssimo” (CANDIDO, 1989, p. 205) refletiria este projeto literário do romance regional da década seguinte, que procurava soluções em geral antiacadêmicas, acolhendo os modos populares.

A partir de então, o velho regionalismo foi se modificando e o moderno romance urbano foi se consolidando durante a década de 1950. Candido ressalta que, nesse romance médio do meio do século, não são preponderantes as manifestações ideológicas, com exceções de autores que, depois, efetuaram uma tomada de posição depois do golpe militar de 1964.

A primeira obra publicada de Veríssimo, *Fantoches* (1972), de 1932, é uma coletânea de contos, alguns em forma de roteiro teatral. Com uma tiragem de mil e quinhentos exemplares, *Fantoches* teve uma vendagem de cerca de quatrocentos; o resto foi consumido em um incêndio, sobre o qual o autor afirma jocosamente ter sido vantajoso, já que o seguro dos livros feito pela editora teria rendido mais que sua própria venda. Em edição comemorativa de quarenta anos de atividades do autor, ele foi convidado a tecer comentários e ilustrações às margens do texto. Para ele, *Fantoches* serviu como exercício e não possui qualidade literária. De fato, pode-se ver, não apenas pelos seus comentários, mas na leitura geral dos contos, o tom livresco e tímido do jovem escritor. Eis a sua avaliação final dos contos:

O autor de *Fantoches* – para usar dum termo muito em voga hoje em dia – era um alienado. Fugia ao seu ambiente cruzaltense e às pessoas com as quais convivia, à sua maneira distraída e vaga, pedindo asilo em embaixadas literárias de países estrangeiros, ou então escondendo-se na nuvem irisada de sua fantasia. Estava convencido de que sua cidade e seus conterrâneos não constituíam boa matéria literária, pois representavam o prosaísmo e a mesmice do dia-a-dia (VERÍSSIMO, 1972, p. 201).

Contudo, interessa-nos o fato de que, nos comentários tecidos à mão na edição de 1972, encontrem-se algumas menções a IA, a obra de publicação mais recente na época. Em um dos contos, por exemplo, em que um simpático personagem⁴⁹, “Nanquinote”, um boneco desenhado a nanquim, que dá nome à

⁴⁹ O “simpático” é uma valoração nossa, com olhar benevolente e sem julgamentos críticos, principalmente por influência da reavaliação que Veríssimo empreende nessa releitura de sua obra. Destacamos, das anotações de 1972, ainda este trecho: “O livro todo tem algo de amaneirado que às

narrativa, salta do papel e começa a dialogar com o autor. Antes, porém, do desenvolvimento da ação, o narrador, “pai” de Nanquinote, divaga sobre as criaturas do folclore popular, que lhe causam mais impressão, por exemplo, que “Mefistófeles de guampinhas estilizadas, bigodes retorcidos, roupa de sêda vermelha, espadim à cinta” (p. 183), e neste momento parece apenas reproduzir o discurso da busca da “cor local” de José de Alencar e que continua em discussão durante o modernismo. Ainda falando sobre os elementos da fantasia, o narrador diz o seguinte: “À luz do sol dificilmente haverá milagres ou aparições. O sol é o maior inimigo do mistério e do encantamento. Quem é que já ouviu dizer que uma alma de outro mundo apareceu na rua em pleno meio dia luminoso?” (p. 184).

Ao fim da reflexão, o narrador constata que os leitores e homens de imaginação sentem-se atraídos pelas “farras cabalísticas e fantasmagóricas” (p. 184), e que nem toda realidade é palpável. O que mais nos chama a atenção, porém, é o comentário feito quarenta anos depois, à margem dessa divagação, a respeito da imaginação e da fantasia em Literatura:

Por exemplo, alguém em sã razão acredita que sete defuntos podem erguer-se de seus esquifes e descer para a praça principal de sua cidade e instalar-se num coreto para dali discutir suas diferenças com os vivos? Pois isso aconteceu na cidade de ANTARES, na sexta-feira 13 de dezembro de 1963. Palavra de honra! (p. 183, destaque do autor).

Deste comentário, podemos depreender informações que nos preparam para a leitura de IA: a sensação de que há algo de desencontrado entre a luminosidade e o fantasmagórico (sentimento evocado pela memória dos primórdios da Literatura Fantástica); e, arriscaríamos dizer, uma “piscadela”, à moda de Machado de Assis, de que o romance, em seu diálogo com o insólito, pode ser lido como alegoria.

O estilo de composição dos personagens de Veríssimo irá, ao longo de sua longa trajetória, libertar-se do automatismo característico de seus “fantoques” adquirindo um tom cada vez mais intimista, culminando no fôlego daquela que é considerada sua obra prima, *O tempo e o vento* (1987a). No entanto, o recurso a personagens-tipo, como veremos, será fundamental na composição de IA e cumprirá uma função estética. Segundo Tânia Pellegrini (1996), o verdadeiro personagem em

vezes se aproxima perigosamente da fronteira do engraçadinho, disso que em inglês se designa por uma boa palavra: cute [bonitinho].” (p. 202, grifo do autor).

IA será a própria cidade de Antares, e, nela, o coletivo será mais pertinente que o individual.

A temática Fantástica retomada por Veríssimo em IA, a volta dos mortos, é central para instaurar a ruptura nos parâmetros de real que a obra referencia, e, conforme veremos, o inquietante que este tema traz em sua memória literária será um empréstimo tomado à Literatura Fantástica e reproposto como tentativa de nomeação do horror político.

Esta temática, segundo Ceserani (2006), possui profundas raízes antropológicas e não é, naturalmente, nova. O apelo que exerce sobre o imaginário foi lembrado por Umberto Eco em *História da feiúra* (2007). Segundo este estudioso italiano, a figura do morto que estaria vivo traz consigo o medo dos espectros, já que o além-túmulo seria regido por leis que desconhecemos. O horror diante do morto em decomposição, por sua vez, evocaria nos vivos o temor do mistério do futuro. Logo, esta simbologia será eficaz para tematizar o desencanto em vista do novo estado de coisas que a alegoria de Veríssimo referencia e, dessa forma, os mortos emprestarão seu efeito de horror à situação política, já que o romance nos dará indícios claros que a situação insólita está intimamente ligada à política de Antares e, alegoricamente, do Brasil.

O além-túmulo é a motivação primordial das narrativas mitológicas, já que o mito pode ser entendido como a primeira tentativa por parte da humanidade de se diferenciar do reino animal e buscar a transcendência do mundo visível. O ímpeto de superar a brevidade da vida é o que move a criação de narrativas sobre a vida após a morte, às quais, conseqüentemente, são acrescidas todas as outras sobre deuses e seres mágicos que compõem as mitologias do mundo. Como sabemos, os mitos são as primeiras formas de narrar, que deram origem aos contos maravilhosos e outras narrativas orais populares. Portanto, não se deve ignorar a importância do tema do morto redivivo como arquétipo literário, isto é, como tema primordial que se mantém constante na Literatura até nossos dias.

No Fantástico do século XIX, tal tema adquire novos aspectos, e “liga-se a novas explorações filosóficas e experimentações pseudocientíficas, como o desenvolvimento das filosofias materialistas e sensitivas, das filosofias da vida e da força, dos experimentos sobre o magnetismo” (CESERANI, 2006, p. 80). No entanto, não abandona o apelo ao terror. Porém, em Veríssimo o elemento aparece carnavalizado.

O conceito de carnavalização foi proposto por Mikhail Bakhtin em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1999) como a transposição do carnaval em linguagem literária. Por meio de máscaras e fantasias, o momento do carnaval é aquele da suspensão das barreiras ideológicas, hierarquias sociais e tabus, opondo-se ao suposto caráter acabado e lógico do mundo. Quando a Literatura se apropria da lógica do carnaval, segundo Bakhtin, aponta para a relatividade da verdade oficial por meio do destronamento do poder, em um espaço permeado pelo riso.

Vejam, então, que parâmetros de real serão desestabilizados e como os mortos-vivos de Veríssimo se articulam à crítica pretendida. Lembremos de que se trata de uma narrativa em terceira pessoa, com um narrador onisciente que se alterna com páginas de diário de testemunhas do fato. No excerto a seguir, vemos as palavras que um dos personagens, o Padre Gerôncio, dirige aos fiéis logo após saber sobre os mortos:

Sete mortos acabam de ressuscitar e sair de seus caixões. É o Juízo Final! Deus Todo-Poderoso vai começar o julgamento dos vivos e dos mortos. Arrependei-vos de vossos pecados enquanto é tempo! Ó Senhor, tende piedade de nós. Oremos! Oremos! Todos de joelhos. Oremos! (VERÍSSIMO, 1995, p. 182).

A imagem de juízo final, segundo Pellegrini (1996), virá desestabilizar a aparência de maniqueísmo construída pela narração, a qual comentaremos adiante. A interpretação de Pellegrini, que se mostra fundamental à nossa leitura, é a do próprio juízo final como a luta bíblica entre o Bem e o Mal, que recupera imediatamente a imagem apocalíptica em que os mortos ressurgirão entre os vivos para o seu último julgamento. Dada a interpretação geral do romance, Pellegrini afirma que a ressurreição dos mortos de Antares metaforiza a “obsolescência de um determinado mundo”, mostrando-o já em sua “decomposição final” (1996, p. 87).

O modo como o romance é construído, portanto, condicionará a leitura do tema dos mortos-vivos. Lembrando a estratégia de romances históricos⁵⁰, Veríssimo, na primeira parte do romance, orienta-se por supostos documentos, diários de viagem redigidos por visitantes fictícios, entre eles o naturalista Francês Gaston Gontran

⁵⁰ É amplamente conhecido o pioneirismo de Walter Scott neste gênero, com o romance *Ivanhoé*, de 1820. No Brasil, temos como expoente José de Alencar, com várias de suas obras. Na Itália, temos Alessandro Manzoni, o escritor italiano cujo inovador romance, *I promessi sposi* (cuja terceira e última redação foi publicada em fascículos entre 1840 e 1842), no prólogo, traz a informação de que a história narrada foi encontrada em um manuscrito do século 16 e coube ao escritor apenas adaptá-lo e publicá-lo.

d'Auberville e do missionário Padre Juan Batista Otero, bem como o documento que atesta que Francisco Vacariano casou-se na Matriz de Alegrete. Dessa forma, outro procedimento do Fantástico, o detalhismo, é inerente ao modo de exposição deste narrador que se propõe a recolher os fatos, o que estaria a serviço de um efeito de verdade.

Portanto, se observarmos a linguagem deste narrador, veremos que, na primeira parte do romance, ele se coloca como um historiador que organiza os fatos. Contudo, ao mesmo tempo em que emprega elementos que colaborariam com o efeito de verossimilhança e legitimação do narrado, como a citação de documentos e fatos históricos (fictícios ou não), datas precisas e uma linguagem jornalística, irrompem elementos absolutamente contrastantes com a possível objetividade deste tipo de discurso:

Afirmam os entendidos que os ossos fósseis recentemente encontrados numa escavação feita em terras do município de Antares, na fronteira do Brasil com a Argentina, pertenciam a um gliptodonte, animal antediluviano, que, segundo as reconstituições gráficas da Paleontologia, era uma espécie de tatu gigante dotado duma carapaça inteiriça e fixa, mais ou menos do tamanho dum Volkswagen, afora o formidável rabo à feição de tacape ricado de espigões pontiagudos. Calcula-se que durante o Pleistoceno, isto é, há cerca de um milhão de anos, não só gliptodontes como também megatérios habitavam essa região diabásica da América do Sul, onde – só Deus sabe ao certo quando – veio a formar-se o rio hoje conhecido pelo nome de Uruguai. (VERÍSSIMO, 1995, p. 1).

A simbologia dos fósseis, de acordo com Pellegrini (1996), já prenunciaria desde o início (o trecho acima é justamente o parágrafo que inaugura a obra) a obsolescência de uma ordem social cuja decomposição será representada pelos mortos-vivos da segunda parte do romance.

Segundo a professora Márcia Ivana de Lima e Silva (2005) que lê o romance à luz do realismo Maravilhoso, Veríssimo compõe a obra utilizando um discurso científico subvertido ao inserir elementos que lhe são incongruentes, como por exemplo, quando descreve o fóssil de um possível gliptodonte, no excerto acima, e ilustra seu tamanho evocando a comparação a um Volkswagen, elemento de um campo semântico totalmente alheio ao da paleontologia, que, ao ser utilizado para ilustrar o tamanho do animal pré-histórico, sugere certo deslocamento na objetividade que o leitor verá ao longo do romance. Em meio a referências temporais mais ou menos precisas, típicas do discurso científico, insere também a expressão

“só deus sabe ao certo quando” (VERÍSSIMO, 1995, p. 1), que quebra também o ritmo objetivo. Outro exemplo, entre muitos, que mescla registros, é o seguinte:

Na tarde do dia 14, a sereia de *A Verdade* tornou a soar para anunciar a notícia de que o Gen. Eurico Gaspar Dutra achava aconselhável a renúncia de Vargas. Houve protestos da parte de populares getulistas à frente da redação do diário antarense. Guardas da polícia municipal tiveram de intervir para separar um udenista e um trabalhista que, depois de se filho-da-putearem abundantemente, estavam já de revólver na mão (VERÍSSIMO, 1995, p. 79).

Vemos, acima, a estrutura, de modo geral objetiva, do discurso jornalístico dentro do qual irrompe a expressão coloquial “filho-da-putearem” em que somos lembrados da subjetividade do narrador. Segundo Lima e Silva (2005), o narrador de IA subverte o discurso do narrador-historiador, fazendo um “discurso sobre o discurso” por meio de uma apropriação paródica na qual a seriedade do historiador convive com interjeições, objeções e interrupções.

O procedimento do Fantástico que deve ser observado mediante o conhecimento desse aspecto “dessacralizador” do narrador é, a propósito, a verificação dos paradigmas de realidade acionados por IA. Discorreremos anteriormente sobre o conceito proposto por Roas (2001) de que o Fantástico contrapõe duas realidades distintas: uma que será o simulacro da realidade empírica, e outra que virá contradizer as leis deste simulacro. Portanto, o realismo é uma característica essencial deste modo narrativo. O atrito entre os diversos paradigmas de real mobilizados pelo romance corresponde, de modo mais preciso, ao que Ceserani chama de “efeito limite”, ou seja, a transposição de fronteiras. Temos, portanto, a “passagem da dimensão do cotidiano, do familiar e do costumeiro para a do inexplicável e do perturbador” (CESERANI, 2006, p. 73).

A obra de Veríssimo é marcadamente ambientada no espaço físico caracterizado como o Rio Grande do Sul, ainda que a cidade de Antares seja imaginária. Eventos históricos se entrelaçam com os fictícios, e há a preocupação em datar os acontecimentos, conforme observamos. À medida que o primeiro capítulo chega ao fim, vemos uma tensão que parece tributária do Fantástico em sentido estrito: “Pesava sobre a cidade uma atmosfera de princípio de fim de mundo” (VERÍSSIMO, 1995, p. 136). Os elementos lexicais trazem o tom de um cenário apocalíptico, similar ao paradigma de realidade tensionada na qual aparecerá o elemento que deverá desestabilizar a ordem do mundo conhecido. Outro momento,

entre muitos, que atesta a tensão, é a cena que abre o segundo capítulo, denominado exatamente “O incidente”, na qual o coronel Tibério Vacariano, exasperado, tenta se comunicar de madrugada com o governador do estado:

Alô! Palácio do Governo? Hem? Não estou ouvindo nada... Alô? Aqui é o Cel. Tibério Vacariano. Preciso falar com a maior urgência com o governador... Hem? Eu sei que o homem está dormindo. Mas acorde ele. É uma questão de vida ou de morte. Quê? Fale mais alto. Já disse que é o Cel. Vacariano, chefe político de Antares... Me responsabilizo pelo que acontecer. Depressa, homem! (VERÍSSIMO, 1995, p. 133).

No entanto, o romance nos manipula nesta tensão, e estamos prontos para receber a notícia de que os mortos se levantaram, mas, alguns parágrafos adiante, somos informados de que o horror se aplica à greve geral, ocorrida antes do levante dos mortos. Atendido pelo governador, Tibério cobra a repressão da greve e recebe uma resposta sonolenta e indiferente, fazendo com que haja o cruzamento de pontos de vista e a desautorização do ponto defendido pelo coronel:

- Mas, doutor, estamos diante duma calamidade! Já imaginou uma cidade parada, sem luz, sem água, sem transportes? Greve *geral!*
- Pois é... Sinto muito.
- Precisamos agir sem demora.
- De que jeito? A nossa Constituição reconhece o direito dos trabalhadores à greve.
- Mas isso não é mais uma greve e sim um princípio de revolução, parte duma conspiração política esquerdista para tomar o poder pela força (VERÍSSIMO, 1995, p. 134).

Com este exemplo, pretendemos ilustrar como a causalidade do insólito estará subordinada à alegoria do contexto sociopolítico. A primeira defunta a se levantar, a personagem Quitéria Campolargo, é “auxiliada” por um ladrão que veio em busca de suas jóias, que teriam sido enterradas com a matriarca dos Campolargos se não fosse a ganância dos filhos:

Era a primeira vez que ia espoliar um cadáver. O principal era não chamar a atenção dos operários que guardavam as entradas das ruas, a uns duzentos metros dos muros do cemitério [...]. Sempre colado ao muro (boa idéia, ter vestido a roupa clara) o ladrão aproximou-se dos sete esquifes. O primeiro deles, bem à frente do portão da entrada, era preto e havia sido trazido às cinco da tarde. O seguinte – o claro e pequeno – era o que procurava. Ajoelhou-se ao pé dele, desatarraxou-lhe a tampa e, contendo a respiração, ergueu-a, fazendo-a depois escorregar de mansinho para um lado. Tirou a lanterna do bolso e acendeu-a. Focou primeiro as mãos da morta, pois ouvira falar no famoso solitário de brilhante – Opa! Naqueles dedos cor de cera de abelha não viu nenhum anel. Os pulsos estavam sem pulseiras. Iluminou o peito da defunta e não viu nenhum broche. No pescoço, nenhum colar... Numa relutância supersticiosa focou o rosto do cadáver da dama e estremeceu. Os olhos dela estavam abertos, seus lábios

começaram a mover-se e deles saiu primeiro um ronco e depois estas palavras, nítidas: “*Senhor, em vossas mãos entrego a minha alma*”. O ladrão soltou um grito abafado, ergueu-se rápido, deixou cair a lanterna acesa e o pé-de-cabra, e rompeu a correr na direção dos campos desertos... (VERÍSSIMO, 1995, p. 159).

Portanto, como podemos ver, o efeito limite, ou a passagem do natural ao sobrenatural, é turbada por elementos que parecem desviar a atenção, como a própria tentativa de espólio e o susto do ladrão. A presumível atmosfera de horror que o tema dos mortos-vivos evocariam também é atenuada, em IA, pela descrição serena da noite em que os mortos se levantam:

Quando a noite caiu – morna, estrelada, pingada de vaga-lumes e rascada de grilos – o alto da colina estava completamente deserto de humanidade viva. Numerosas turmas de formigas faziam serão. Lagartos corriam por entre macegas e caraguatás. Aves noturnas frechavam o ar em vôos curtos, acomodavam-se nas árvores ou nos túmulos, eventualmente bicavam insetos ou vermes (VERÍSSIMO, 1995, p. 158).

O sobrenatural em Veríssimo, conforme acreditamos, então, flerta com Realismo Mágico latino-americano, sendo, aos poucos, “naturalizado”, uma vez que o assombro inicial sentido pelos personagens dará lugar a um sentimento de desestabilização da ordem social. Os mortos serão vistos não como um fenômeno macabro, mas como uma afronta ao decoro, à moral e ao *status quo*, como podemos ver na passagem em que um dos genros de D. Quitéria calcula os danos causados pelo discurso proferido por um dos mortos, em praça pública:

E o dentista, seguindo o seu pendor estatístico, fez para uso próprio e dos amigos mais chegados um levantamento dos danos morais causados na sociedade local pelas intrigas do Barcelona. Chegou ao seguinte resultado, “salvo erro, engano ou omissão”: Doze separações de casais seguidas de oito reconciliações. Quatro casais “estranhados” porém mais tarde reconciliados. Três maridos que deram sumantas nas esposas. Duas esposas que agrediram fisicamente os maridos. Dois duelos a bala, do qual resultaram dois feridos, mas sem gravidade. Três homens fugidos da cidade. Incontáveis pessoas que se haviam cortado o cumprimento umas às outras. No setor “saúde” – trinta e dois acessos nervosos, vinte e cinco ataques cardíacos, mas nenhum fatal, e dezenas de casos de disenteria e outros distúrbios gástricos (VERÍSSIMO, 1995, p. 319).

No excerto acima, a enumeração em tom estatístico presta-se a afastar um possível efeito de horror ao recorrer à comicidade. Há, segundo nossa leitura, um ritmo que pode ser lido de forma cômica, já que opera sobre o desencontro entre forma (a frieza da enumeração apressada) e conteúdo (a gravidade que teria, no mundo empírico, o fato de mortos se levantarem).

Ainda nos deteremos sobre essa questão com mais cuidado no decorrer da análise, buscando observar como o trânsito entre diversos paradigmas de realidade, e seu modo de exposição, se relaciona a Antares como a alegoria do Brasil pós-64. Podemos perceber que, em sua estrutura, IA parte de um paradigma de realidade aparentemente racional e lógica, mas que revela, antes mesmo da aparição do elemento insólito, algumas fissuras fundamentais do discurso da História oficial.

Até o presente momento, podemos concluir que há, portanto, uma retomada de temas e procedimentos do Fantástico em IA, mas devemos, ainda, explicitar alguns contornos do diálogo que a obra trava com uma possível Literatura Fantástica brasileira, e, para isso, será oportuno refletir um pouco sobre as peculiaridades do insólito em nosso ambiente literário.

O que se diz da Literatura Fantástica latino-americana, e, principalmente, da brasileira, é que seu florescimento não foi possível devido à filiação a uma tradição que Carlos Fuentes (2000) denominou “Waterloo”, em oposição à “Tradição de La Mancha”, relacionada à obra de Cervantes. Nossa Literatura se fundaria, então, a partir de uma perspectiva estética mais realista. Pesquisas recentes, como a de Maria Cristina Batalha, resultaram em um resgate de narrativas fantásticas brasileiras que haviam sido mais ou menos negligenciadas. Em uma coletânea lançada em 2011, intitulada *Fantástico Brasileiro: contos esquecidos* (2011), a organizadora reuniu obras de João do Rio, Aluísio Azevedo, Machado de Assis, Lima Barreto, Valdomiro Silveira, Coelho Neto, Hugo de Carvalho Ramos e Afonso Arinos.

Quando se pensa em Fantástico ou Gótico brasileiro, a única fonte canônica largamente citada é a obra romântica de Álvares de Azevedo, e, em certa medida, os poemas de Augusto dos Anjos. A falta de expressividade dessa Literatura, frente ao cânone composto quase exclusivamente de obras realistas, deveu-se principalmente à influência de José de Alencar e seu projeto de construção de uma Identidade nacional. Observemos, por exemplo, como Alencar colocou em foco a busca pelas cores locais e por narrativas fundadoras tanto em seus romances indianistas (*O Guarani*, *Iracema* e *Ubirajara*) quanto nos de temática regionalista (*O Gaúcho*) e nos de ambientação urbana (*Senhora*, *Lucíola* e *Diva*). Júlio França, a esse respeito, diz o seguinte: “O empenho romântico em utilizar a Literatura a serviço da pátria nascente implicava dar preferência ao verídico e ao factual, e,

sobretudo, a tudo que ajudasse a diferenciar nossas características das demais sociedades” (FRANÇA, 2015, p. 1).

Júlio França também afirma, porém, que a ficção realista brasileira entre os séculos XIX e XX apresenta, de modo geral, a visão do mundo sombria típica da poética gótica. Este fenômeno pode ser observado na “percepção desencantada, pessimista e negativa do espaço e do tempo com os quais dialogam” (FRANÇA, 2015, p. 1).

Para França, a definição do Gótico é escorregadia e se confunde com o Fantástico, pois também foge ao realismo estrito, mas o senso comum associa-o a um grupo bastante restrito de narrativas, do qual a Literatura brasileira estaria muito longe. No entanto, França comprova que alguns *topoi* góticos são fundamentais em uma das obras mais importantes de nossa Literatura: *Os Sertões*, de Euclides da Cunha (2002). Como esta obra se tornou paradigmática para todas as subseqüentes manifestações artísticas sobre o sertão, França calcula que o gótico de Euclides da Cunha também tenha influenciado muitas outras obras. Os *topoi* góticos observados por França são:

(i) a construção de espaços narrativos, exóticos ou familiares, que são descritos como *loci horribiles*; (ii) a relação fantasmagórica com o passado, que ressurge para assombrar o presente; (iii) a caracterização de personagens como monstruosidades, por conta da própria natureza humana ou de psicopatologias; (iv) o desenvolvimento de enredos que exploram, tanto no plano da diegese quanto no da recepção, efeitos melodramáticos e emocionais; (v) a utilização contínua de campos semânticos relacionados à morte, à morbidez e à degeneração física e mental (FRANÇA, 2015, p. 6).

Outros trabalhos, como o de Anselmo Peres Alós (2005) também buscaram resgatar vozes silenciadas pelos compêndios de História literária que permaneceram à margem do cânone, como a da escritora cearense Emília Freitas (2003), autora do romance *A rainha do Ignoto*. A obra, de 1899, mescla o espaço e o folclore cearenses a elementos do imaginário gótico do século XIX, tais como o hipnotismo e o espiritismo kardecista. A escritora cearense ambientou seu romance na Gruta do Areré, espaço mágico segundo o folclore popular, estabelecendo um diálogo com os temas do castelo, do labirinto e do mundo subterrâneo, recorrentes no imaginário gótico.

Emília Freitas foi descoberta como Literatura Fantástica, no entanto, pelo crítico Otacílio Colares, que observa na obra da escritora cearense uma fuga para o

gótico a partir do mais autêntico regional. Nilto Maciel, em seu artigo “Literatura Fantástica no Brasil” (2005) é quem comenta o fato, ao fazer um panorama do gênero fantástico brasileiro. Maciel também cita como exemplos do Fantástico brasileiro de inspiração gótica, ao lado de Emília Freitas, obras de Inglês de Sousa, Maurício Graco Cardoso, produzidas também no século XIX.

Até agora, observamos alguns ecos, na Literatura Brasileira, daquele Fantástico em sentido estrito. De acordo com Maciel (2005), as manifestações das várias vertentes do insólito estiveram presentes também no Modernismo, principalmente por meio do recurso a mitos e lendas brasileiros que o nativismo típico dos modernistas buscava. Ainda segundo Maciel, em 1934, Rachel Prado⁵¹, contrariando a tendência realista do momento, publica contos fantásticos, e o regionalista Jorge Amado também flerta com o modo por meio do maravilhoso de lendas locais, assim como Guimarães Rosa, com seu mítico sertão.

Em seu estudo, Maciel constata, a partir das observações de José Hildegrando Dacanal, que, em nossa Literatura, o elemento irreal não aparece apenas como ratificação do real existente, ao contrário do que acontece no Fantástico europeu do século XIX. Devido à inspiração latino-americana, nossa Literatura Fantástica não propõe uma oposição absoluta entre os paradigmas de real. A Literatura Brasileira ecoou, então, esta forma narrativa de um modo peculiar. Geralmente mais voltado para a Europa que os outros países da América do Sul, o Brasil, como já comentado, mantêm-se um pouco mais realista durante a maior parte do século XX, o que pode ser explicado também pela influência do romance regionalista de 1930 na ficção das décadas que a ele se seguiram. No entanto, na segunda metade do século, o protagonismo da ficção realista é substituído por novos parâmetros literários.

Os contos de *O ex-mágico da taberna minhota*, de Murilo Rubião (2004), instauram, segundo Candido (1989), a ficção do insólito absurdo, em um momento de predomínio do realismo social. É interessante notar que este escritor tenha ficado na penumbra até a década de 60, para ser mais notado a partir da já então despontada voga de obras de escritores latino-americanos do Realismo Maravilhoso, como Gabriel Garcia Márquez. Rubião atinge plenamente o público,

⁵¹ Pseudônimo de Virgília Stella da Silva Cruz, Rachel Prado deu à sua coletânea justamente o nome de *Contos Fantásticos*.

então, na década de 70, em que o insólito, ainda segundo Candido, havia deixado de ser exceção.

Para Nilto Maciel (2005), a obra de Murilo Rubião, assim como a do escritor tcheco expoente da literatura do absurdo, Franz Kafka, não apresenta o espanto, entendido como a “primeira reação dos homens diante da nova imagem do homem e do mundo que a Ciência positivista lhes revelara” (2005, p. 1), mas traz personagens envolvidos em situações inexplicáveis, deixando-se levar, impotentes diante dos fatos, em uma passividade incapaz de revolta.

José J. Veiga, apontado por críticos como um dos introdutores do Realismo Mágico no Brasil, estreou em 1959 com *Os cavalinhos de Platiplanto*. Maciel (2005), recorrendo a um estudo feito por Temístocles Linhares, afirma que a obra de Veiga não propõe a fantasia como visão de paraíso terrestre. Em outras palavras, sua sensibilidade muitas vezes recorre ao absurdo, a fim de sondar as durezas da vida. Uma de suas obras, *Sombras de Reis Barbudos*, de 1972, portanto posterior à publicação de IA, terá em comum com a obra de Veríssimo o diálogo alegórico com a fantasia, reproduzindo o ambiente de liberdade cerceada do período militar, por meio de imagens como a de, em J. J. Veiga, muros altos que são erguidos entre as casas, a vigilância exercida pela companhia que se instaura na cidade em que se passa a história, e de urubus, com toda sua simbologia de mau agouro e o estigma de aves carniceiras, que passam a fazer parte da vida das pessoas.

Durante a ditadura civil-militar, a supressão da liberdade ocorreu gradualmente de 1964 a 1968. De acordo com Candido (1989), uma das primeiras manifestações de revolta em arte foi o Tropicalismo, do qual ainda falaremos com maior detalhamento, também ligado ao contexto dos movimentos estudantis de 68. Nessa década, foi-se delineando o que Candido denomina “geração da repressão” (p. 209), e, dessa forma, os anos 60 e 70 mesclaram o experimentalismo e a vanguarda estética à amargura política. Na Literatura do período, há um borramento das fronteiras dos gêneros narrativos, que incorporam técnicas entre si e de outros campos, como o jornalismo, ficcionalizando outros gêneros e utilizando projetos gráficos inovadores, prezando pela anticonvencionalidade.

Além da inovação da forma, Candido também aponta como outra tendência do período a ruptura do pacto realista. Assim, o insólito e o recurso à fantasia adquirem protagonismo no panorama literário brasileiro. Estes dois traços, segundo Candido, configuram uma tomada de posição relacionadas à “negação implícita sem

afirmação explícita da ideologia” (p. 212). É importante a observação do autor, para os méritos de nossa pesquisa, de que os valores almejados na arte durante esse período específico não são mais os da beleza, simetria, harmonia e contemplação, mas torna-se imperativa a necessidade de causar impacto e choque.

Neste contexto, IA surge como fábula política claramente engajada em um projeto de resistência. Dos traços do que Candido denomina “a nova narrativa”, porém, Veríssimo, segundo nossa leitura, pode ser considerado um representante modesto, principalmente devido à sua vocação de narrador realista, ou, segundo o epíteto a ele dado, por alguns críticos, em sentido pejorativo, mas que ele adotou com jocoso orgulho, de “contador de histórias”. No entanto, conforme almejamos observar, há elementos, em IA, que merecem ser observados à luz do diálogo com a fantasia e do projeto de recusa ao *status quo*, fazendo com que a obra possa ser citada entre as obras paradigmáticas da resistência à ditadura instaurada em 1964.

Depois de observar, portanto, a penetração da fantasia condicionada a vanguardas artísticas tanto na Itália (conforme discutido no capítulo anterior) quanto no Brasil, vemos como torna-se difícil a sistematização do Fantástico como gênero fechado, e é deste ponto de vista menos restrito que pensaremos o modo como IA retoma elementos do Fantástico, do Maravilhoso e do Realismo Maravilhoso.

A respeito da vertente latino-americana, que, como vimos, se apropria do exotismo que acompanha a visão do colonizador europeu, será válido observar que Veríssimo afirma não ser possível produzir Realismo Mágico no Rio Grande do Sul (BORDINI, 2006). Entretanto, sua afirmação, antes de esclarecer necessariamente a relação entre as literaturas brasileira e latino-americana, será útil para decifrarmos o teor do diálogo entre a obra de Veríssimo e essa vertente do insólito. Em IA, uma das personagens parece encarnar de forma parodística o exotismo: Madame Duplessis, uma haitiana “*sang-mêlé*” (VERÍSSIMO, 1995, p. 112), mulher sensual que ostenta a marca da mestiçagem com sua pele morena e olhos claros. Ela aparecerá principalmente na parte final do romance, em que o narrador, após o incidente do retorno dos mortos, “passeia” pelas casas dos que nele estiveram envolvidos, e observa seus efeitos na vida privada dos personagens, que tecem seus comentários sobre o ocorrido. Os três donos das multinacionais de Antares, por exemplo, reúnem-se com suas esposas na casa de Jefferson Monroe III, dono da empresa americana, para “*drinks and conversation*” (p. 409). Nesse encontro, a compostura da anfitriã burguesa americana e bem educada, Mrs. Millicent Monroe,

é contraposta ao exotismo da esposa de Jean-François Duplessis, a haitiana Mme. Dominique Duplessis, que recebe, sob o olhar espantado dos convivas ali reunidos, "um dos espíritos do seu vudu nativo" (p. 415), e, possuída, começa a recitar orações, até que seu marido a esbofeteia, para pôr fim ao constrangimento.

A figura de Mme. Duplessis, que tem outros momentos como esse na narrativa, é mais um dos personagens tipo aos quais Veríssimo recorre ao compôr sua alegoria. Segundo Pellegrini (1996), a presença da personagem haitiana aludiria ao exotismo da mitologia caribenha, com o mito dos zumbis⁵². Podemos fazer ainda uma observação acerca da razão pela qual a haitiana é colocada como personagem do romance. Sabemos que ela é absolutamente estereotipada, exótica, atraente, e, em sua descrição vemo-la como uma espécie de sacerdotisa, com todos os seus atributos exotizantes. Este elemento, que, à primeira vista, seria talvez um indício de que os mortos de Antares poderiam ter algo a ver com elementos da mitologia haitiana, pode ser contestado, segundo nossa leitura, justamente devido ao exagero de Dominique como estereótipo. Talvez o recurso a essa personagem se articule com os mortos de Antares por contraste, em uma tentativa, por parte de Veríssimo, de afirmar que seus mortos nada têm a ver com o exotismo tão celebrado pela crítica do Realismo Mágico latino-americano.

Por enquanto, para entendermos melhor os alvos da alegoria satírica construída por IA, devemos ter em mente seu tom carnavalesco, conforme já observado por vários estudiosos. Destacamos abaixo algumas passagens significativas desta questão: A greve geral, que já sugere o princípio da inversão e do destronamento típicos do carnaval e da carnavalização na Literatura; o embate entre o profano e o sagrado presente na violação do esquife de Quitéria Campolargo por um ladrão de joias; e o velório da nobre defunta. Este é descrito com a linguagem de coluna social:

Na opinião dos mais antigos habitantes de Antares, o velório de D. Quitéria foi o mais concorrido de quantos havia memória na crônica da cidade. As salas do primeiro andar do casarão passaram as primeiras horas da noite de quarta-feira abarrotadas de gente. Quando os galos começaram a cantar, anunciando um novo dia, grande ainda, excepcional mesmo, era o número de pessoas que mantinham a vigília (VERÍSSIMO, 1995, p. 206).

⁵² Segundo Zilá Bernd (1997) os zumbis, na cultura caribenha, são pessoas mantidas em um estado letárgico por meio de drogas, e, em um estado próximo da morte, forçados a trabalhar para o "mestre" que os zumbifica.

Na ocasião, o luto se mistura à festiva imagem do banquete oferecido aos presentes:

Segundo um dos genros da defunta, dentista de profissão e estatístico amador, a criadagem do palacete serviu durante toda a noite oitocentas e quatro xícaras pequenas de café, cento e cinquenta e duas taças de chá, trezentos e oitenta sanduíches de presunto e queijo, trinta bandejas de doces, e cento e cinco tigelinhas com sorvete (abacaxi e limão). Ao raiar do dia, dois peões da estância vieram preparar churrascos para o “último pelotão” (VERÍSSIMO, 1995, p. 206).

O próprio cortejo fúnebre que se seguiu adquire tanto tons de desfile quanto de uma procissão religiosa onde a defunta é transformada em santa:

Terminada a missa, o caixão, coberto com a bandeira dos *Legionários da Cruz*, foi carregado para fora da Matriz pelos parentes mais chegados da defunta e colocado no carro fúnebre. Havia tanta gente à frente da igreja que os guardas municipais tiveram de intervir, a fim de abrir alas para as damas e os cavalheiros que se encaminhavam para os seus carros. Vendo aquela multidão de criaturas humildes que se acotovelavam no afã de se aproximarem do caixão de Quitéria Campolargo, para tocá-lo nem que fosse apenas com a ponta dos dedos, como se se tratasse dos restos mortais duma santa – um ancião que descia as escadas do templo amparado no braço da filha, murmurou, os lábios trementes: “Que consagração!” (VERÍSSIMO, 1995, p. 212).

O colóquio entre os mortos e os vivos ocorrido no coreto da praça, local já bastante significativo do carnaval, é o evento mais notável quando se fala da carnavalização no romance. Antes do diálogo começar, há uma descrição do movimento de chegada da população, como o festivo público de um espetáculo:

O sacristão da Matriz, que depois de fazer o sino bater a última badalada do meio-dia, subiu para o alto do campanário, agora desse ponto de observação privilegiado assiste a uma cena curiosa. À medida que a comitiva do prefeito se aproxima do coreto, as janelas das casas em torno da praça se vão, aos poucos, entreabrindo ou escancarando, e vultos humanos assomam a elas. Dentro de alguns minutos várias pessoas saem pelas portas desses prédios ou emergem das ruas que desembocam na praça. Quase todas empunham guarda-sóis abertos sobre suas cabeças – não só homens como também mulheres – de sorte que o sacristão vai percebendo aqui e ali não só pára-sóis pretos mas também sombrinhas coloridas – amarelas, verdes, azuis, vermelhas, brancas – uma espécie de festiva proliferação de cogumelos. (VERÍSSIMO, 1995, p. 332).

Mais um dos elementos que destacamos, entre tantos que atestam a presença do carnaval, é o coro do que o narrador chama de “arborícolas”: jovens que se colocaram estrategicamente sobre as árvores para assistirem ao debate e

ridicularizam os oradores com um coro de vaias ou ataques verbais (“ve-lho po-dre”, “cor-nu-do”, “fresco”, etc.) desautorizando os discursos lá proferidos.

Concordamos que os mortos de Veríssimo têm um papel de denúncia, então, catalisadora de conflito, pois se trata, ao mesmo tempo, de expor o horror do período de “caça às bruxas” instaurado principalmente depois da declaração do Ato Institucional n.5 (a volta dos mortos ocorre exatamente no dia 13 de dezembro de 1963, data que remete tanto ao ano que antecede o golpe civil-militar quanto ao dia de declaração do AI-5 em 1968) e denunciar as arbitrariedades e violências do regime autoritário.

Podemos observar como exemplo do caráter incômodo dos mortos o diálogo entre o morto Barcelona e o delegado Inocêncio Pigarço:

- Que é que você quer comigo? – pergunta, ofegante.
- Te estragar o dia. Te empestar os pulmões e a consciência, bandido. Torturaste e assassinaste o João Paz. Terás de prestar conta disso ao povo, mais tarde ou mais cedo (VERÍSSIMO, 1995, p. 276).

O dado do horror e o teor macabro que um morto ressurrecto pode evocar no âmbito da Literatura Fantástica em sentido estrito ou da gótica é retomado por meio de uma mescla entre descrições de caráter grotesco e cômico. Na passagem a seguir vemos, por exemplo, uma das reações causadas pela primeira aparição dos mortos na cidade, quando descem em cortejo a rua “Voluntários da Pátria”:

O dono da padaria *Universo* sobe a Voluntários da Pátria, dirigindo a sua Kombi, ao ver o grupo no meio da rua põe-se a buzinar freneticamente, e quando percebe que o bando não lhe abre caminho, mete a cabeça para fora do carro e berra: “Saíam da frente, seus palhaços! O carnaval ainda não chegou!” – e é nesse momento que ele reconhece alguns dos defuntos e, tomado de pânico, mete o pé com força no acelerador, torce bruscamente para um lado a roda da direção, o auto sobe na calçada e esbarra com violência e estrondo contra a parede dum prédio. O padeiro solta um urro, a respiração bruscamente cortada, duas costelas quebradas, e ali fica encurvado sobre o guidão, resfolgando forte, salivando sangue, o pavor nos olhos, enquanto pelas suas narinas entra um cheiro adocicado de carne humana decomposta (VERÍSSIMO, 1995, p. 179).

Outra passagem paradigmática da caracterização dos mortos de Veríssimo é a descrição feita pelo personagem do jornalista Lucas Faia. É interessante notar que, assim como o narrador emprestara em outro momento a sua voz ao personagem do Prof. Martim Francisco Terra, que nos dá uma descrição mais intimista de Antares, trazendo outro olhar sobre os fatos narrados, as notícias escritas pelo personagem

do jornalista também são “reproduzidas integralmente” pelo narrador-historiador de IA. Os adjetivos da ordem do macabro são empregados em profusão pelo jornalista, trazendo um contraponto à visão do narrador principal. No entanto, a linguagem rebuscada de Lucas Faia também é um dado importante para que se pense na identidade que Veríssimo busca compôr para ele. Seu tom grandiloquente escorrega, em certos momentos, para um rebuscamento que pode ser lido com certa comicidade:

Testemunhas visuais (e olfativas!) do fato são unânimes em afirmar que os defuntos se moviam de maneira rígida, como bonecos de mola a que alguém – Deus ou o diabo? – tivesse dado corda. E seus olhos, fitos num ponto indefinível do horizonte, estavam cobertos duma espécie de película que para uns parecia viscosa e brilhante e para outros fosca. Causou estranheza o fato de seus corpos não produzirem nenhuma sombra. Não foram poucos os cidadãos antarenses que recusaram dar crédito ao que viam, julgando-se vítimas duma alucinação. Mortos ressurrectos? Fantasmas? Era incrível! Pavoroso! Algo de inédito não só nos anais desta comuna como também nos da Humanidade! E aquilo acontecia na nossa querida e pacata Antares! Éramos, entretanto, obrigados a dar crédito a pelo menos três de nossos sentidos – o da visão, o da audição e o do olfato – já que nada podíamos dizer dos dois restantes, pois ninguém havia tocado os corpos daqueles mortos ambulantes e muito menos – perdoe-se-me a brutal alusão – provado de suas carnes putrefatas (VERÍSSIMO, 1995, p. 180).

Os mortos, em si, também parecem representados por meio de um viés carnavalesco. Outro elemento que corrobora para a afirmação de que o romance se aproxima da sátira é a intertextualidade com *O diálogo dos mortos*, do prosador grego Luciano de Samósata (1998), provavelmente a obra mais representativa da sátira menipéia. Na obra grega, que se passa no reino de Hades, figuras famosas da mitologia e da Grécia Antiga são conduzidas até o mundo inferior pelo barqueiro Caronte, e são comicamente ridicularizadas.

Nos diálogos travados entre os defuntos de Veríssimo, o teor de reprovação mútua e o cômico estão sempre presentes. Destacamos abaixo alguns exemplos, o primeiro deles retrata a tentativa de Quitéria de se diferenciar socialmente dos outros defuntos:

– Me diga uma coisa, D. Quitéria, agora que a senhora está morta... já viu Deus, como lhe prometia a sua Igreja, o seu padre e os seus livros de reza?
 – Estúpido! Ignorante! Minha alma está a caminho de Deus. O que você tem aqui é o meu corpo, que os vermes já estão roendo. Como é que vou fazer um renegado, um anarquista, um atirador de bombas, um subversivo compreender essas coisas espirituais?
 O sapateiro solta uma risada líquida, que soa como um gargarejo:

- Está bom, D. Quitéria, não vou discutir com a senhora. Estamos todos agora no mesmo barco.
- Mas graças a Deus em camarotes separados – replica a velha.
- Prometo-lhe não me esquecer de minha condição de passageiro de segunda ou terceira classe – sorri sardônico o sapateiro.
- Pudim olha para Erotildes.
- E nós, moça, estamos no porão do navio.
- O Dr. Cícero aproxima-se de João Paz e murmura:
- Pelo que estamos ouvindo, nem depois de mortas as pessoas perdem o gosto da metáfora (VERÍSSIMO, 1995, p. 243-244).

Já no exemplo a seguir, as amarras do decoro vão se afrouxando e os mortos começam se julgar mutuamente:

- Bom, quero lhe agradecer por ter ido ao meu velório. Obrigada pelos gladiolos.
- Não me agradeça. Já que estamos mortos e não somos mais personagens da comédia humana, posso ser absolutamente franco e confessar-lhe que a homenagem que lhe prestei teve uma finalidade utilitária. Eu queria agradar a sua família, pois estava de olho no inventário de seus bens.
- Bom, já que estamos no jogo da verdade... nunca simpatizei com o senhor.
- Ora, por quê?
- Porque sempre o tive na conta dum advogado chicanista e desonesto. (VERÍSSIMO, 1995, p. 233).

Neste terceiro exemplo, o advogado Cícero Branco expressa seu desprezo pela prostituta Erotildes:

- Pois então, amigos e romanos, desçamos sobre Antares – convida o advogado. – Proponho que D. Quitéria Campolargo abra a marcha.
- Por quê? – protesta o sapateiro. – Por que é rica?
- Não. Porque é uma dama.
- Vejo outra pessoa do sexo feminino no nosso grupo...
- Sim, mas você não pode comparar D. Quitéria com essa... essa...
- Diga logo o nome sem medo. Puta, não é? Pois para mim não vejo muita diferença entre as duas. Mulher sempre mereceu todo o meu respeito, independentemente de sua profissão e da sua condição social (VERÍSSIMO, 1995, p. 254-255).

Outro dado acerca dos diálogos acima é digno de nota. Sabemos que a morte, assim como acontece nos diálogos luciânicos, tende a afrouxar os laços com as convenções mundanas, fato que viabiliza a crítica ousada por parte da consciência que se vê livre das amarras sociais. No entanto, os mortos de Antares não estarão livres da estratificação social, ao contrário do que pode sugerir o modo ridicularizado como as diferentes classes são representadas no diálogo acima. Instantes depois dele, a configuração do cortejo formado pelos mortos rumo ao centro da cidade sugere a hierarquia social:

– Avante! – comanda o advogado. Oferece o braço à matriarca dos Campolargos, que o recusa, altiva, pondo-se a caminhar lentamente, lançando o pânico entre as formigas, cujas fileiras disciplinadas ela varre com a fimbria do vestido. Cícero Branco marcha um passo atrás dela. Joãozinho e Barcelona ladeiam o maestro, como uma guarda de honra. Erotildes e Pudim de Cachaça deixam-se ficar naturalmente para trás, fechando a marcha (VERÍSSIMO, 1995, p. 255).

Neste momento, é oportuno indagar o que a imagem dos defuntos em decomposição que se levantam para incomodar os vivos representa, metaforicamente, no panorama da crítica social enunciada pelo romance. É importante o discurso do personagem Zózimo Campolargo em seu leito de morte, três anos antes do incidente, do ponto de vista da escolha lexical, e não podemos ignorar esta indicação na interpretação do que o incidente representa.

– Nós... nós lá no Rio Grande não iremos... iremos nunca para diante... sem primeiro enterrar definitivamente certos cadáveres simbólicos... Gaspar Martins, Júlio de Castilhos, Borges de Medeiros... Getúlio Vargas... e outros, outros... (VERÍSSIMO, 1995, p. 102).

Os “cadáveres” que Zózimo enumera parecem ter em comum algumas contradições, mas Getúlio é observado com mais atenção:

A própria História – como lhe havia dito um amigo de boas letras – conspirava contra o regime getulista, cujas contradições eram demasiado visíveis e haviam ficado ainda mais gritantes quando, no ano seguinte, o Brasil mandou uma Força Expedicionária à Itália, para lutar ao lado dos americanos, em nome da democracia, contra o totalitarismo hitlerista, enquanto Getúlio Vargas mantinha em casa uma versão paternalista de fascismo (VERÍSSIMO, 1995, p. 50).

Getúlio Vargas é, entre os líderes políticos citados ao longo do romance, o que mais representa a política autoritária que a História deveria ter superado para ir adiante. Lembremos que Zózimo, ao referir-se à “versão paternalista de fascismo”, alude à ditadura do Estado Novo, comandada por Vargas entre 1937 e 1945.

Ainda sobre a interpretação dos mortos de Veríssimo, o teórico norte-americano Robert Moser (2008), ao analisar as obras de Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1998), de Jorge Amado *Dona Flor e seus dois maridos* (1966) e a de Érico Veríssimo que aqui estudamos, encontra o seguinte padrão: “o defunto presta-se a expor fissuras sociais fundamentais da história

brasileira e, ao adotar frequentemente uma forma carnavalesca, chama atenção à ordem social ou instituição responsável pela crise existente” (t. n.)⁵³.

A leitura da obra, tomada em seu conjunto, e não apenas levando em conta os mortos em si, com seu levante e suas denúncias, nos indica que o grande alvo da sátira de Veríssimo é o poder autoritário e o conservadorismo cuja lógica levou à instauração da ditadura civil-militar. Além dos nomes de políticos citados acima pelo personagem Zózimo, que têm em comum uma política autoritária e seriam os “mortos” que deveriam ser enterrados, encontraremos em abundância elementos que atestam nossa leitura na primeira parte do romance.

Nossa hipótese é a de que os mortos de Antares representam os cadáveres de uma ordem autoritária que, tendo origem na própria formação cultural brasileira, indiscutivelmente violenta e patriarcal, resiste de forma anacrônica e aberrante. Não é o caso, é importante ressaltar, de que os mortos em si sejam personagens que representam o poder (na verdade, apenas D. Quitéria Campolargo e o advogado Cícero Branco são da “nobreza” da cidade). Eles, na verdade, representam várias classes sociais, mas o tema em si – e o modo como é trabalhado – de algo que deveria estar enterrado e volta à tona para assombrar os vivos, parece um indício de que o componente histórico, que, não por acaso, serve de base para a primeira parte do romance, está sendo reavaliado. Alegoricamente, os “defuntos” do passado autoritário e patriarcal vêm trazer uma nova luz à História oficial, evidenciando suas fissuras e incongruências.

Ao final do romance, a imagem sangrenta de uma “liberdade interrompida” corrobora com a crítica à supressão da liberdade operada pela ditadura civil-militar brasileira. A “operação borracha”, que, na narrativa, foi um esforço por parte das autoridades de apagar o incidente da memória da cidade, tematiza de forma cômica o que poderíamos chamar de memória seletiva da História oficial. Após o sucesso de tal operação, Antares continuou, ironicamente, “próspera e feliz”. A crítica é coroada pela derradeira cena do romance, com a ironia de que a liberdade é, agora, considerada um palavrão, e com o pânico do personagem desconhecido ao repreender seu filho que tenta lê-la:

⁵³ the defunto serves to expose underlying social fissures in Brazilian history and, by frequently adopting a carnivalesque form, calls attention to the social order or institution responsible for the existing crisis.” (MOSER, 2008, p. 269).

Como, porém, nada é perfeito neste mundo, às vezes na calada da noite vultos furtivos andam escrevendo nos seus muros e paredes palavras e frases politicamente subversivas, quando não apenas pornográficas. Os dedicados guardas municipais, sempre alerta, dão-lhes caça dia e noite. Numa destas últimas madrugadas abriram fogo contra um estudante que, com broxa e piche, tinha começado a pintar um palavrão num muro da Rua Voluntários da Pátria. Na calçada, no lugar em que o rapaz caiu, ficou uma larga mancha de sangue enegrecido, na qual a imaginação popular – talvez sugestionada por elementos da esquerda – julgou ver a configuração do Brasil. (É assim que nascem os mitos). Cedo, na manhã seguinte, empregados da prefeitura vieram limpar a calçada dessa feia mácula, e quando começaram a raspar do muro o palavrão, aos poucos se foi formando diante deles um grupo de curiosos. Aconteceu passar por ali nessa hora um modesto funcionário público que levava para a escola, pela mão, o seu filho de sete anos. O menino parou, olhou para o muro e perguntou:

- Que é que está escrito ali, pai?
- Nada. Vamos andando, que já estamos atrasados...

O pequeno, entretanto, para mostrar aos circunstantes que já sabia ler, olhou para a palavra de piche e começou a soletrá-la em voz muito alta: “*Li-ber. ..*”.

- Cala a boca, bobalhão! – exclamou o pai, quase em pânico. E, puxando com força a mão do filho, levou-o, quase de arrasto, rua abaixo (VERÍSSIMO, 1995, p. 335-336).

Podemos afirmar, apoiando-nos na leitura de Pellegrini (1996), que tal desfecho revela o pessimismo latente que, da situação política, passa à narrativa. A mensagem última e fundamental do desencanto do mundo representado por Antares materializa-se, no excerto acima, como crítica à supressão da liberdade, considerada um “palavrão”, e, mais ainda, pela sugestiva imagem do mapa do Brasil, uma “feia mácula” formada a partir do sangue do “subversivo” que ousou falar em liberdade.

Algumas peculiaridades da ficção brasileira produzida no período da ditadura civil-militar ainda devem ser observadas para que respondamos uma questão que surge dos dados coletados, e cuja resposta já começamos a esboçar. Que função estética cumpre, em IA, o recurso ao Fantástico? Em outras palavras, trata-se de uma metáfora mecânica a fim de dissimular a crítica em tempos de censura, ou trará “outras vantagens” (KAISER, 1989, p. 233) em termos da elaboração da crítica pretendida?

Flora Süssekind (2004) vê a literatura dos anos 70 e início de 80 como aprisionada, de certa forma, entre duas trilhas, a dos romances-reportagem, que também podem vir disfarçado de parábolas e narrativas fantásticas, e a literatura autobiográfica. A estudiosa aponta para uma função de purgação de culpas presente na literatura do período, violenta e marcada pela retórica do excesso (tanto de minúcias na descrição de cenas de tortura ou violência quanto de pistas para a interpretação alegórica). O romance-reportagem ofereceria uma espécie de

compensação simbólica, e, a esse respeito, a leitura que faz Idelber Avelar (2003), consoante com a visão de Sussekind, é útil para que possamos compreender como operaria tal compensação:

Ao inscrever-se na retórica maniqueísta da ditadura, o naturalismo não só renunciou a converter-se em espaço de reflexão sobre os erros da resistência ou as concepções míticas do nacional-popular hegemônicas na esquerda. Reforçou também uma substituição compensatória pela qual a classe média expiaria a culpa de haver se juntado à histeria anticomunista e apoiado o golpe, na esperança de uma ascensão social que afinal se veria frustrada (AVELAR, 2003, p. 79).

Ao comentar a obra de Fernando Gabeira, que vai um pouco na contramão da tendência, Sussekind diz o seguinte: "Mas, mesmo tentando evitar o caminho fácil do martírio e do heroísmo revolucionário para o personagem central, Gabeira não pôde evitar a paixão do leitor brasileiro pelas cenas teatralmente dolorosas, pela exibição literal, alegórica ou entrecortada de suas chagas políticas recentes." (p. 78).

No entanto, Sússekind comenta a dificuldade da verbalização da tortura, que, assim como o prazer, parece "quase irreduzível ao plano discursivo" (p. 88). Quanto mais minúcias se empregam, mais o efeito buscado parece escapar. Daí a opção feita por escritores como João Gilberto Noll de trabalhar com a lacuna, ou de Waly Salomão com sua estética do fragmento. Mas estes exemplos constituem exceções, ainda segundo Sussekind, à larga utilização da velha tendência do naturalismo, agora a serviço das duas trilhas já citadas, a da biografia e o realismo mágico e romance-reportagem, ambas constituindo "um mesmo retrato em negativo e positivo" (p. 98).

Sobre IA, Flora Sússekind retoma o fato de que ela é geralmente definida como fantástica e diz o seguinte: "Na realidade, porém, sua direção não é muito diversa da dos romances-reportagem. Exagera-se aí um pouco nas cores, mas, ao olhar, percebe-se que a foto é a mesma. (...) Trata-se, porém, de uma parábola, como não é difícil perceber." (SUSSEKIND, 2004, p. 102).

Por ora, gostaríamos de salientar que não concordamos com uma leitura que coloque o romance de Veríssimo na mesma esteira dos romances-reportagem segundo a definição de Sussekind. Para ela, este tipo de narrativa traz a heroização da personagem e se utiliza da linguagem épica ou trágica a fim de obter o efeito de purgação ou compensação simbólica. Como exemplo, ela cita o romance de Renato Tapajós, *Em câmera lenta*, que ressalta o estoicismo da personagem diante do

horror por meio de um relato “superemocionalizado, e sempre do ponto de vista de alguém que assistisse de fora, mas identificado, ao desenrolar da cena.” (SUSSEKIND, 2004, p. 77).

Tânia Pellegrini (1996), que discute a tese do “vazio cultural” atribuído à produção literária do período, fala do retorno cíclico do naturalismo na Literatura brasileira, observado por Sússekkind, em termos de busca por identidade, e afirma que “toda realidade gera sua própria linguagem, determina suas estruturas e delinea procedimentos de escrita que lhe são próprios.” (1996, p. 21). A estudiosa prossegue, então, com a seguinte afirmação:

Nesse sentido, não é de surpreender que se detectem, nos anos 70, as amarras da situação política estendendo-se até a literatura, tolhendo, impedindo, cerceando, ou melhor, não incentivando à inovação e à experimentação linguística, por que a premência era outra: resistir, documentando. A divulgação de “conteúdos” tornara-se uma questão de prioridade tática em relação às preocupações com a linguagem. (PELLEGRINI, 1996, p. 21).

Pellegrini ressalta, também, apoiando-se em declarações de Antonio Candido, que o despertar da resistência foi inevitável a escritores e intelectuais durante a ditadura militar, e que a tensão entre resistência e repressão afetou profundamente as formas narrativas buscadas.

Sobre a indústria cultural, ligada à cultura de massas, Pellegrini afirma que esta é tão produto da classe dominante quanto a cultura erudita. A interferência, pois, desta última, na cultura de massas, será mais uma estratégia de dominação, resultando também na influência sobre a cultura popular. A Literatura, para a estudiosa, enquanto modo de conhecimento e transformação do real, será condicionada por contradições ideológicas. É a partir dessa contradição que Pellegrini afirmará a insuficiência de se analisar a ficção do período como influenciada apenas pela situação política e social brasileira, “sem levar em conta contingências mais amplas, que dizem respeito ao desenvolvimento do capitalismo como um todo” (1996, p. 14). O movimento de renovação e transformação da linguagem responderá, portanto, tanto às especificidades brasileiras quanto ao contexto mundial.

Segundo Pellegrini, em uma sociedade de classes, a arte corre o risco, portanto, de ser utilizada como instrumento pela classe dominante, rivalizando com a função, já assinalada, de transformação do real. A instauração de um aparelho

repressivo à arte, portanto, tem como objetivo abafar as manifestações artísticas cuja função é explicitar as verdadeiras contradições sociais, que será caracterizada como subversiva.

Ainda de acordo com Pellegrini (1996), na tentativa de calar as vozes consideradas subversivas, ou, ao menos, limitar seu campo de ação e efeitos, recorre-se a formas evidentes, como a censura, ou a cooptação de intelectuais e produtores da cultura, que sucumbem à pressão de optar por formulações estéticas que não discutam o poder e o *status quo*, por meio do intimismo e da “neutralidade”.

A literatura de resistência, dentro desse contexto, será aquela capaz de desvendar as reais contradições da sociedade e do momento histórico em questão. Com efeito, uma das funções específicas que a produção literária brasileira adquire nos anos 70, que não deve ser deixada de fora dos critérios para a sua avaliação, para Pellegrini (1996), é justamente a de “dar vazão a uma premência de ocupar um certo vácuo criado pela censura, proibindo a circulação de notícias e informações” (p. 24).

Além da constatação de sua função específica, é relevante, ainda segundo a estudiosa, debruçar-se sobre a questão do modo de articulação dessa literatura com a sociedade, e, para isso, os mecanismos de produção e recepção também devem ser considerados.

A respeito do abundante recurso à alegoria, Pellegrini (1996) afirma o seguinte:

Todavia, a tendência alegórica dessa narrativa indica que há um elemento importante a ser observado: só através do caos aparente, da fragmentação, da acumulação de elementos, da fusão de gêneros, a literatura conseguiu apresentar uma imagem da totalidade do mundo referencial completamente caótico e estilizado (p. 27).

A alegoria, portanto, oposta à intenção totalizante do símbolo, denunciaria, justamente por essa característica, “o processo de gradual destruição engendrado pela lógica do capitalismo” (p. 28), e é sob esse ponto de vista que Pellegrini vê a alegoria em IA. Em sua análise do romance de Veríssimo, a estudiosa explica o recurso ao fantástico como tentativa de explicar uma realidade marcada pela contradição, e, por isso, tornada absurda.

Pellegrini (1996) ainda retoma as observações de José Paulo Neto sobre a problemática da nossa Literatura: se, de 1964 a 1968, pode-se dizer que a Literatura se apóia mais em uma atitude de contestação, visando propiciar uma reflexão crítica

acerca do universo social que representa, após 1968, o próprio ato de mostrar, constatar, será um fim em si mesmo, e o cotidiano será reorganizado pelos signos no texto. Para Pellegrini, essas duas tendências, a de contestar e a de constatar, alternaram-se e entrecruzaram-se ao longo de toda nossa Literatura, e, na verdade, a Literatura que se produziu a partir de 1968 pôde contestar e constatar so mesmo tempo.

Ainda segundo Pellegrini (1996), IA, assim como o livro de Antônio Callado publicado no mesmo ano, 1971, *Bar don Juan*, era voltado a um público “de esquerda”, mas, o romance de Veríssimo, devido à sua “marca registrada”, e também por descrever uma situação mais global (a obra de Callado trata especificamente da guerrilha urbana como participação política) encontrou mais receptividade junto ao público. É, portanto, um livro *popular*, mas não *populista*, ainda segundo a estudiosa, principalmente devido ao fato de permitir uma interpretação do *aqui e agora* do leitor, ou seja, referencia um espaço-tempo determinado.

A respeito da dimensão política de IA Pellegrini afirma que a própria atividade de narrar, descrever, “mesmo apenas a superfície dos fatos é inegavelmente política, pois essa mesma superfície é, por si só, terrível” (p. 61). A análise de Pellegrini, então, será consoante com o que já fora observado por Alfredo Bosi a respeito da aparente superficialidade do texto de Érico Veríssimo:

o imperialismo avança por todos os lados, penetra em todas as frentes, aperta o cerco, destrói barreiras morais e religiosas, arrebenta com a face do mundo. [...] Ainda aqui, acho que essa marcada ‘superficialidade’ do texto de Érico foi uma solução feliz, ao menos como solução política de um escritor democrata” (BOSI *apud* PELLEGRINI, 1996, p. 70).

Pellegrini (1996), portanto, afirma ser o Fantástico solução ideal para o confronto com as estruturas vigentes, que não se realiza no âmbito no mundo natural, mas pelo sobrenatural:

ou seja, prevalece a irrealidade sobre a realidade. Paradoxalmente, contudo, os fatos narrados revelam as lesões sociais e individuais, alcançando densidade moral e verdade histórica, apesar e por causa da recorrência alegórica, da qual o fantástico é um elemento constitutivo. Aí reside a dimensão contestadora do romance (p. 72-73).

Em IA, a ausência de herois e o recurso a tipos pitorescos busca, então compor uma alegoria do Brasil com suas “potencialidades fascistas”, e o possível engajamento, por parte dos personagens, em resistir à conjuntura política, será diluído na estranheza da situação narrada: “Não há catarse, não há purificação, nem alívio. Terminado o romance, tudo volta a ser o que fora, mas apenas na aparência” (PELLEGRINI, 1996, p. 73).

Segundo Pellegrini (1996), além da alusão ao cotidiano real, estilizado, o Fantástico utilizado por Veríssimo prenunciaria a fragmentação que será típica da ficção brasileira anos mais tarde. Um exemplo dessa ficção, que também é analisado por Pellegrini em seu estudo, é *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão. *Zero*, que apresenta uma mescla de gêneros, de temporalidades, de histórias, foi lançado, no Brasil, em julho de 1975, depois de ter sido lançado na Itália um ano antes, e, em 1976, foi proibido no Brasil e liberado em 1979.

O romance de Loyola Brandão se enquadraria no que Antonio Candido (1987) chamou de “nova narrativa”, de que já comentamos, cuja técnica reflete ao mesmo tempo a vanguarda e a amargura política dos anos 60 e 70. Uma das chaves para se entender essa ficção é a busca pelo envolvimento agressivo do leitor, e Candido vê em “Zero” o mesmo tipo de realismo feroz de Rubem Fonseca, com seu ultra-realismo que agride o leitor pela violência tanto dos temas quanto dos recursos técnicos. Além disso, o caráter de negação à ordem estabelecida, que caracteriza a produção de vanguarda, e não há dúvida a respeito do vanguardismo de Loyola Brandão, é intensificado pelo contexto ditatorial.

Zero, em sua estrutura fragmentária, pode ser também enquadrado no grupo de obras literárias da modernidade que, segundo Ginsburg (2000), refletem, em suas representações, a fragmentação da subjetividade que sucumbiu frente à “opressão sistemática da estrutura social, de formação autoritária” (p. 2). Loyola Brandão não nos apresenta, portanto, uma obra que siga um fio condutor de lógica positivista, e, dessa forma, a problematização do externo perpassa a forma estética, que não se acomoda a uma lógica linear. Em outras palavras, a anulação da vida, “macro-tema” da narrativa, nos é mostrada, então, por meio de uma “percepção dificultada e melancólica da realidade violenta e traumática” (GINSBURG, 2000, p. 8).

Esse projeto estético, de nova interpretação dos caminhos realistas tradicionais, que Pellegrini afirma embrionário em Veríssimo, presta-se a descrever a

impossibilidade de uma “cosmovisão coerente, num mundo que prima pela incoerência” (1996, p. 73).

Dito isto, podemos avaliar o romance de Veríssimo como aquele que se utiliza dos elementos insólitos e dos modos de narrar do Fantástico e do Realismo Mágico dentro do contexto de vanguarda artística e amargura política. Dissemos anteriormente que o Realismo Mágico tem como característica, segundo Chiampi, (1980) o fato de abraçar o sobrenatural enquanto singulariza o fato cotidiano. Tal procedimento tem por objetivo denunciar absurdos que são da ordem do social, e por este motivo ele foi tão empregado como forma de falar de regimes ditatoriais. Uma obra deste grupo de narrativas que poderíamos dar como exemplo, e que neste sentido é similar à de Veríssimo, é *A casa dos espíritos* (2007), escrito pela autora chilena Isabel Allende, em 1982, época em que seu país era governado pela ditadura militar de Augusto Pinochet. Neste romance, a saga familiar junta-se a aparições fantasmagóricas tendo como pano de fundo o desenrolar de um golpe militar. Ao final, o drama da família, da qual uma das integrantes, uma médium, recebe a visita de seus falecidos antepassados, que vêm para dar-lhe avisos de ordem diversa, se entrelaça à História política. As aparições vistas pela médium aos poucos vão sendo tratadas como sendo de ordem familiar e intimista, e contrastam com a violência sofrida pelos personagens e as arbitrariedades do poder ao qual foram submetidos. Ao final, o efeito de horror não se aplica ao elemento sobrenatural, mas àquilo que é da ordem do mundo empírico.

Os cidadãos de Antares, por sua vez, se assustam e relutam em acreditar nos próprios olhos ao verem os mortos andando pela cidade, mas aos poucos a incredulidade cede lugar à intolerância, ou a um sentimento de afronta suscitado pelos mortos, agravado naturalmente pelo fato de que, em seu colóquio em praça pública, os falecidos resolvem pôr a público fatos que atestam a imoralidade e a corrupção de vários cidadãos. Uma fala que exemplifica essa espécie de naturalização do elemento insólito é a da personagem Valentina, esposa do Juiz Quintiliano do Vale (um dos mais prejudicados pelas denúncias dos mortos):

Aceito isso com a mesma naturalidade com que todos nós aceitamos a realidade não menos sórdida e absurda da Babilônia e das outras favelas, com a mesma inocência com que acreditamos desde a infância nas mentiras que nossos pais e nossos professores nos contaram sobre a vida (VERÍSSIMO, 1995, p. 295).

Ou, ainda, quando os figurões da cidade estão reunidos pela primeira vez na prefeitura para tentar compreender o ocorrido:

– Mas que é a morte? – pergunta o Prof. Libindo Olivares [...] Lucas Faia apressa-se a responder, entre sério e gaiato:

– A morte é a ausência da vida.

O promotor público sacode negativamente a cabeça angélica e repele a definição. – Pense nos milhões, nos bilhões, nos trilhões de seres humanos que ainda não nasceram e portanto sofrem (se posso usar o verbo) duma “ausência de vida” ... Nem por isso se pode afirmar que os ainda não nascidos estão mortos.

Lucas Faia soergue-se na poltrona e olha para o prefeito:

– Major, com o devido respeito, proponho que todos tirem os seus casacos. O calor está senegalesco.

– Boa idéia! – exclama Vivaldino, começando a tirar o seu, como uma gorda banana que se descasca a si mesma. Os outros o imitam com a exceção do padre, que está de batina, e do Dr. Quintiliano, que considera improprio dum magistrado ficar em mangas de camisa. Ergue-se o Prof. Olivares:

– Peço a palavra, senhor prefeito.

Infeliz, suando copiosamente e passando o lenço pela cara, o prefeito resmunga, de má vontade:

– Tem a palavra o Prof. Libindo Olivares.

– Na minha opinião (e na dos tanatologistas, naturalmente) – sorri, pedante, o mestre, olhando dum lado para outro – a morte se revela na cessação definitiva das funções do sistema nervoso, das funções circulatórias e respiratórias ... Mais ainda! – exclama didaticamente, com o indicador enristado na vertical. – A morte nem sempre é um fenômeno instantâneo. Pode acontecer que, depois da cessação de todas as funções que acabo de mencionar, durante um número de minutos ou mesmo de horas, é possível notarem-se manifestações de vida parciais, como a contractilidade muscular, os movimentos peristálticos, a digestão ... Sim, que mais? ... a vibração das pestanas. Correto, Dr. Lázaro? Certo, Dr. Falkenburg?

O Dr. Lázaro sacode afirmativamente a cabeça. O teuto-brasileiro diz seco, com sua ironia de florete:

– O senhor decorou bem a lição.

O prefeito olha desolado para o ventilador parado. Maldita greve! À medida em que o tempo passa, o calor aumenta nesta sala – um calor opressivo, úmido, pegajoso. Agora as moscas, que aos poucos foram entrando pelas janelas, começam a se fazer notadas e odiadas, pousam nos bustos ilustres, passeiam na cabeça do prefeito, na do Cel. Tibério, que as enxota com palavrões, voejam ao redor do rosto do juiz... E um pensamento horrível começa a formar-se na maioria destes cérebros: a suspeita de que estas mesmas moscas podem já ter pousado na pele dos sete defuntos putrefatos (VERÍSSIMO, 1995, p. 309-310).

No trecho acima, vemos como a questão é tratada de modo cômico, e ao fim a greve é lembrada e possivelmente indicada como uma das explicações, ao fim de todas as divagações científicas feitas até então, corroborando para a atenuação de um possível efeito de horror que os mortos-vivos poderiam suscitar.

Considerando os dados levantados acerca da literatura do período, bem como a posição que a obra de Veríssimo ocupa dentro do conjunto das narrativas do insólito no Brasil, podemos responder, então à indagação sobre os efeitos do

fantástico em IA, e concluímos que o Fantástico se insere na economia do romance justamente por ser um modo eficiente de demonstrar as contradições advindas do contexto histórico, operando, portanto, uma tomada de posição que se traduz em resistência. Os mortos em decomposição em praça pública trazem consigo a ruptura à ordem estabelecida, lembrando aos espectadores do incidente que a sociedade tem contas a acertar com seu passado histórico. Veríssimo, dessa forma, recorre ao insólito não como forma de reafirmar o caráter lógico da realidade, mas a fim de sondar o absurdo que se revela na própria vida, ou seja, como reconhecimento dessa própria realidade, na tentativa de nomeá-la.

Na segunda parte de nosso trabalho, portanto, observaremos com maior detalhamento os referentes da alegoria e os focos de resistência em IA, buscando uma interpretação da obra em seu relacionamento com o material extraliterário.

5. Resistência e alegoria

Antes de passarmos à etapa de interpretação dos romances, é necessário assinalar que o conceito de crítica, que encontra-se no título de nosso trabalho, corresponde, nas obras estudadas, ao que Alfredo Bosi (2002) denomina resistência. Segundo o crítico e historiador da Literatura brasileira, expressões como *poesia de resistência* e *narrativa de resistência* misturam conceitos de esferas diversas: a da arte *versus* a da ética e política, mas a possível contradição se dá apenas se pensarmos no nível abstrato. Na prática, as duas esferas, a dos signos e das práticas, estão associadas. Bosi utiliza, para chegar às conclusões que exporemos a seguir, a distinção proposta pelo filósofo italiano Benedetto Croce, que reelabora conceitos hegelianos e distingue diversas potências do conhecimento humano, que, por sua vez, podem ser agrupadas em “potências cognitivas” e “potências da vida prática” (BOSI, 2002, p. 118). Elas dizem respeito, respectivamente, aos domínios da intuição/razão, e do desejo/vontade. De um lado, as potências cognitivas regem, por meio da arte e da razão, o campo da teoria, ou seja, das ciências e da filosofia.

De outro, as potências da práxis regem as necessidades primárias da sobrevivência, juntamente com a ética e a política, e são regidas pelo ímpeto de vida que em psicanálise freudiana recebe o nome de pulsão. Assim, ao explicitar a associação das duas potências, Bosi está de acordo com a visão de que a arte se nutre deste diálogo:

No entanto, como sempre acontece, no fazer-se concreto e multiplenamente determinado da existência pessoal, fios subterrâneos poderosos amarram as pulsões e os signos, os desejos e as imagens, os projetos políticos e as teorias, as ações e os conceitos. Mais do que um acaso de combinações, essa interação é a garantia de vitalidade mesma das esferas artística e teórica (2002, p. 119).

Ainda segundo Bosi, um dos recursos para se trazer a resistência à narrativa é a mobilização de valores e antivalores, como liberdade/despotismo, igualdade/iniquidade, sinceridade/hipocrisia, coragem/covardia, fidelidade/traição, etc. As ações em sociedade são movidas por valores, e a sensibilidade do artista faz com que eles tenham uma fisionomia: “Os poetas os captam e os exprimem mediante imagens, figuras, timbres de vozes, gestos, formas portadoras de sentimentos que experimentamos em nós ou pressentimos no outro” (p. 120).

A resistência em arte, como convergência entre ética e estética, passaria pelo tratamento dado aos valores empíricos. Bosi afirma, que a Literatura fala não apenas da memória das coisas acontecidas, mas do que pode acontecer, e o narrador lida com “todo o reino do possível e o imaginável” (p. 121), criando, segundo o seu desejo, representações do mal, do bem, ou, ainda, ambivalentes. É diferente o caso, conforme Bosi, da análise dos valores estritamente no campo da ética. Em geral, para ser ético, o ser humano, no mundo empírico, tem a responsabilidade de fazer coincidir atos e valores. Para sermos éticos ao condenarmos um ato como injusto, por exemplo, devemos ter uma percepção correta e precisa dos fatos e das intenções dos sujeitos. Já, na ficção, a mobilização dos valores passa pela arquitetura do próprio texto, isto é, o romancista explora técnicas, como por exemplo o foco narrativo, que vai trazer ao primeiro plano “toda uma fenomenologia de resistência do *eu* aos valores ou antivalores do seu meio” (p. 121). Há, portanto, em Literatura, a subjetivação do fenômeno ético da resistência, segundo o estudioso.

Bosi ainda recomenda que seja feita a distinção, porém, entre a verdadeira arte e a Literatura de propaganda. Existem casos em que há a imposição ao artista de apresentar a mercadoria e a política oficial como partes integrantes da alegoria do bem, sendo importante que saibamos, como críticos, distingui-los dos casos de resistência, ainda que compartilhem alguns traços. O que diferencia, ainda segundo Bosi, um resistente de um militante da mesma ideologia são os procedimentos de realização destes valores. Se as fronteiras entre estes dois tipos de Literatura estiverem borradas, corremos dois riscos: O primeiro deles é o do patrulhamento ideológico, isto é, o de exigir que “o escritor se engaje, *ao compor sua obra*, na propaganda de movimentos sociais ou de campanhas políticas que pretendem realizar determinados valores ou combater os seus respectivos antivalores” (p. 123, grifo do autor). Incorrem neste equívoco, portanto, os críticos que julgam a obra pelo que o autor disse publicamente, fora do espaço ficcional, como, por exemplo, os que, segundo Bosi, acusaram a alienação na obra de Jorge Luís Borges, já que na vida pública ele teria sido indulgente com a ditadura de Pinochet.

O segundo risco é o de trazer à análise os valores e preconceitos que são do próprio crítico e turvam a visão sobre a obra como objeto artístico. Bosi ilustra o ponto com o relato de uma situação ocorrida durante a palestra do historiador e antropólogo francês Jean Pierre Vernant, conhecido por obras como “As origens do

pensamento grego”⁵⁴, sobre o poeta Hesíodo, que viveu e compôs sua obra entre 750 e 650 a. C. Durante a palestra, uma espectadora, desconsiderando o contexto patriarcal ao qual responde o poeta grego, pediu ao estudioso francês explicações sobre a misoginia de Hesíodo, julgando-o, conseqüentemente, segundo parâmetros que não são de seu contexto. Ainda de acordo com Bosi, há vários casos em que artistas são acidentalmente criticados devido às posições ideológicas do crítico, que acaba desconsiderando fatores importantes durante a leitura.

Bosi vislumbra duas categorias de resistência em Literatura: a resistência como tema; e a resistência como processo inerente à escrita. Sobre a primeira delas, é necessário saber que a aproximação entre as temáticas da resistência e a arte remonta ao ventênio de 1930 a 1950, com o engajamento, por parte dos intelectuais, contra o Fascismo e o Nazismo. No pós-guerra, a consciência gestada anteriormente toma a forma do Neorrealismo, e o leitor politizado do período pensa o fenômeno literário como sendo indissociado do discurso político, ou, em outras palavras, vê a Literatura como a transcrição deste discurso.

Da convergência, no imediato pós-guerra, entre Existencialismo e Marxismo, nasce um tipo de narrativa que universaliza o tema da resistência por meio da recusa ao conformismo, assim caracterizada por Bosi: “Em termos de produção narrativa, o importante é ressaltar a coexistência de absurdo e construção de sentido, de desespero individual e esperança coletiva; em suma, de escolha social arrancada do mais fundo sentimento da impotência individual” (p. 128). Dessa forma, a resistência como tema traria, em um contexto específico de cultura de resistência política, a negação da mentalidade burguesa e da ideologia dominante.

No caso da resistência como processo inerente à escrita, ao contrário, Bosi observa que esta não é restrita a uma cultura política específica. Alguns grandes autores, como Marcel Proust, Luigi Pirandello, James Joyce e Franz Kafka, superando a tese de que o romance seria uma imitação purista da vida social, resistem, segundo Bosi, por meio de uma perspectiva crítica da própria representação realista:

A escrita da resistência, a narrativa atravessada pela tensão crítica, mostra, sem retórica nem alarde ideológico, que essa ‘vida como ela é’ é, quase sempre, o

⁵⁴ *Les origines de la pensée grecque* (Paris), 1962 (= *As origens do pensamento grego*. São Paulo: DIFEL, 1986)

ramerrão de um mecanismo alienante, precisamente o contrário da vida plena e digna de ser vivida (BOSI, 2002, p. 130).

Por exemplo, falando do escritor e dramaturgo siciliano Luigi Pirandello, mais especificamente do romance *Il fu Mattia Pascal* (1994a), Bosi vê o jogo das máscaras sociais como resistência ao mito de que o ser humano pode ser livre de imposições sociais. Na Literatura brasileira, Clarice Lispector, em *A Paixão segundo G. H.*, traria a resistência ao trabalhar a suspensão do tempo linear, que se desdobraria “em um espaço fluido e sem margens” (p. 131).

Na já mencionada *Il fu Mattia Pascal*, publicada pela primeira vez em 1904, há a tensão entre o ser e o parecer, ou entre o individual e o social. O protagonista, ao se deparar com a falsa notícia da própria morte, aproveita o equívoco para forjar uma nova identidade e viver longe de seu meio social. Neste sentido, a obra encerra em si a oscilação entre a liberdade e as amarras de pertencer à coletividade. No entanto, é a produção dramática de Pirandello que a dicotomia ser *versus* parecer se faz mais proeminente, trazendo o que vários críticos denominam o “jogo de máscaras”. De fato, a forma dramática mostra-se muito fértil à tematização deste conceito, e permitiu que Pirandello recorresse a artifícios absolutamente inovadores, como o teatro autoconsciente, ou o “teatro dentro do teatro”⁵⁵. A tese, portanto, de Pirandello, é a de que a vida não é diversa do teatro, e que o homem comum, ao sair de casa, veste a máscara que lhe cabe para confrontar o espaço social, que por sua vez não é diferente de um palco. Ligado a esta tese, Pirandello tematiza, então, a não-unidade do ser, e neste sentido influenciou os existencialistas Jean-Paul Sartre e Albert Camus. Segundo Asor Rosa (1985, p. 563), Pirandello empreende uma batalha contra a aparente univocidade da experiência e os mitos do Positivismo.

Finalmente, Bosi (2002) retoma a discussão acerca das possibilidades da ficção ao afirmar que Literatura, enquanto ficção, “resiste à mentira” (p. 135), e dessa forma transcende a vida real.

Outro conceito cuja definição se faz necessária é a figura da alegoria, uma vez que, segundo nossa leitura, ambos os romances referenciam alegoricamente

⁵⁵ O maior expoente deste estilo, em arte dramática, foi o dramaturgo alemão Bertold Brecht, para quem a arte deveria se apresentar como ficção, contradizendo a exigência de verossimilhança da dramaturgia clássica.

seu momento histórico a partir da representação de personagens com valores específicos que se articulam.

A alegoria possui algumas especificidades que vão além da simples conotação, e contrasta com o símbolo e com a metáfora. Segundo Carlos Ceia, ela depende sempre de uma leitura intertextual e “não possui o mesmo dinamismo que a linguagem metafórica, que é susceptível de variações semânticas mais profundas, ao ponto de não suportar a repetição de um mesmo significado nem depender de significados pré-fixados” (1998, p. 20-21).

Já segundo Massaud Moisés (2004), o conceito de alegoria que se tornou mais popular é o de Quintiliano, segundo o qual a alegoria seria uma metáfora contínua. Etimologicamente, o vocábulo significa “aludir a outro”, sendo um discurso que remete a outro, e, “empregando imagens, pessoas, figuras ou animais, o primeiro discurso concretiza as ideias, qualidades ou entidades abstratas que compõem o outro” (p. 14). Daí vem o duplo sentido: o literal e o espiritual. Sobre a construção do duplo sentido, Massaud Moisés acrescenta o seguinte: “O acordo entre o plano concreto e o abstrato processa-se minúcia a minúcia, e não em sua totalidade” (p. 15).

João Adolfo Hansen (2006) afirma que, para discorrermos sobre a alegoria, devemos refletir sobre a oposição retórica *sentido próprio/sentido figurado*. Nos textos antigos, a metáfora seria o desvio de um termo próprio, ou literal, e a alegoria é mimética “da ordem da representação, funcionando por semelhança” (p. 8). Ainda segundo Hansen, há duas alegorias: a construtiva, ou retórica, que seria a expressão dos poetas, e a alegoria interpretativa ou hermenêutica, que, também chamada de alegoria dos teólogos, tem origem na idade média como modo de interpretação das escrituras sagradas e diz respeito à leitura e decifração do texto. As duas alegorias, a da expressão e a da interpretação, seriam complementares e sua diferenciação é essencial para se pensar o percurso interpretativo apresentado pela alegoria desde a antiguidade até a contemporaneidade. Se observarmos as concepções de Carlos Ceia e de Massaud-Moisés acima, veremos que elas, respectivamente, correspondem à alegoria retórica e à interpretativa de que fala Hansen. Este explica a diferença entre ambas da seguinte forma:

Genericamente, a alegoria dos poetas é uma semântica de palavras, apenas, ao passo que a dos teólogos é uma “semântica” de realidades supostamente reveladas por coisas, homens e acontecimentos nomeados por palavras. Por isso, frente a um

texto que se supõe alegórico, o leitor tem dupla opção: analisar os procedimentos formais que produzem a significação figurada, lendo-a apenas como convenção linguística que ornamenta um discurso próprio, ou analisar a significação figurada nela pesquisando seu sentido primeiro, tido como preexistente nas coisas, nos homens e nos acontecimentos e, assim, revelado na alegoria (HANSEN, 2006, p. 9).

A palavra-chave para compreendermos a segunda posição perante a alegoria é *revelação*. Segundo esta concepção, a alegoria seria um modo de conhecer a natureza das coisas, ou um modo de abordá-las para que venham à luz, e difere da alegoria dos poetas, essencialmente linguística. Neste sentido, ela pode se aproximar do conceito de parábola. Segundo Massaud Moisés (2004), a parábola distingue-se da fábula por ser protagonizada por seres humanos, e é definida da seguinte forma: “Vizinha da alegoria, comunica uma lição ética por vias indiretas ou simbólicas: numa prosa altamente metafórica e hermética, veicula-se um saber apenas acessível aos iniciados” (p.337).

Se, para os teólogos, a leitura do texto bíblico é sempre uma releitura da afirmação divina e sua interpretação será sempre a de que “Deus é a Causa e Coisa e a natureza e a história são seus efeitos e signos” (HANSEN, 2006, p. 93-94), no desenvolvimento atual deste tipo de alegoria ela deixa de ser autoritária:

Hoje, acredita-se que não há nenhum sentido natural ou transcendente prefixado ao discurso: o sentido é sempre produzido numa prática, particular, provisória e datada. Entendida de maneira nominalista, “moderna”, a alegoria deixa evidentemente de ser uma forma entendida como mediação ou reprodução sensível de substâncias em que vão ecoando as vozes da ausência. Ela passa a ser, entre outras, uma técnica ou um artifício de teatralizar uma ideia metafísica (HANSEN, 2006, p. 95).

Da mesma forma, veremos que tanto a obra de Alberto Moravia quanto a de Veríssimo trazem, alegoricamente, o panorama ideológico da sua época. Os temas do Fantástico, como já começamos a perceber, interagem de forma harmônica com a crítica. Acreditamos, pois, que a alegoria, nas obras analisadas, não se feche apenas enquanto nomeação metafórica e neutra do mundo, mas ao contrário, constituiria uma tomada de posição resistente, ao mobilizar os temas do Fantástico a fim de entender, caracterizar e, ao fim, resistir ao contexto histórico que referenciam.

5.1 O avesso dos “anos dourados”: uma interpretação da alegoria em *Io e Lui*

Cientes, pois, das peculiaridades do diálogo entre a obra *IL* e o *Fantástico*, buscaremos uma interpretação do romance por meio da identificação dos alvos da alegoria, e, ao caracterizar a natureza das relações entre a obra e o contexto referenciado, poder compreender como a alegoria composta por Moravia se traduz em resistência a certos valores de seu meio social. Para isso, devemos recordar a fábula narrada:

O protagonista, chamado pelo apelido “Rico”, obcecado pelo conceito de sublimação proposto por Freud, vive em conflito com seu órgão sexual, ao qual dá o nome de *Federicus Rex*, que fala, discute, e acaba sempre por obrigá-lo a permanecer no frustrante estado de dessublimação, em que acredita estar. Rico é um roteirista de cinema que sonha em se tornar diretor do seu grande sucesso: o filme “*A expropriação*”. Tendo adquirido um conhecimento mínimo do conceito freudiano da sublimação, atribui a culpa de seu fracasso ao tamanho de seu órgão genital e ao seu apetite sexual, e decide, então, alugar um apartamento longe de sua esposa e viver abstinência a fim de recuperar a inspiração criadora. *Federicus Rex*, por sua vez, sempre tenta convencer Rico a procurar satisfazê-lo, como neste diálogo em que Rico está sentado frente a frente com uma mulher desconhecida em uma mesa:

- Tire o sapato do pé direito.
- Hem, o que está dizendo?
- Ou o do esquerdo, dá na mesma.
- Mas por quê?
- Como por quê? está claro: introduza o pé descalço entre as pernas dela e depois empurre-o pra cima, o mais alto que puder.
- Você ficou louco? Isso é uma coisa que não se faz, pode provocar um escândalo. (MORAVIA, 1971a, p. 76)⁵⁶.

Entre os casos de assédio a mulheres praticados por Rico, além do reproduzido acima, destacamos também como exemplo a ocasião em que Rico

⁵⁶ “Togliti la scarpa del piede destro.”

“Eh, che dici?”

“O del sinistro, fa lo stesso.”

“Ma perché?”

“Come, perché? È chiaro: per introdurre il piede scalzo tra le gambe di lei e poi spingerlo più in su, più in su che puoi.”

“Ma che, sei matto? È una cosa che non si fa, che può provocare uno scandalo.” (MORAVIA, 1971b, p. 77)

havia entrado em uma igreja, e Federicus o convence a colocá-lo para fora das calças e mostrá-lo a uma senhora que ali rezava, momento que alude à dessacralização cômica presente no romance, já que Federicus afirma que ele será o deus mais adequado à veneração da referida senhora.

A lógica que coloca uma relação inversamente proporcional entre o tamanho do falo (e do apetite sexual) e o sucesso profissional e financeiro nos parece uma simplificação cômica do processo de sublimação, já que Rico desconsidera o fator inconsciente do processo e acredita que pode aumentar o sucesso profissional suprimindo conscientemente a pulsão sexual.

Se, por um lado, a interpretação que o protagonista faz da sublimação é cômica e redutora, vimos que o romance, no modo como propõe o conflito entre Rico e seu duplo, tematiza a tensão entre o pólo do desejo e o da repressão, como vimos anteriormente. No entanto, Moravia não propõe tal discussão como fim em si, ou seja, como crítica às paixões ou ao seu refreamento, mas como meio para retratar um drama específico, datado: o sofrido pelo indivíduo burguês na Itália a partir da década de 1960.

Nos anos que se seguiram ao fim da Segunda Guerra Mundial, a intelectualidade italiana da época buscou uma coincidência entre arte e vida nacional que não se via desde o *Risorgimento*. A crítica literária italiana, seguindo essa tendência, principalmente por influência de Gramsci e Francesco De Sanctis, assinalou a exigência de um teor sociológico na Literatura. Segundo Asor Rosa (1985), o fim dos anos 50 e início dos 60 foram marcados por uma reorganização capitalista da sociedade. A Itália tornava-se cada vez mais industrial e menos agrícola, e grandes mudanças antropológicas também estavam acontecendo, como o desenvolvimento da relação entre cultura e grandes massas. Estavam modificando-se não apenas as categorias políticas mas também as teóricas, culturais e literárias, que, ao fim, resultaram, ainda segundo o historiador da Literatura italiano, em alterações nas tradicionais relações de força entre as classes.

No entanto, este processo não foi linear, mas ocorreu em saltos e não sem perdas significativas. Ainda de acordo com Asor Rosa, neste processo ressurgiram, contraditoriamente, grandes constantes políticas e culturais da Itália unida: as diferenças de desenvolvimento entre norte e Sul, as desigualdades sociais em geral e o conflito entre campo e cidade, ocasionado pelo urbanismo crescente. O

antifascismo permaneceu, neste período, como símbolo de luta contra o antigo regime.

Estamos, pois, no período de florescimento do Neorealismo italiano. Os elementos destacados por Asor Rosa para compor o panorama literário do período são os seguintes: em primeiro lugar, naturalmente, a vocação realista, em segundo, o regionalismo representado pelo interesse pelo sul do país, ligado a uma postura populista, com representações de ambientes e personagens populares; e, por fim, um movimento de renovação da linguagem, sob influência do diálogo com Literaturas estrangeiras, como a americana e a inglesa, sempre com o objetivo de facilitar a comunicação direta com o público.

Ainda que, segundo Asor Rosa, em Moravia estejam ausentes os traços de otimismo típicos do populismo das obras do período, já que o escritor presta-se a compor em cada uma de suas obras a poética da impotência, hoje é mais ou menos consensual a sua classificação como escritor neorrealista.

Spagnoletti (1994), observando em perspectiva as obras a partir da obra moraviana *La Noia* (2009a), de 1960, afirma que as questões da narrativa estão sempre permeadas pelas ideias correntes em seu tempo. Este romance retoma o tema da indiferença como um senso de estranheza nas relações entre o eu e a alteridade. Tal narrativa apresenta também um dos poucos desfechos moravianos que se poderia chamar de eufórico: o protagonista atinge um estado de iluminação depois de concluir que a contemplação, interpretada como recusa à ação e ao consumo, é o caminho para por fim ao seu drama existencial.

O embate entre o prazer e o trabalho, ao qual o drama de Rico, em IL, remete diretamente, já que seu duplo não permite o sucesso como cineasta, nos parece, dado o diálogo com o conceito de sublimação, relacionável à dinâmica entre o que Sigmund Freud denominou “princípio de prazer” e “princípio de realidade”. Em *Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental* (2006a), obra de 1911, Freud expõe tais princípios, que já haviam aparecido em obras anteriores, mas não explorados tão longamente, e depois retoma-os em *O mal-estar na civilização* (2006e) e *Além do princípio de prazer* (2006d). O primeiro deles, inicialmente chamado de princípio do prazer-desprazer, diz respeito ao impulso por gratificação imediata, enquanto o chamado princípio de realidade pode se definido como a pressão social que cerceia o princípio de prazer. Para Freud (2006a),

Tal como o ego-prazer nada pode fazer a não ser *querer*, trabalhar para produzir prazer e evitar o desprazer, assim o ego-realidade nada necessita fazer a não ser lutar pelo que é *útil* e resguardar-se contra danos. Na realidade, a substituição do princípio de prazer pelo princípio de realidade não implica a deposição daquele, mas apenas sua proteção. Um prazer momentâneo, incerto quanto a seus resultados, é abandonado, mas apenas a fim de ganhar mais tarde, ao longo do novo caminho, um prazer seguro (p. 240).

Podemos compreender, então, que as pulsões da energia libidinal, como bem nos explica Marcuse em *Eros e Civilização* (1975), são mediadas por pressões internas e externas, e os processos civilizatórios estão intimamente ligados a esses dois princípios, pois, segundo Marcuse, “a livre gratificação das necessidades instintivas do homem é incompatível com a sociedade civilizada” (p. 29), e a civilização nasceria, então, da repressão, e, nesse sentido, a ideia de progresso estaria conectada, de certa forma, à da falta de liberdade. Necessária ao nascimento da civilização, a repressão, que, em estágios civilizatórios primevos, era regulada por uma figura de autoridade, foi, ao longo do tempo, introjetada pela psique.

Marcuse faz, então, uma conexão entre o estado de coisas do mundo atual e os processos civilizatórios imbricados nos dois princípios, o de prazer e o de realidade, e interpreta-os à luz do conteúdo sócio-histórico que eles mesmos carregam. Diferentemente do que pensam as escolas neofreudianas, Marcuse acredita que a teoria de Freud seja, em sua substância, “sociológica”.

Moravia, em IL, trava um diálogo direto com o estudo de Herbert Marcuse, o que já foi assinalado por Tessari (1985). Teremos a oportunidade de discorrer mais longamente, em outro momento, a respeito das observações de Marcuse, bem como do conceito de sublimação, já que é o conceito psicanalítico efetivamente nomeado e reiterado pela voz do protagonista de IL. Por ora, devemos interpretar a comicidade presente no romance a fim de compreendermos como tais dados serão articulados à narrativa.

Existem, pois, vários elementos cômicos a observar. O primeiro que surge é a própria ideia do órgão genital que adquire consciência. Segundo Henri Bergson (1983), a alma incomodada pelas necessidades do corpo, em geral, é um dos elementos produtores do efeito cômico. Portanto, seria cômico “todo incidente que chama nossa atenção para o físico de uma pessoa estando em causa o moral” (p. 39). O desencontro entre questões que são da ordem moral e outras que dizem

respeito à corporalidade é um dos fatores que condicionam a leitura de IL em chave cômica.

Para entendermos melhor a questão, Bergson (1983) lembra o cuidado do poeta trágico em evitar tudo o que possa fazer nossa atenção incidir sobre a materialidade de seus heróis. Moravia, ao contrário, intensifica o desencontro entre alma e corpo ao focalizar o baixo corporal e o fisiologismo do desejo. No trecho a seguir, podemos ver o resultado cômico:

Transcrevo, em seguida, o diálogo que se estabeleceu entre nós dois:

Eu: – (...) Posso saber por que já está assim tão excitado às oito horas da manhã? Não poderia ficar tranquilo e repousar como eu faço, como fazem tôdas as pessoas sensatas?

“Ele”: – As pernas de Irene!

Eu: – Não me lembre a noitada de ontem (...). Mas que sabe você a respeito do amor?

“Ele”: – As pernas de Irene!

Eu: – Havia-se abandonado, me fizera confidências que provavelmente jamais fêz antes a alguém... e você, estúpido e brutal como um búfalo, estragou tudo!

“Ele”: – As pernas de Irene! (MORAVIA, 1971a, p. 111)⁵⁷.

O diálogo acima se prolonga, e mais seis vezes Rico recebe de Federico a mesma resposta. Rico poderia ser caracterizado como uma espécie de bufão, que tem reações exageradas, e o foco do romance no baixo corporal não é um dado a ser desprezado. As descrições de caráter naturalista dos corpos, em Moravia, parecem cumprir o papel de mostrar, de certa forma, o “mundo invertido” de que fala Bakhtin (1999) em sua análise de Rabelais, a fim de sondar as riquezas não da esfera meridiana superior, mas no baixo, no subsolo, nas profundezas da terra e do corpo humano, os “infernos corporais e terrestres” (p. 324). Na passagem a seguir, Rico percorre o corpo de Fausta, sua esposa, comandado pela voz de Federicus:

Agora, desça, tateando, pela escadinha peluda que, como uma espinha de peixe, liga o umbigo à virilha e penetre com o dedo na profunda penugem que cobre o púbis. Retrace nessa floresta o serpeante, úmido, caminho do sexo. Siga o percurso, entre as pernas abertas, até mais lá embaixo, onde se encontra o nó suado do ânus. Agora o sexo o faz pensar num profundo corte de sabre que deixou uma ferida aberta, de

⁵⁷ Trascrivo poi il dialogo così come è seguito tra noi due:

Io: “(...) Si può sapere perché sei già così eccitato alle otto del mattino? Non potresti star tranquillo e riposarti, come faccio io, come fanno tutte le persone sensate?”

“Lui”: “Le gambe di Irene!”

Io: “Non ricordarmi la serata di ieri (...). Ma già, cosa ne sai tu dell’amore?”

“Lui”: “Le gambe di Irene!”

Io: “Si era abbandonata, mi aveva fatto delle confidenze che probabilmente non aveva mai fatto a nessuno... e tu, stupido e brutale come un bufalo, eccoti a guastarmi ogni cosa!”

“Lui”: “Le gambe di Irene!” (MORAVIA, 1971b, p. 116)

bordas franjadas e pendentes. Você não adivinha dentro dessa inerte, desbeijada fenda, a pequena ventosa, circular e preênsil, que há dez anos atrás me apertava com força desesperada, como se quisesse me decepar, da mesma maneira como as pequenas guilhotinas das tabacarias deceparam as pontas dos charutos? (t.n.)⁵⁸.

Passagens como essa, a propósito, foram usadas como justificativa para a afirmação de críticos como Tessari (1985) de que Moravia recorre a uma “triste pornografia” (p. 98), ignorando, portanto, o efeito estético que o baixo corporal cumprirá na economia da narrativa. A pretensão de respeitabilidade que o título de esposa carrega, neste ponto, será contraposta à descrição não idealizada de suas partes íntimas, enquanto a idealização cairá sobre a memória daquelas partes enquanto ela era jovem, antes de se casar, e trabalhava como garota de programa.

Ainda em busca do cômico em IL, são fundamentais os momentos em que Rico é comparado a animais. Em muitos momentos, ele atribui a si mesmo epítetos como “touro” (p. 53), “peru” (p. 54), “barata” (p. 61), “cachorrinho” (p. 62). Além disso, diz ser dotado de um membro de fazer inveja a um “asno” e de um cérebro tão pequeno que seria compatível com uma “galinha” (p. 59). O cômico que advém da comparação a animais, segundo Bergson (1983), opera segundo o princípio do contraste e da quebra de expectativa. Neste caso, há a tensão entre a continuidade e a descontinuidade entre as características de humano/animal.

A propósito, esse recurso é um traço muito presente nas obras de Moravia. Em *Racconti Surrealisti e Satirici* (1989), um dos contos, “*La vita è un sogno*”, uma espécie de fábula alegórica, conta a história de um ser metade humano e metade toupeira, nascido da união entre uma princesa e uma toupeira gigante, que assassina o rei e toma seu lugar como dirigente. Porém, a criatura, que desde que assumira o trono caíra em sono profundo, tem sobre os habitantes da ilha que governa uma força coercitiva misteriosa à qual ninguém escapa. A população, que deu a ele o nome “Cruuurrr”, em referência a seu ronco ensurdecido, chega à conclusão de que tudo na ilha é fruto dos pesadelos do monstro, e vive resignada esperando que um dia ele tenha bons sonhos. Esta narrativa breve, escrita durante

⁵⁸ “Ora scendi, giù per la scala a pioli dei peli che, a spina di pesce, riuniscono l’ombelico all’inguine ed entra con le dita nella profonda pelliccia che ricopre il pube. Rintraccia in questa foresta il serpeggiante, umido sentiero del sesso. Segue il percorso, tra le gambe spalancate, giù giù e disotto fino al grosso nodo sudato dell’ano. Oggi il sesso ti fa pensare ad una sciabolata che abbia lasciato una ferita aperta, dai bordi sfrangiati e pendenti. Ma non rinviene dentro questa inerte, slabbrata fenditura, la piccola ventosa circolare e prensile che dieci anni fa mi stringeva con forza disperata, quasi avessi voluto mozzarmi, allo stesso modo che le macchinette a ghigliottina che stanno sul banco dei tabaccai mozzano le punte ai sigari?” (MORAVIA, 1971b, p. 25-26).

o regime fascista, figura alegoricamente o poder tirânico. A toupeira, em língua italiana, é um animal que possui a mesma conotação que, em língua portuguesa, temos da raposa, isto é, como pessoa que age de forma astuta em benefício próprio.

Destacamos ainda outro exemplo desse tipo de cômico: o momento em que, para pensar melhor, Rico precisa segurar as nádegas:

Levanto-me, começo a caminhar de um lado para o outro sentindo-me, como de costume, ridículo: um homem pequeno, careca e de pernas curtas, e além disso com as duas mãos cruzadas atrás, metidas entre a camisa e as calças, premindo as nádegas nuas, um mau hábito ao qual sempre recorro nos momentos de mais intensa reflexão (MORAVIA, 1971a, p. 95)⁵⁹.

Como podemos ver, o romance moraviano volta-se para o baixo corporal não apenas devido ao fato de fazer com que o duplo do protagonista seja o seu órgão sexual, mas também em outros momentos. No trecho acima, mais especificamente, a comicidade parece emergir, justamente, da contraposição entre o pensamento, o ato de refletir, (que é da ordem do meridiano corporal superior) e o ato de segurar as nádegas (que é da ordem do baixo corporal). O movimento “para baixo” será, então, um dado constante na narrativa.

Ainda nos debruçando sobre a questão do cômico em IL, no trecho a seguir, podemos observar Rico que retoma o assunto da sublimação para tentar convencer *Federicus* de sua culpa:

Agora vamos sacar o dinheiro, depois voltaremos para casa e mergulhamos imediatamente no trabalho.

“Ele” observa, num tom amargo:

- Você quer dizer: saca o dinheiro, volto para casa e mergulho no trabalho.
- Desculpe-me mas o que é que eu tenho a ver com as suas veleidades políticas e ambições artísticas?
- Realmente, o que tem a ver? Este é precisamente o nosso drama. Nada tem a ver, sem dúvida. Se cumprisse o seu dever, teria muito a ver, e como.
- Mas que dever? Eu não tenho deveres.
- O dever de não confiscar, para sua exclusiva vantagem, o patrimônio de energia libidinosa da qual desgraçadamente é um dos usufrutuários.
- E o outro usufrutuário, quem seria?
- Eu.
- Aí temos, novamente: a sublimação.
- Exato. Recusando-se a se submeter ao processo sublimatório, você se revela anti-social.
- Anti-social? Que diabo é isso?

⁵⁹ Mi alzo, comincio a camminare in su e in giù per il soggiorno, sentendomi, al solito, ridicolo: un uomo piccolo, dal testone calvo e dalle gambe corte, e per giunta con le due mani ficcate dietro, tra i pantaloni e la camicia, a premere le natiche nude, una cattiva abitudine alla quale cedo nei momenti di più intensa riflessione (MORAVIA, 1971b, p. 98).

- O contrário do social.
- Social, anti-social, para mim são palavras vazias de sentido. (MORAVIA, 1971a, p. 70)⁶⁰.

Aqui, vimos o cômico a partir da personificação mecânica da ideia abstrata da sublimação na materialidade do corpo, o que é característico do Fantástico absurdo, do qual já comentamos. O conflito cômico entre Rico e seu duplo origina-se no fato do protagonista não apresentar a flexibilidade intelectual requerida na compreensão do processo sublimatório, e agir mecanicamente. Este procedimento também é apontado por Bergson (1983) como fator condicionante do cômico. Rico não é especialista, e tem uma cultura do tipo medalhão. Em um momento em que está no próprio escritório, faz a seguinte observação, imaginando o que suas estantes de livros diriam:

As estantes da biblioteca são realmente o espelho da minha pseudocultura de dessublimado, aquela cultura que Fausta, mais dessublimada do que eu, tanto admira. De qualquer maneira, as estantes falam, ou melhor, urram. E esta é a sua mensagem: "Eis-nos aqui. Nas prateleiras mais baixas, estão amontoados em ordem os calhamaços dos roteiros cinematográficos, testemunhas de anos e anos de medíocres serviços prestados à indústria cultural. Em cima dessas prateleiras, alinham-se os livros de que você se serviu direta e indiretamente para escrever os roteiros. Diretamente: livros dos mais diferentes valores que, segundo as altas e baixas do mercado e os cálculos da produção, teve que transformar pouco a pouco em argumento. Indiretamente: todos os livros que você leu para enriquecer, como se diz, a sua bagagem cultural; mas que, no final, dado que essa bagagem cultural lhe serviu unicamente para escrever argumentos, leu-os apenas, no fundo, para 'se valorizar' mais aos olhos do produtor circunstancial. Assim, ao lado do romance de sucesso do qual efetivamente você extraiu um roteiro, aqui está, só pra dar um exemplo, a obra completa de Proust, cuja leitura, para falar a verdade, lhe serviu unicamente para dizer um certo dia, a um seu colega de trabalho: 'Conhece bem Proust? Bem, pois então compreenderá facilmente quando lhe digo que nas relações entre Mario e Giovanna

⁶⁰ Adesso preleviamo il denaro, poi torniamo a casa e ci mettiamo subito al lavoro. Osserva agramente: "Vuoi dire prelevo il denaro, torno a casa, mi metto al lavoro." "Ah, dunque, quando ti fa comodo, adoperi il plurale; ma quando non ti fa comodo, ritorni al singolare." "Scusa, ma che c'entro io con le tue velleità politiche e le tue ambizioni artistiche?" "Che c'entri tu, infatti? Questo, appunto, è il nostro dramma. Tu non c'entri, purtroppo. Se tu facessi il tuo dovere, c'entrestesti e come." "Ma quale dovere Non ho doveri, io." "Il dovere di non confiscare a tuo esclusivo vantaggio il patrimonio di energia libidica di cui disgraziatamente sei uno dei due usufruttuari." "E l'altro usufruttuario chi sarebbe?" "Io." "Ci siamo: la sublimazione" "Esatto. Rifiutando di sottometterti al processo sublimatório, ti palesi antisociale." "Antisociale? Che roba è?" "Il contrario di sociale." "Sociale, antisociale: per me sono parole vuote di senso." (MORAVIA, 1971b, p. 71)

devemos ter em mente um pouco as relações entre Swann e Odette” (MORAVIA, 1971a, p. 39)⁶¹.

Da mesma forma, sua filosofia de vida é baseada em uma entrada de enciclopédia sucinta. Na passagem a seguir, ele lê o trecho da enciclopédia a sua esposa, Fausta:

Ela me olha, desconcertada, sem compreender. Abro o volume numa página muito minha conhecida e leio lentamente: “Sublimação. Processo postulado por Freud para explicar certas atividades humanas aparentemente sem relação com a sensualidade e que teriam a sua mola na força da compulsão sexual. Freud descreveu como atividades sublimadas sobretudo a atividade artística e as indagações intelectuais. [...] – Compreende agora ou ainda há necessidade de ulteriores explicações? – Ai, está me machucando. Compreendi apenas que o seu Freud não quer que façamos amor. (MORAVIA, 1971a, p. 40-41)⁶².

A propósito, no excerto acima, a fala de Fausta parece funcionar como contraponto à de Rico por pelo menos dois motivos. O primeiro deles é o próprio desencontro da comunicação entre eles na compreensão do tema, e o segundo é o registro da linguagem, que, na fala de Rico, é pedantemente rebuscada. Outro momento em que vemos focalizado por Fausta o registro da linguagem de Rico é o seguinte: “Portanto, previno-a de que, para fazer frente à situação, que me é desfavorável, terei de tomar certas iniciativas. – Não compreendo. Você fala de maneira tão complicada” (MORAVIA, 1971a, p. 170)⁶³.

⁶¹ Gli scaffali delle librerie sono davvero lo specchio della mia pseudo-cultura di desublimato, quella cultura che Fausta, più desublimata di me, ammira tanto. Sono parlanti, purtroppo, gli scaffali, anzi urlanti. E questo è il loro messaggio: ‘Eccoci qui. Nelle mensole più basse stanno ammassati in ordine gli scartafacci dei copioni cinematografici, testimoni di anni e anni di bassi servizi resi all’industria culturale. Al disopra di queste mensole, si allineano i libri di cui ti sei servito direttamente e indirettamente, per scrivere i copioni. (...) libri che hai letto per arricchire, come si dice, il tuo bagaglio culturale; ma che, alla fine, dato che questo bagaglio culturale ti è servito unicamente per scrivere delle sceneggiature, hai letto, in fondo, per ‘valorizzarti’ maggiormente agli occhi del produttore di turno (...) tanto per fare un esempio, l’opera intera di Proust la cui lettura, però a ben guardare, ti ha servito unicamente per dire un certo giorno, ad un tuo compagno di sceneggiatura: ‘Hai presente Proust? Bene, allora mi capirai facilmente se ti dico che nel rapporto tra Mario e Giovanna, dobbiamo riprendere il rapporto tra Swann e Odette’. (MORAVIA, 1971b, p. 37).

⁶² Mi guarda, sconcertata, incomprensiva. Apro il libro ad una certa ben nota pagina e leggo lentamente: “Sublimazione. Processo postulato da Freud per spiegare certe attività umane apparentemente senza rapporto con la sessualità ma che avrebbero la loro molla nella forza della pulsione sessuale. Freud ha descritto come attività sublimata soprattutto l’attività artistica e l’indagine intellettuale.”

(...)

“Hai capito adesso oppure hai bisogno di ulteriori spiegazioni?”

“Ahi, mi fai male. Ho capito soltanto che il tuo Freud non vuole che facciamo l’amore.” (MORAVIA, 1971b, p. 38 – 39).

⁶³ “Dunque, ti avverto che per fronteggiare la situazione sfavorevole, sarò forse costretto a prendere certe iniziative.” “Non capisco. Parli così difficile” (MORAVIA, 1971b, p. 179).

A questão da linguagem cômica também é comentada por Bergson (1983). O estudioso chama a atenção para o cômico que faz uma distinção entre forma e conteúdo da linguagem, ocasionando o contraste e a quebra de expectativa. Em IL, o foco dado à linguagem rebuscada de Rico parece trazer um efeito de desarmonia cômica.

A obtusidade de Rico é reforçada, então, pelo uso cômico dessa linguagem rebuscada. Ele mesmo define a fala de Federicus como “áulica e burocrática”, mas na verdade está criticando a si mesmo, pois a fala dos dois tem o mesmo tom. Podemos ver esta espécie de afetação na linguagem no modo como eles enumeram adjetivos rebuscados que são quase sinônimos, como na seguinte fala de Federicus: “Talvez seja, mas você sabe que tenho uma acentuada inclinação por tudo que é convexo, redondo, saliente, esférico, redundante” (MORAVIA, 1971a, p.15)⁶⁴.

No próximo exemplo, vemos sua afetação falando com o psicanalista, Vladimiro, sobre a animosidade de Federicus: “Como deve ter compreendido agora, trata-se de um órgão que seria eufemístico definir como intrometido” (MORAVIA, 1971a, p. 117)⁶⁵. Ou, ainda, falando consigo mesmo sobre como agir com Vladimiro: “Balanço a cabeça, pensativo e amargo, mas sempre científico, ou seja, didático e objetivo” (MORAVIA, 1971a, p. 122)⁶⁶.

A partir do trecho acima, é oportuno assinalar outra característica importante do protagonista: o embate entre ser e parecer, que se configura na conflituosa definição de sua identidade. O próprio tema do duplo e da consciência cindida carrega a memória de uma Literatura que fala de consciências problemáticas, e este dado não pode ser desconsiderado em nossa leitura de IL. Já tivemos a oportunidade de discorrer sobre a influência pirandelliana na obra de Moravia, sobretudo no que toca à discussão acerca das máscaras sociais que o indivíduo assume. Esta problemática se reflete no modo como Rico tem a consciência de que adota uma máscara social. No excerto a seguir, por exemplo, vemos um momento em que ele vai ao banco retirar o dinheiro que deve pagar aos estudantes a fim de que aceitem sua colaboração como roteirista do filme:

⁶⁴ Sarà, ma tu lo sai che ho un debole per tutto ciò che è convesso, rotondo, sporgente, sferico, ridondante (MORAVIA, 1971b, p. 12).

⁶⁵ Come, avrai ormai capito, si tratta di un organo che sarebbe eufemistico definire invadente (MORAVIA, 1971b, p. 122).

⁶⁶ Scuoto il capo, pensoso e amaro ma pur sempre scientifico, cioè distaccato e obiettivo. (MORAVIA, 1971b, p. 127)

Abro a caixinha. Está repleta, cheia de maços de fôlhas bem enroladas: as fôlhas seriadas e multicoloridas das obrigações. Os dólares estão no fundo, sob as fôlhas. As minhas economias. As economias do revolucionário, do rebelde, do revoltado, investidas, como se diz, em títulos industriais que colocam imediatamente o já revolucionário entre os capitalistas detentores dos meios de produção. Sim, sou um rebelde, sempre o fui a vida inteira; e todavia aquelas fôlhas testemunham que ao mesmo tempo sou um cúmplice, embora ínfimo do “sistema” (MORAVIA, 1971a, p. 74)⁶⁷.

Rico debate-se, portanto, entre a identidade de burguês e a de rebelde, que acredita ter em virtude de seu papel de artista e intelectual. Porém, podemos compreender melhor o modo como Moravia retoma o jogo de máscaras ao observar este diálogo entre o protagonista e o estudante Maurizio:

- Mas eu não sou um burguês.
- [...]
- Sim, Rico, você é um burguês.
- Eu não sou burguês. Uma das poucas coisas de que estou seguro é de não ser um burguês.
- [...]
- Está bem, então me diga o que você é.
- Sou um intelectual.
- [...]
- Um intelectual? Certo. Portanto, um burguês.
- O intelectual não é um burguês.
- O intelectual é um burguês;
- Não, não é.
- Sim, Rico, é. (MORAVIA, 1971a, p. 53-54)⁶⁸.

⁶⁷ Apro la cassetta. È piena, stipata di fasci di fogli ben arrotolati: i fogli istoriati e multicolori delle obbligazioni. I dollari stanno in fondo, sotto i fogli. I miei risparmi. I risparmi del rivoluzionario, del ribelle, del rivoltato, investiti, come si dice, in titoli industriali che mettono automaticamente il già menzionato rivoluzionario fra i capitalisti detentori dei mezzi di produzione. Sì, sono un ribelle, lo sono stato tutta la vita; e tuttavia quei fogli testimoniano che sono al tempo stesso un complice, sia pure infimo, del “sistema”. (MORAVIA, 1971b, p. 75)

⁶⁸ "Ma io non sono un borghese"

(...)

"Sì, Rico, tu sei un borghese"

"Io non sono un borghese. Sono sicuro di poche cose come di non essere un borghese."

(...)

"Va bene, dimmi allora cosa saresti."

"Sono un intellettuale."

(...)

"Un intellettuale? Giusto. Dunque un borghese."

"L'intellettuale non è un borghese."

"L'intellettuale è un borghese."

"No, che non lo è."

"Sì, Rico, lo è"

"Se è vero che l'intellettuale è un borghese, allora tu sei borghese due volte: come persona di estrazione borghese e come intellettuale" (MORAVIA, 1971b, p. 53).

Vemos que a definição da identidade é perpassada por certo teor cômico na medida em que Rico nega seu caráter burguês de modo repetitivo e exaltado sem expor justificativa alguma. O bate-boca entre os personagens parece estar de acordo, novamente, com um dos procedimentos do cômico comentados por Bergson (1983): aquele em que há a repetição de um padrão, que, por sua vez, chama a atenção para a forma da linguagem, sacrificando o foco no conteúdo. A discussão das máscaras adotadas pelos personagens recupera, então, de forma risível, o embate entre os intelectuais burgueses e pequeno-burgueses e os jovens engajados nos movimentos de contestação que tomaram forma no fim da década de 1960.

Devemos prosseguir caracterizando um pouco mais a linguagem do protagonista. O uso de temas da antiguidade clássica nas discussões corrobora com a imagem do rebuscamento. Na fala a seguir, Rico conta ao psicanalista sobre a personalidade megalomaniaca de Federicus:

– Sim, o deus Fascinus. É o seu nome preferido, e também aquele que revela o seu verdadeiro caráter, no fundo pequeno-burguês. Digo pequeno-burguês porque somente na cabeça de uma professorinha de escola elementar poderia entrar a ideia de poder enobrecer as próprias tendências particulares com referências clássicas (MORAVIA, 1971a, p. 124)⁶⁹.

Se, no momento mostrado acima, Rico escarnece de Federicus devido ao uso de referências clássicas, em outro momento irá, contraditoriamente, utilizar o mesmo tipo de referência: “Como se quisesse me demonstrar que a verdadeira continuidade da vida, o verdadeiro fio de Ariadne nesse labirinto absurdo” (MORAVIA, 1971a, p. 110)⁷⁰.

Também o vemos, em outro momento, quando relembram um apelido dado a Rico por uma mulher com quem teve um encontro amoroso: “e você começou a dançar com os pés descalços na grama e eu dançava com você, à minha maneira, e a alemã ria, ria e o chamava... como era mesmo? – O deus Pan” (MORAVIA, 1971a, p. 69)⁷¹.

⁶⁹ Sí, il dio Fascinus. È il suo nome preferito. È anche quello che rivela il suo vero carattere, in fondo piccolo-borghese. Dico piccolo-borghese perché soltanto as un professorunculo di scuole medie di provincia verrebbe in mente di nobilitare le proprie tendenze particolari con riferimenti classicheggianti (MORAVIA, 1971b, p. 130)

⁷⁰ Come se volesse dimostrarmi che la vera continuità della vita, il vero filo d'Arianna in questo labirinto assurdo (MORAVIA, 1971b, p. 115).

⁷¹ “(...) e tu ti sei messo a ballare coi piedi nudi sull'erba e io ballavo con te, alla mia maniera, e la tedesca rideva, rideva e rideva e ti chiamava, come ti chiamava?” “Il dio Pan” (MORAVIA, 1971b, p. 70).

Além disso, a grande incidência de pontos de exclamação reforça uma bufoneria artificial e afetada. A seguir, Rico fala consigo mesmo: “Rico, você está esmagado! Esmagado! Aniquilado! Como um escaravelho! Como uma barata! (MORAVIA, 1971a, p. 61)⁷².

Os nomes dos dezesseis capítulos, que também são seguidos de pontos de exclamação, seguem uma fórmula que sugere os diferentes estágios da trama: “Dessublimado!”, “Expropriado!”, “Mistificado!”, “Frustrado!”, “Analisado!”, “Desmascarado!”, “Alienado!”, “Instrumentalizado!”, “Traumatizado!”, “Contestado!”, “Jogado!”, “Fascinado!”, “Castrado!”, “Projetado!”, “Fagocitado!”⁷³

Outro dado, também cômico, que ilustra a relação entre Rico e a psicanálise é o desprezo que o protagonista tem pelo amigo psicanalista, Vladimiro, com quem faz uma consulta apenas com o objetivo de comprovar que o amigo é um “dessublimado” em maior grau do que ele próprio, e, assim, sentir-se superior:

Por que encontro satisfação em pensar que êle não teve sucesso na sua profissão? Porque pelo menos diante dêle, não quero ficar “por baixo”. Conheço-o muito bem; sei com precisão que êle é também um dessublimado, embora de maneira diferente de mim; não admito em absoluto que, em relação a mim, êle esteja “por cima” (MORAVIA, 1971a, p. 112)⁷⁴.

Ele, portanto, demonstra a necessidade de sentir-se superior, fazendo mentalmente aferições de poder no intuito de convencer-se de que é economicamente mais próspero e, portanto, “mais sublimado”, que Vladimiro, já que este vive modestamente, atende em um escritório montado em sua própria residência e parece não ter muitos pacientes.

O diálogo entre Rico e Vladimiro é repleto de tentativas, por parte de Rico, de mostrar sua cultura superior e assegurar ao psicanalista que não está lá em busca de cura, pois não acredita ter um problema:

Além disso, Vladimir, vê bem: não tenho necessidade de tratamento porque a saúde, ou pelo menos aquele gênero de saúde que você me promete, teria como efeito

⁷² Rico, sei schiacciato! Spiaccicato! Annientato! Come uno scarafaggio! Come una blatta! (MORAVIA, 1971b, p. 61).

⁷³ Desublimato!, "Espropriato!", "Mistificato!", "Frustrato!", "Analizzato!", "Smascherato!", "Alienato!", "Strumentalizzato!", "Traumatizzato!", "Contestato!", "Giocato!", "Affascinato!", "Castrato!", "Proiettato!", "Deviato!", "Fagocitato!"

⁷⁴ Perché provo soddisfazione al pensiero che non abbia avuto successo nella sua professione? Perché, almeno di fronte lui, non voglio stare ‘sotto’. Lo conosco troppo bene; so con precisione che anche lui è desublimato, seppure in maniera diversa dalla mia: non ammetto assolutamente che mi stia ‘sopra’. Fallito io, fallito lui; nevrotico io, nevrotico lui, velleitario io, velleitario lui: perché dovrebbe starmi “sopra”? (MORAVIA, 1971b, p. 118).

principal o fato de que “êle” não falaria mais. Ora, Vladimir, agora já estou habituado à sua companhia; e, para falar-lhe a verdade, eu discordo “dêle” não porque “êle” fala, mas porque fala demais. Mas depois de tudo, devo reconhecer que sem “êle” iria me sentir, como dizer?, perdido. (MORAVIA, 1971a, p. 140)⁷⁵.

Neste ponto, Moravia é absolutamente tributário de Ítalo Svevo e seu romance *La coscienza di Zeno* (1996). Comentamos anteriormente que Moravia retomou em várias de suas obras o paradigma do herói inapto proposto por Svevo. Em uma interpretação geral de IL, a inaptidão do personagem fica evidente, já que fracassará em seus projetos, mas a questão específica da relação conflituosa com o psicanalista recupera, de modo temático, o herói sveviano.

Rico, a seguir, procura se manter no controle da sessão de terapia já adiantando uma possível análise e mostrando que já tem todas as respostas, como podemos ver neste diálogo, em que o psicanalista indaga sobre a natureza do diálogo entre Rico e Federicus:

– Mas... mas fala de qualquer coisa? Ou intervém apenas quando o assunto é sexo?
 – Vladimir, sabe muito bem que não existe nada que não possa ser tratado sob o aspecto sexual. Literatura, arte, ciência, política, economia, história, tudo pode ser encarado sob esse ponto de vista. Não digo que tal coisa não seja, no final das contas, bastante limitada. Digo apenas que é o que se faz. E “êle” o faz, como o faz! (MORAVIA, 1971a, p. 118)⁷⁶.

É interessante observar, neste momento, o diálogo mais profundo que o romance, como um todo, trava com o conceito de sublimação, e não apenas a visão redutora do protagonista, cuja validade das afirmações é desautorizada pelo cômico. Para isso, devemos caracterizar alguns aspectos das teorias de Freud para retornarmos, posteriormente, à análise. Cientes de que o embate entre os duplos tematiza a relação entre desejo e repressão, e, tendo já assinalado que o tema deverá ser articulado à referência que IL faz a alguns aspectos da Itália da década

⁷⁵ E poi, vedi, Vladimiro, non ho bisogno di cura perché la salute o per lo meno quel genere di salute che tu mi prometti, avrebbe come effetto principale che 'lui' non parlerebbe più. Ora, Vladimiro, io mi sono ormai abituato alla sua compagnia; e dirti il vero, ce l'ho con 'lui' non tanto perché parla quanto perché parla troppo. Ma quando tutto è stato detto, debbo riconoscere che senza di 'lui' mi sentirei, come dire?, sperduto (MORAVIA, 1971b, p. 147).

⁷⁶ “Ma... parla di qualsiasi cosa? Oppure interviene soltanto per le cose del sesso?”
 “Vladimiro, tu sai benissimo che non c'è nulla che non possa essere trattato in chiave sessuale. Letteratura, arte, scienza, politica, economia, storia, tutto può essere guardato da quel punto di vista lì. Non dico che non sia, alla fine, riduttivo. Dico che è una delle cose che si fanno. E 'lui' lo fa, oh se lo fa!” (MORAVIA, 1971b, p. 123).

de 60, é importante não apenas constatar que Moravia se utiliza dos conceitos psicanalíticos, para compor o absurdo, já que materializa, ou dá corpo, a ideias abstratas, mas, também, verificar como a alegoria – pois se trata de uma obra alegórica – se beneficiará dos sentidos e as implicações que a psicanálise carrega consigo ao ser retomada.

As pulsões originárias das paixões, segundo Maria Rita Kehl (1987), organizam-se em duas vertentes: as de vida (Eros) e as de morte (Thanatos). A relação entre paixões e vida, para nós, aparece como mais evidente porque estamos vivos, e compreendemos que a vida, enquanto caminho inevitável para a morte, quer se perpetuar e, se não foge da morte, ao menos escapa à aniquilação:

As manifestações mais primitivas das pulsões de vida são as da defesa da sobrevivência do indivíduo – que buscam manter o organismo nesse estado de preservação (e movimento) da forma. Que buscam o sono, o alimento, a excreção de toda a matéria tóxica do organismo; que buscam a água, o ar, o calor. A estas se mesclam as pulsões eróticas que buscam de certa forma estas mesmas coisas, em seu estado de fusão inicial com o corpo materno. O calor, o repouso, o alimento que Eros procura, ele procura sob a forma de contato com outro ser vivo – e seu poder de irradiação é tão violento que ele contamina (erotiza) o grupo das pulsões de vida. De tal forma que todas as funções vitais vão sendo carregadas de erotismo pela vida afora; e a tal ponto que a psicanálise batizou de Eros o conjunto das pulsões de vida (p. 473).

Ainda segundo Kehl, a agressividade, por sua vez, não está totalmente subordinada às pulsões de morte, pois também pode responder a uma tentativa de modificação do mundo, e, por consequência, torná-lo mais compatível com o princípio do prazer, além de ser uma reação a possíveis ameaças, sob influência do instinto de vida e autopreservação. Destacamos que, segundo a estudiosa, o princípio de prazer também rege atitudes não conformistas, já que a agressividade é, “no limite, uma tendência destrutiva, mas também representa a vocação humana para a rebeldia.” (KEHL, 1987, p. 473).

A agressividade, neste caso, será contornada pelo princípio da realidade, isto é, amainada por um pacto de não-agressão que funda a civilização, e o preço a pagar por esse pacto seria “um rebaixamento geral dos instintos de vida” (KEHL, 1987, p. 474), ou seja, o Eros será contido em prol da preservação. Desse modo, Kehl, em sua leitura de Freud, lembra que o processo de civilização pode ser comparado ao da domesticação de animais, e, se por um lado, impulsiona a coletividade, por outro, também pode ser fonte de sofrimento individual.

Observemos, então, o instinto de morte (Thanatos), a outra face de Eros. Thanatos não impera soberano sobre Eros pois, segundo Kehl, não temos a experiência da morte em nosso inconsciente. O que mais se aproximaria, então, e que tomamos como parâmetro, seria a experiência dentro do útero, em que a fusão com o corpo materno é total, e, como todas as necessidades do indivíduo são supridas continuamente, não há espaço para o desejo. No limite, para Kehl, Eros e Thanatos buscam a mesma coisa, já que a busca pelo repouso pode visar tanto a morte quanto “o estado de fusão narcísica com o outro (representante da mãe, no inconsciente) que nos promete a abolição da confrontação cansativa e ameaçadora com o mundo, inaugurada com o nascimento e só abolida na morte” (KEHL, 1987, p. 475). A relação entre Eros e Thanatos é retomada, em *IL*, ao final do romance, quando Federicus afirma o seguinte: “Ofuscado pela obsessiva vontade de alcançar a sua chamada sublimação, não percebe que, no final do caminho sublimatório, só pode existir a morte?” (t. n.)⁷⁷. Dessa declaração de Federicus a Rico, podemos inferir, já munidos de outros dados coletados na leitura, que, se, por um lado, Rico compreende a sublimação “a seu modo”, ou seja, apropriando-se dela como pretexto para afirmar como natural a hierarquia social, por outro, Moravia confere um pouco mais de consciência à Federicus, que reconhece o estado de desejar como inerente à vida.

O recém-nascido, ainda segundo Kehl (1987), depara-se com a não satisfação imediata de suas necessidades, e inicia a lidar com o desejo. O Eros, com efeito, passa a buscar a recém perdida fusão narcísica com o outro, e continua, vida afora, a impulsionar a vida humana ao contato, ao embate com o outro e a realidade. Em última análise, o objetivo do Eros seria o próprio Thanatos, entendido como a abolição das tensões e o grau zero da energia vital.

Como se tratam de sensações desconhecidas, para o recém-nascido, os desejos e as necessidades, como a fome, por exemplo, aparecem com uma violência aterradora, e as frustrações vão moldando a separação entre o “eu” e o mundo no pequeno ser narcísico (pois tudo o que é bom, nesta primeira fase do ser, é sentido como parte de si mesmo).

⁷⁷ Tu che, obnubilato dall'ossessiva volontà di ottenere la tua cosiddetta sublimazione, non ti rendi conto che, alla fine del cammino sublimatorio, non può esservi che la morte (MORAVIA, 1971b, p. 387).

Uma vez que a criança recém-nascida experimenta as paixões em seu estado bruto, a contenção delas, segundo Kehl, seria uma necessidade interna da psique, já que seriam sentidas como desconfortáveis, ao contrário do que a valorização romântica das paixões desenfreadas nos fez acreditar.

Por essa razão, Marcuse (1975) afirma que o Eros incontrolado pode ser tão funesto quanto sua réplica fatal, o instinto de morte. Ambos têm como objetivo a gratificação como fim em si mesma, o que a cultura não pode dar. Por isso, somos regulados pela tensão entre os princípios de prazer e de realidade. Os instintos, que obedecem ao princípio de prazer, devem ser desviados e adaptados, segundo o princípio de realidade, para que haja um ajuste às demandas da realidade circundante. Essa é, portanto, uma mudança instintiva, isto é, uma transformação no sistema de valores. Marcuse explica a mudança do princípio de prazer para o princípio de realidade da seguinte forma:

De:	Para:
Satisfação imediata	satisfação adiada
Prazer	restrição do prazer
Júbilo (atividade lúdica)	esforço (trabalho)
Receptividade	produtividade
Ausência de repressão	segurança
(MARCUSE, 1975, p. 34)	

O princípio da realidade, portanto, superaria o de prazer, pois promete um prazer adiado, mas “garantido” (p. 35). Por causa dessa vantagem, seria equivocado, então, pensar nos dois princípios como diametralmente opostos, apesar de rivalizarem, uma vez que o princípio de realidade, segundo Marcuse, salvaguardaria o de prazer.

Para Kehl (1987), portanto, ao mistificarmos nostalgicamente um suposto “estado natural” em que os desejos, temores e ódios são intensos, estamos nos esquecendo de que a contenção das paixões foi iniciativa da própria psique individual. A psicanálise chama, então, de *castração* a impossibilidade de retornar ao estado narcísico inicial, e, após essa fase, a vida permitirá apenas uma satisfação parcial das pulsões, restando um excedente de energia.

Esse excedente, por sua vez, tem destinos diversos: Primeiramente, a repressão, que dissocia o desejo de seu conteúdo e, quando bem-sucedida não deixa traços, mas, quando mal-sucedida, pode resultar em neurose e histeria. A respeito da repressão, é interessante observar a seguinte afirmação de Kehl:

a repressão dissocia, aliena, faz da pessoa uma cega para seus desejos, ignorante sobre o que é bom para ela. Uma presa fácil de líderes totalitários, dos grandes pais autoritários que prometem alívio para as angústias de prazer que acompanham todas as alternativas de retorno do reprimido, em troca da obediência, da adesão total à sua liderança. A repressão é a condição da obediência: quem não sabe o que quer, quer aquilo que lhe dizem que ele deve querer. (1987, p. 481).

O segundo destino do excedente libidinal seria o desvio do objeto, em que há a troca do interdito por algo que é socialmente aceito; e, em um terceiro destino, a energia pode ser transformada em seu contrário, também chamado de conteúdo invertido, em que o indivíduo passa a sentir repulsa pelo objeto de desejo.

Um dos mecanismos do desvio do objeto é a sublimação. Esta requer que ao menos uma parte do desejo tenha sido satisfeita (a parte socialmente aceita, ou seja, compatível com o princípio de realidade) e que haja uma renúncia por meio da constatação de que a realização do desejo não será plena. A sublimação, portanto, seria incompatível com o narcisismo, já que tem por condição a renúncia à totalidade do objeto de desejo, e a consequente busca por outras formas de satisfação. Outra incompatibilidade pode ser observada entre sublimação e excesso de repressão, pois ele proibiria o próprio acesso aos conteúdos do desejo.

Kehl (1987) afirma que, enquanto a “fala” da sublimação seria fértil, pois viria de algum contato com o desejo, a “fala” neurótica seria vazia, uma vez que tem a função de negar o desejo. Entretanto, a sublimação, como força motora da cultura, não seria a chave para a felicidade, mas sim um subproduto da infelicidade humana.

O superego, instância repressora da psique, por sua vez, tem uma parte significativa que é ideológica. Por exemplo, na passagem do feudalismo à dos regimes monárquicos do século XVIII, a violência teria dado lugar à barganha da cortesia, de modo que as paixões foram se ajustando ao princípio de realidade apropriado para a corte. Após certo esgotamento das possibilidades de satisfação que a frivolidade da cortesia permite, segundo Kehl (1987), teria surgido o aspecto libertário do Romantismo e a reivindicação da paixão revolucionária, bem como a erotização da morte (que corresponderia à admissão do fracasso da civilização em relação ao domínio das paixões – e rendição do indivíduo ao Thanatos).

Hoje, afirma Kehl, seguimos uma tendência adaptada à sociedade de consumo ditada pelas demandas do mercado: trocamos os desejos do eu narcísico pelo desejo de consumo. Em suma, teríamos trocado nossas paixões por um objeto

propagandeado sedutoramente, que nos promete a volta ao narcisismo por meio de afirmações como, por exemplo, *you can have it all* (contanto que possa comprar). O fetichismo atinge a indústria cultural, em que reina o excesso, em uma tentativa de negar a falta e a carência a qualquer custo, propondo a possibilidade do retorno a um estado de ilusória bem-aventurança. Tal característica da relação entre o indivíduo moderno e o desejo, na sociedade de consumo, será retomada por Moravia por meio da personagem Irene, da qual ainda falaremos, que representará, na alegoria, um setor da Itália “americanizado”, com seu entusiasmo pelos Estados Unidos (que transparece em seu vocabulário: “*snack bar*”, “*baby sitter*”, “*hamburger*”, “*supermarket*”, “*colonial style*”) e cujas peculiares fantasias, ainda seguindo a linha do absurdo, materializam a ideia do fetichismo típico da sociedade de consumo.

Para continuarmos a pensar na articulação entre os princípios de realidade e de prazer no mundo moderno, é importante considerar outro princípio que, segundo Marcuse (1975) se sobrepõe ao de realidade no mundo capitalista: o princípio do desempenho. Para isso, devemos, ainda, expor mais algumas de suas considerações a respeito da origem da repressão do ponto de vista filogenético, ou seja, relativo à transformação da civilização.

Se, do ponto de vista individual, ontogenético, o trauma da repressão é instaurado por pais e educadores, do ponto de vista filogenético, considera-se um “pai primordial”, que inicialmente monopoliza o prazer e exerce um domínio que mais tarde se materializará em um sistema de instituições, em que os indivíduos se encarregarão de passar o controle adiante. É necessária, portanto, a manutenção das regras institucionais, uma vez que a repressão e a dominação do desejo jamais será completa. Para Freud, segundo a leitura de Marcuse (1975), a dinâmica mental da civilização se apóia na relação entre repressão externa e interna, e o indivíduo “introjeta seus senhores e suas ordens no próprio aparelho mental” (p. 37).

Da mesma forma que o indivíduo introjeta a repressão, na sociedade que Marcuse chama de aquisitiva, as restrições impostas à libido impregnam a sociedade como um todo, e o indivíduo, tendo absorvido a autoridade social como consciência, deseja o que se supõe que deva desejar. É justamente, portanto, na sociedade aquisitiva que entra o já comentado princípio do desempenho, que pode ser definido como um princípio de realidade específico que governou as origens e desenvolvimento do que chamamos de civilização contemporânea, segundo

Marcuse (1975). Essa civilização é caracterizada, então, por uma estratificação de sua coletividade de acordo com os diferentes desempenhos econômicos, e, nela, a dominação é constantemente racionalizada.

Com a divisão especializada do trabalho, ainda segundo Marcuse (1975), os indivíduos desempenham apenas funções preestabelecidas, em que o trabalho é, por definição, penoso, ou seja, baseia-se na ausência de gratificação e nas restrições impostas à libido. Sobre o excedente libidinal, Marcuse afirma que o indivíduo consegue dar vazão a ele apenas segundo o cronograma de horas de folga, e, ao utilizar-se dessas horas, sente-se feliz, pois “suas gratificações são lucrativas para ele e para os outros” (p. 59).

Tal felicidade, “fracionada”, permite que o desempenho do indivíduo continue, perpetuando o esquema de trabalho e, dessa forma, alienado na maior parte do tempo, pertence a si próprio apenas nas horas de folga, em que precisa de um entretenimento passivo para relaxar e se recuperar para mais uma jornada de trabalho. No mais recente estágio da civilização industrial, surge, então, uma indústria de entretenimento, pois o indivíduo não pode ser “deixado sozinho”, segundo Marcuse (1975).

A sexualidade desse indivíduo, por sua vez, também refletiria as características do princípio do desempenho, já que ficará estabelecida a supremacia genital, ou seja, a centralização e unificação da libido em um único objeto, ou melhor, em uma parte específica do corpo, deixando o resto livre para o trabalho: “A redução temporal da libido é suplementada, pois, pela sua redução espacial” (MARCUSE, 1975, p. 61).

Ao buscar suprimir a atividade de Feredicus, Rico, em IL, estará talvez, de forma literal, objetivando o retorno mecânico a um estado em que a libido não havia sido reduzida no espaço corporal que corresponde à genitália, o que é significativo quando pensamos, apoiando-nos em Marcuse (1975) que tal concentração acontece de forma concomitante ao fracionamento de Eros dentro do princípio do desempenho, que rege o mundo do trabalho na sociedade aquisitiva, que, conforme Marcuse, é alienante, e não libertador.

Devemos ter em mente portanto, os aspectos acima expostos, da dinâmica entre princípio de prazer, princípio de realidade, e de desempenho, para que prossigamos com nossa leitura.

A sublimação, por sua vez, que, como vimos, é um desvio da libido para atividades criativas, é compreendida de modo diverso e redutor por Rico. Em primeiro lugar, ele prevê a possibilidade de desencadear conscientemente a sublimação da própria libido por meio de uma ação mecânica, a abstenção sexual, atribuindo ao desejo apenas sua significação enquanto desejo sexual, atitude consoante com sua caracterização enquanto ser cômico cuja voz é desautorizada. Em segundo lugar, é curioso o modo como ele utiliza o termo “sublimado” como adjetivo, referente aos outros personagens, e não ao desejo. Por exemplo, conforme comentamos anteriormente, ele sente-se “mais sublimado” que Vladimiro, da mesma forma que se sente “menos sublimado” que Maurizio, o estudante, e Protti, abastado produtor cinematográfico de quem depende para produzir seu filme. O parâmetro utilizado por Rico para aferir o quanto um personagem está mais ou menos sublimado que ele próprio será, também curiosamente, o sucesso profissional e econômico. Tal dado parece indicar um deslocamento de valores e uma consequente crítica à própria noção de sucesso, e, em certa medida, de progresso, da sociedade de consumo. Em relação a esses outros personagens, além da própria mãe e de Irene, Rico diz sentir-se “por baixo”, enquanto, em relação a Vladimiro, o psicanalista, e à esposa, Fausta, caracterizados como “dessublimados”, ele se sente “por cima”, de forma que sua filosofia pessoal, pegando por empréstimo a psicanálise enquanto cientificismo, espelha a estratificação social. A redefinição do conceito de sublimação por Rico parece, pois, estar a serviço de uma crítica ao modo de racionalizar a desigualdade social e a alienação do indivíduo pela lógica do mundo capitalista, que como vimos, é característica da sociedade aquisitiva, que substitui o princípio de realidade pelo princípio do desempenho.

A personagem da mãe do protagonista é, naturalmente, muito importante em IL, e a primeira vez em que aparece, na fala de Rico, é durante a sessão com o psicanalista:

– Ah, a minha vida interior? Bem, não muito feliz. Coloca-se em minha pele, Vladimir. Eu queria bem a minha mãe. Esse amor agora estava sendo envenenado por um indivíduo direi estranho, por motivos todos “seus”, que de maneira alguma me diziam respeito. Resumindo: vinte anos de inferno. Felizmente, seis anos depois, minha mãe morreu.

– Sua mãe morreu?

– Sim, infelizmente, morreu.

Estranhei o fato de Vladimir me ter feito repetir duas vezes a notícia da morte de minha mãe. É verdade que foi precisamente em 1956 que Vladimir e eu, então ambos na casa dos vinte, separamo-nos e tomamos caminhos diferentes. Mas isso, porém,

não seria motivo para que Vladimir ignorasse que minha mãe havia morrido. Olho-o, êle me olha de lado, com a sua habitual perplexidade, inexpressiva embora dolorosa. Em seguida diz, suavemente, mas firme:

– Entende-se, Rico, que sua mãe *não* morreu.

Sinto que ruborizo. Sinto que estou caindo. Onde? No tenebroso poço da mais insondável dessublimação. De fato, é verdade: minha mãe não está morta. Está viva, vivíssima, e eu me pergunto por que me ocorreu dizer que está morta. Segue-se um longo silêncio. Vladimir olha-me fixo; e eu olho Vladimir. Em seguida, subitamente, absurdamente, prendo o rosto entre as mãos e começo a soluçar (MORAVIA, 1971a, p. 134)⁷⁸.

A morte inventada da mãe acentua mais uma vez o teor cômico, enquanto temos o questionamento da confiabilidade de Rico cuja mentira é flagrada pelo psicanalista. O que se segue é o choro copioso do analisando, que rapidamente formula uma explicação para proteger a própria face: a de que, na verdade, não estava mentindo, mas quis dizer que a morte foi *simbólica*. Dessa forma, em seu raciocínio cômicamente lógico, retoma outro elemento recorrente na psicanálise.

A propósito, a morte simbólica da mãe, narrada por Rico como se fosse uma morte de fato, está relacionada à primeira aventura sexual do personagem: Um dia, quando era adolescente, a mãe havia lhe dado dinheiro para ir ao cinema. Ao passar por uma rua escura, é chamado por uma prostituta. Como resposta à inicial hesitação de Rico, a mulher diz em tom jocoso que lhe mostrará o verdadeiro cinema. Ao aceitar os serviços da prostituta, portanto, ele não apenas trai a confiança da mãe (ocasionando sua morte metafórica, segundo ele próprio), mas também faz uma escolha simbólica que nega a posterior carreira no cinema em favor do prazer sexual, tematizando, novamente, o embate entre princípio de prazer e princípio de realidade.

⁷⁸ “Ah, la mia vita interiore? Beh, non tanto felice. Mettiti nei miei panni, Vladimiro. Volevo bene a mia madre. Questo bene adesso mi veniva avvelenato da un individuo, a dir poco estraneo, per motivi tutto 'suoi', che non mi riguardavano in alcun modo. A dirla in breve: vent'anni di inferno. Per fortuna, di lí a sei anni, mia madre è morta”

"Tua madre è morta?"

"Sì, purtroppo, è morta."

Mi colpisce il fatto che Vladimiro si faccia ripetere due volte la notizia della morte di mia madre. È vero, è stato appunto verso il 1956 che Vladimiro ed io, ormai ventenni, ci siamo separati, siamo andati ciascuno per la propria strada. Questo non toglie, però, che Vladimiro dovrebbe saperlo che mia madre è morta. Lo guardo, mi guarda di rimando, con la sua solita inespessiva anche se dolorosa perplessità. Poi dice dolcemente ma fermamente: "S'intende, Rico che tua madre *non* è morta."

Sento di arrossire. Sento di sprofondare. Dove? Nel pozzo tenebroso della più insondabile desublimazione. È vero, infatti: mia madre non è morta. È viva, vivíssima, e io mi domando perché mai mi è venuto in mente di dire che è morta. Segue un lungo silenzio. Vladimiro mi guarda, fisso; e io guardo Vladimiro. Poi, d'improvviso, absurdamente, mi prendo la faccia tra le mani e scoppio di singhiozzi." (MORAVIA, 1971b, p. 141).

No encontro entre Rico e sua mãe, que acontece logo depois da visita ao psicanalista Vladimiro, ela havia acabado de despedir uma empregada doméstica e, quando Rico indaga o porquê, ela responde o seguinte: “Sabina ia muito bem. Mas você não a deixava em paz. Enquanto a olhava apenas, passava; mas depois começou a lhe telefonar, a marcar encontros! E encontros não na rua, mas aqui, em minha casa, como aconteceu esta manhã” (MORAVIA, 1971a, p. 249)⁷⁹.

Em seu excesso de zelo, a mãe também se comporta de modo dominador, como uma típica matrona que é passional tanto nas demonstrações de afeto quanto nas reprovações ao filho: “Já se viu num espelho? Você é um homem jovem, e, no entanto, já está completamente calvo, com o rosto desfeito, e bolsas sob os olhos, como um velho. Isso sem falar na barriga” (MORAVIA, 1971a, p. 252-253)⁸⁰.

É interessante notar que a mãe é caracterizada como “fascista” por Rico, que, ao mesmo tempo em que se sente “dessublimado” em relação a ela, confessa seu desprezo pelos valores que ela representa. A casa da mãe ostenta uma decoração típica de uma burguesia decadente, no “estilo *novecento*”, com tapetes ornados com formas geométricas e lustres de vidro em forma de globo, que Rico descreve com atenção, afirmando que os móveis representam “o moralismo repressivo e imbecil dos anos trinta” (t.n)⁸¹. À medida que faz as observações, Rico começa a se exaltar e conclui suas impressões:

Da burguesia fascista! Nacionalista! Militarista! Colonialista! Paleocapitalista! O moralismo dos funcionários do Estado, como o meu pai, que iam à repartição envergando a camisa negra com a águia dourada no quepe, e cumprimentavam-se “romanamente” nos ônibus superlotados! (t. n.)⁸².

A máscara social que a mãe representa não é apenas sugerida, mas enunciada claramente por Rico: pequeno-burguesa e simpática ao fascismo. De fato, a mãe, uma senhora que ostenta orgulhosamente os protocolos da moral e do decoro, afirmará, na conversa com o filho, que a Itália não foi digna do grande

⁷⁹ “Sabina, andava benissimo. Ma tu non la lasciavi in pace. Passi guardarla; ma anche telefonarle, fissarle degli appuntamenti! E non fuori di casa, ma qui, in casa mia, come stamattina!” (MORAVIA, 1971b, p. 262).

⁸⁰ “Ti sei mai visto in uno specchio? Sei un uomo giovane, eppure sei tutto calvo, hai la faccia già disfatta e le borse sotto gli occhi, come un vecchio. Hai la pancia” (MORAVIA, 1971b, p. 266).

⁸¹ “Il moralismo repressivo e imbecille degli anni trenta” (p. 258).

⁸² Della borghesia fascista! Nazionalista! Militarista! Colonialista! Paleocapitalista! Il moralismo dei funzionari di Stato come mio padre, che andavano al ministero in giubba di orbace nero, con l’aquila dorata sul berretto, e si salutavano tra di loro “romanamente” negli autobus sovraffollati! (MORAVIA, 1971b, p. 258).

homem que foi Mussolini. Quando Rico era pequeno, ela o vestia sempre com uma camisa negra e ordenava que, nas orações noturnas, rezasse a Jesus, à Virgem Maria, e a Mussolini, o que aponta para a caracterização da mãe não apenas como máscara, mas como caricatura. Após uma discussão acalorada, em que Rico diverge da mãe dizendo que Mussolini foi um “dessublimado”, ao que ela revida reprovando-o por ter se casado com uma meretriz, Rico bate violentamente um prato sobre a mesa, estilhaçando-o, e vai refugiar-se no quarto da mãe. A cena de reconciliação entre os dois será a confirmação da natureza dos sentimentos de Rico em relação a ela: ele, que já havia nos revelado que a mãe é “mais sublimada” que ele, faz um gesto que ele mesmo avalia como intenção de retornar ao ventre materno: “Afundo a cabeça no regaço materno porque gostaria de retroceder no tempo, desaparecer, deixar de sofrer, de existir, voltar para o lugar de onde eu vim, ou seja, o nada.” (MORAVIA, 1971a, p. 256)⁸³.

Vemos aí uma alusão clara ao já comentado complexo de castração, que se entrelaçará com a caricatura da mãe como fascista, formando uma alegoria bastante sugestiva das relações pendentes entre o indivíduo do pós-guerra (representado por Rico) e o Fascismo, indicando uma relação de dependência entre o passado e o futuro.

De um lado, há a intenção, por parte de Rico, cuja individualidade se entrelaça à história italiana, de romper com o passado fascista simbolizado pela mãe, e, de outro, a afirmação da impossibilidade de cortar as relações, e, em vista da crise de valores em que se encontra, o irracionalismo do instinto de morte (representado pelo retorno ao útero) apresenta-se como única solução no momento.

Comentamos, anteriormente, acerca do fato de o romance iniciar-se dentro do espaço onírico, bem como da ausência do efeito-limite, que, segundo Ceserani (2006), se caracteriza pela marcação da passagem entre os diversos paradigmas de realidade mobilizados. Dessa forma, o romance parte de um sobrenatural assimilado no paradigma inicial do romance. Todavia, a gradual desautorização cômica da voz desse narrador, que nos levaria a hesitar acerca da veracidade dos fatos, agencia a ambiguidade típica do Fantástico em sentido estrito, o insólito absurdo e imagens de sonho e fantasias, para questionar não o real entendido como mundo empírico, mas os valores da sociedade burguesa e capitalista da época, segundo nossa hipótese.

⁸³ Spingo il capo in direzione del grembo materno perché vorrei regredirvi dentro, scomparirvi, cessare di soffrire, di esistere, tornare donde sono venuto cioè nel nulla (MORAVIA, 1971b, p. 270).

Comentamos anteriormente a relação entre o romance moraviano e a obra cinematográfica de Federico Fellini, *La dolce vita*. Assim como Fellini, Moravia questiona paradigmas e convenções, e, nesse sentido, questiona os limites da ordem dominante.

Dessa forma, podemos dizer que IL flagra algumas incongruências do panorama cultural da Itália, sobretudo nos anos sessenta, que corresponde ao período que Hobsbawm (1995) denomina a Era de Ouro, de que ainda falaremos. Para alcançar tal resultado, Moravia contrapõe a voz do narrador em primeira pessoa e outras vozes. O narrador do romance de Moravia apresenta um ângulo de visão de centro fixo, isto é, está “quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções” (FRIEDMAN, 2002, p. 177), mas reproduz, por meio de discurso direto, diálogos com diversos interlocutores, mostrando também seus pontos de vista.

Os encontros acontecem na seguinte ordem: Fausta, a esposa; Maurício, um dos estudantes que haviam lhe encomendado o roteiro; Irene, a amiga “americanizada”; Vladimiro, o psicanalista; Mafalda e Protti, o rico produtor cinematográfico e sua mulher; a Mãe, e depois as visitas vão se repetindo, e cada uma revelando, no diálogo entre o protagonista e as outras consciências, ou máscaras sociais, um panorama cultural da pequena burguesia da Itália dos anos sessenta.

Maurizio, o jovem filho de burgueses, integrante do coletivo de estudantes que encomendou o roteiro do filme a Rico, a princípio seria um representante da contestação estudantil de 1968. Em sua primeira aparição no romance, ele é caracterizado da seguinte forma: “Pequeno, mas bem proporcionado, todo vestido de brim branco, com os sapatos negros e os óculos igualmente negros, os cabelos de um louro côr de mel cortados à maneira dos pajens da Renascença” (MORAVIA, 1971a, p. 44)⁸⁴.

Maurizio é descrito, então, por Rico, com a imagem ao mesmo tempo admirada e desdenhosa do pajem renascentista. Da mesma forma como fez com Vladimiro, Rico faz sua aferição de poder entre ele e o estudante em termos de sublimação e dessublimação, e, sente-se sempre “por baixo” de Maurizio, que é “mais sublimado”.

⁸⁴ “Piccolo ma ben proporcionato, tutto vestito di tela bianca, con le scarpe nere e gli occhiali neri, i capelli biondo-miele tagliati alla maniera di quelli di un paggio del Rinascimento” (MORAVIA, 1971b, p. 43).

Na verdade, o grupo de estudantes liderado por Maurizio representa o setor burguês do movimento estudantil, e será ridicularizado por meio da ironia de que o único projeto que pretendem realizar é encomendar um filme sobre uma expropriação.

É necessário, neste momento, discorrer um pouco sobre o contexto de produção do romance. Trata-se dos chamados *anni di piombo* (anos de chumbo), que duraram do final da década de 60 até o fim dos anos 80. Entre os primeiros eventos que marcam os anos de chumbo italianos, historiadores evidenciam, além da contestação estudantil de 1968, o atentado de “*Piazza Fontana*”, em Milão, no dia 12 de dezembro de 1969, em que bombas foram lançadas no Banco Nacional da Agricultura, fazendo dezessete vítimas fatais e vários feridos, e mais outras bombas foram encontradas em bancos de Milão e Roma. Este período é até hoje muito controverso, mas pôde ser analisado em perspectiva por historiadores contemporâneos, como Guido Crainz (2005).

Segundo Crainz, poucas horas depois da explosão em Piazza Fontana, o então prefeito de Milão, Libero Mazza, se pronuncia a respeito do ocorrido indicando a confiança de que os responsáveis deveriam ser procurados entre grupos de extrema esquerda, opinião também endossada pelo importante jornal “*La Stampa*”, que em especulações indicou principalmente grupos anarquistas, chineses e grupos operários.

Giuseppe Saragat, então presidente da república, em sua mensagem de fim de ano, ainda segundo Crainz, ataca frontalmente a contestação, e, em seguida, o procurador geral de Milão também afirma, no discurso de inauguração do ano judiciário, que os onze atentados ocorridos naquele ano parecem interligados em uma corrente de manifestações e intimidações terroristas, declarando que até o direito à greve “deve ter limites”.

Esta declaração já sugere o que Crainz confirma a partir dos eventos que se seguiram: “o exame dos eventos demonstrarão, todavia, tanto a paternidade fascista dos atentados, quanto as manipulações da informação, operadas por magistrados e funcionários de polícia, a fim de dirigir as investigações em direção aos anárquicos” (t. n.)⁸⁵.

⁸⁵ “(...) le indagini successive dimostreranno invece sia la paternità fascista degli attentati, sia i ‘depistaggi’ compiuti da magistrati e funzionari di polizia per dirigere le indagini verso gli anarchici” (p. 364)

A imprensa, naturalmente, acolheu a versão oficial, e, quando o anarquista Pietro Valpreda foi preso e condenado como o principal culpado pelos ataques em Milão, as manchetes que surgiam em profusão, segundo Crainz, misturavam fatos verídicos e inventados, enquanto referiam-se a Valpreda com epítetos como "monstro desumano", "besta humana" e "louco sanguinário" (p. 366, t. n.).

Neste comentário do historiador acerca do episódio que inaugura o período, podemos ter uma ideia do teor dos eventos sucessivos. Marcados pela luta armada, atentados, protestos (e sua conseqüente repressão policial), lutas sindicais, embates entre esquerda e direita, e a conseqüente manipulação da informação midiática em favor dos interesses da direita, os anos de chumbo, também definidos como "*la stagione dei movimenti*" (a época dos movimentos), foi o período do protagonismo coletivo no país:

Vinham, à luz, na verdade, impulsos e mobilizações de diferentes origens e natureza: convergentes somente no fato de provocarem fortes contragolpes em instituições arcaicas e em um sistema político incapaz de oferecer perspectivas ou mediações político-sociais convincentes (t. n.)⁸⁶.

Segundo Hobsbawm (1995), a constituição italiana de 1946 é mais voltada para a esquerda dentro do contexto do novo liberalismo que visava reconstruir os países arrasados pelas duas grandes guerras mundiais. Após a Segunda Guerra Mundial, destacam-se movimentos trabalhistas e partidos socialistas que se enquadram em um novo capitalismo reformado, buscando não a abolição do sistema capitalista, mas a melhoria de vida de seus eleitorados por meio de reformas, englobadas em "uma economia capitalista forte e criadora de riqueza para financiar seus objetivos" (p. 214). Da mesma forma, "alguns objetivos políticos – pleno emprego, contenção do comunismo, modernização de economias atrasadas, ou em declínio, ou em ruínas – tinham absoluta prioridade e justificavam a presença mais forte do governo" (p. 214). Desse modo, os anos de chumbo italianos são marcados pela tentativa de contenção dos movimentos que, em 1968, indicam que o milagre econômico dos anos cinquenta começa a dar sinais de desgaste.

Se, nos anos cinquenta, o clima de prosperidade favoreceu a ascensão, na Europa, de governos conservadores moderados, houve uma virada para a esquerda

⁸⁶ Venivano in realtà alla luce spinte e mobilitazioni di differenti origine e natura: convergenti solo nel provocare forti contraccolpi in istituzioni arcaiche e in un sistema politico incapace di offrire prospettive o mediazioni politico-sociali convincenti (CRAINZ 2005, p. 322).

nos anos setenta, com o recuo do liberalismo, que Hobsbawm (1995) considera paralela ao aparecimento dos Estados de Bem-Estar, em que os gastos com seguridade social tornam-se prioritários.

Ainda de acordo com Hobsbawm, a “súbita e quase mundial explosão de radicalismo estudantil” (1995, p. 223) em 1968 pegou de surpresa as gerações mais velhas, que, tendo a memória da guerra, aproveitava a tranquilidade das políticas de desenvolvimento de mercado. A rebelião estudantil, será, então, um sinal, segundo Hobsbawm, de que “o equilíbrio da Era de Ouro não podia durar” (p. 223), bem como a hegemonia dos Estados Unidos e o sistema monetário com base no dólar-ouro.

Segundo Detti e Gozzini (2002, p. 339), na contestação estudantil de 1968, uma nova geração de jovens, filhos da sociedade de consumo (os *baby boomers*), se revolta contra os valores da própria sociedade moderna e não se mostra tão confiante em relação ao futuro quanto a geração precedente. Tratou-se, portanto, segundo Hobsbawm (1995), de uma nova geração que tornava-se adulta e para quem a experiência de instabilidade e desemprego em massa do entre-guerras era parte da História e não da experiência. A inspiração antiautoritária, que de certa forma foi um traço unificador da revolta estudantil, resultou em posteriores mudanças nas relações de poder dentro de instituições e famílias, dando um impulso significativo no campo dos direitos civis e levando a uma democratização significativa no Ocidente. Hobsbawm (1995) afirma, a propósito, que o significado cultural da contestação estudantil nos países desenvolvidos foi mais duradouro que o político, diferentemente do ocorrido nos países latino-americanos, em que a contestação se aliava à luta contra as ditaduras.

A relação de Moravia com a contestação estudantil de 1968 foi polêmica, apesar de o autor declarar sua simpatia ao movimento. A princípio, Moravia se posicionou, publicamente, de modo favorável à contestação por dois motivos: o primeiro deles, segundo declara a Nello Ajello, é o fato de o movimento ser uma “síntese vital, clamorosa, não acadêmica” (1986, p. 3) de estímulos culturais da época: “a contracultura americana, as filosofias orientais, o Zen-Budismo, Nietzsche, o jovem Marx” (p. 3). O outro motivo é a compartilhada aversão ao stalinismo. Moravia declara, então, o seguinte:

Quando 68 chegou, pela primeira vez na vida me senti à vontade. Achei-me em contacto com um movimento de revolta política feito por jovens que se pareciam com o que eu fora, trinta ou quarenta ano antes. Mas acima de tudo a revolta desses jovens estava livre de compromissos stalinistas, era imune à doença de que haviam sofrido as esquerdas do mundo todo. Falava-se em revolução, mas já ninguém se reportava aos modelos stalinistas (p. 5).

A polémica à qual aludimos anteriormente deve-se às ásperas críticas dirigidas ao escritor por parte de estudantes devido à sua colaboração para o jornal “*Corriere della sera*”, e principalmente, devido ao fato de considerarem Moravia um representante de uma certa cultura erudita a que se opunham. O escritor, durante o confronto com os estudantes, declarou sentir-se mais proletário que todos eles. Respondendo ao questionamento de Ajello sobre o embate, comenta o seguinte:

[os estudantes] Tinham todos um pouco de ‘filhos de papai’. [...] Que fique claro: aqueles mocinhos tinham razão em protestar, até contra mim talvez, mas não em nome do proletariado. [...] Conheço certos mecanismos psicológicos. Aqueles rapazes se metiam a revolucionários com um sentimento de culpa – a culpa de terem nascido ricos – e desabafavam contra mim (p. 6-7).

Sabemos, porém, que a opinião pública do autor empírico acerca da contestação não deve interferir em nossa leitura. Os dados que o romance nos dá acerca do grupo de estudantes são suficientes, no entanto, para afirmar que a caracterização deles não inclui valores de heroísmo e, portanto, não apenas Rico cairia na categorização de inapto, mas os estudantes também parecem figurados com elementos do cômico, o que desautorizaria sua voz.

Com efeito, poderíamos refletir que Moravia satiriza sobretudo dois aspectos da contestação estudantil: a origem burguesa de seus protagonistas e a inspiração em líderes como Lenin, Stalin, Mao e Ho-chi-Minh, conforme a afirmação do personagem Maurizio. A seguir, Rico exprime sua opinião acerca da contestação:

Sim, eu penso realmente que a contestação será, um dia, considerada o momento heróico de uma certa geração, precisamente essa de Maurizio. Sim, estou convencido de que a juventude é a idade heróica do homem, e pouco importa se êsse heroísmo, por assim dizer, biológico, dedica-se à política, como é o caso de Maurizio e seu grupo, ou à arte ou à cultura, como é o meu caso, quando na minha já distante adolescência (MORAVIA, 1971a, p. 50)⁸⁷.

⁸⁷ Sì, io penso realmente che la contestazione, un giorno, sarà considerata il momento eroico di una certa generazione, quella, appunto, di Maurizio. Sì, sono convinto che la giovinezza è l'età eroica dell'uomo, e poco importa se questo eroismo, per così dire, biologico, si dedica alla politica, come è il caso di Maurizio e del suo gruppo, o all'arte e alla cultura, come è stato il mio caso, nella mia ormai lontana adolescenza” (MORAVIA, 1971b, p. 49-50).

Até então, o romance não nos leva a compactuar com a visão de Rico, pois já fomos condicionados nas páginas precedentes a ler com reservas o seu modo de raciocinar. Conseqüentemente, é esperado que Maurizio e o grupo de estudantes mereçam a legitimidade da narrativa, como, por exemplo, com uma caracterização positiva, que atribua a eles valores como honestidade, razão, e, sobretudo, liberdade de pensamento.

No entanto, a cena que mostra a reunião dos estudantes que recebe a visita de Rico é permeada por um certo cômico absurdo. Primeiramente, eles parecem se comportar como autômatos, e necessitam de um semáforo para regular a hora e duração de aplausos ou vitupérios:

Clique. Olho o semáforo e vejo que desta vez acendeu-se a luz vermelha. Reflito velozmente: luz amarela, aplausos; luz verde, discurso; e luz vermelha? Compreendo logo. Os jovens começam a repetir em côro, mantendo-se sentados e batendo os pés no chão: “Che sim, Protti não” (MORAVIA, 1971a, p. 269)⁸⁸.

A reunião que estamos a observar teve de ser interrompida devido a problemas técnicos no semáforo, e todos estavam de acordo que não era possível continuar a sessão sem ele. O cômico opera, aqui, segundo nossa leitura e ajudados pelo estudo de Bergson (1983) segundo o princípio da inflexibilidade mecânica dos personagens, isto é, tanto no fato de precisarem regular mecanicamente o andamento da reunião com um semáforo e não conseguirem prosseguir sem ele, quanto na imagem sugestiva do rechaçamento a outras versões da História, vemos o desencontro entre o que é requerido pela situação e o que é realizado pelos personagens. No caso do uso do semáforo, há ainda mais um elemento do cômico de situação. Segundo Bergson, para tornar uma cerimônia cômica, e acreditamos que o encontro dos estudantes pode ser comparado a uma cerimônia, o modo de narrar concentra-se no que ela tem de cerimonioso, privilegiando a forma em sacrifício do conteúdo. Os estudantes, segundo nossa leitura, regem-se, em sua reunião, pela imobilidade de uma fórmula cerimonial, o que conseqüentemente pode ser lido como a desautorização do conteúdo.

⁸⁸ Clic. Guardo al semaforo e vedo che questa volta si è accesa la luce rossa. Rifletto velocemente: luce gialla uguale applausi; luce verde uguale intervento; e luce rossa? Lo apprendo subito. I ragazzi prendono a ripetere in coro, restando seduti e strisciando i piedi in terra: “Ché sí, Protti no” (MORAVIA, 1971b, p. 283).

Não nos esqueçamos, porém, de um aspecto essencial dos contestadores moravianos: todos são de famílias abastadas, e caracterizados como burgueses. A respeito desse dado, vislumbramos dois modos de interpretá-los: como caricatura da contestação em si, ou como representação dos próprios filhos de burgueses que, por tédio ou modismo, imitam certos protocolos da contestação, mas são desprovidos de qualquer militância efetiva. Uma prova irrefutável da superficialidade da militância do grupo de Maurizio (e indício de certo narcisismo) é a própria encomenda de um filme inspirado no grupo, que será financiado pelo pai de Flávia, uma das integrantes. A representação dos estudantes de IL, com seu caráter obtuso, parece responder ao cinismo de Moravia em relação ao movimento estudantil, e neste ponto será impossível desconsiderar a referida polêmica envolvendo o autor empírico e as novas gerações, como elemento externo que pode explicar a materialidade do texto. Moravia parece expurgar, por meio do cômico dos estudantes, o sentimento de uma elite de intelectuais italianos que, tendo vivido a experiência da Segunda Guerra Mundial, não acredita na necessidade de revoluções. O próprio roteiro inicial confeccionado por Rico, a propósito, fala da perda de utopias e retrata os estudantes, já na velhice, lembrando com nostalgia os sonhos da juventude.

Dito isto, voltemo-nos a outros aspectos. É significativa a descrição dos espaços em que o protagonista transita, pois eles refletem as consciências de seus donos de modo bastante transparente. O apartamento de Rico é mostrado pelos olhos de Maurizio, e não por alguma descrição de Rico. Maurizio observa que o apartamento do protagonista é vazio, sem móveis. Já aludimos à questão da identidade problemática de Rico. Sua relutância em observar e descrever o próprio espaço íntimo, e a conseqüente observação de Maurizio de que é uma casa vazia, poderiam sugerir a própria relutância da narrativa em apresentar uma definição acabada, em termos de máscara social, do protagonista. Essa dúvida acaba, entretanto, quando o próprio Rico assume que a ausência de móveis é proposital, e, portanto, fingida. Sabemos que ele tem dinheiro investido em ações de empresas, e é dessa fonte que virá o dinheiro pago aos estudantes como “contribuição” para que eles aceitem seu trabalho como roteirista. Portanto, a definição que prevalece será a de pequeno-burguês.

A observação das casas dos outros personagens, por sua vez, é bastante minuciosa, e segue o estilo detalhista já assinalado anteriormente. Podemos ver

esta característica a seguir, em que a primeira visita à casa de Fausta é contada como uma experiência sensorial desagradável:

Completa escuridão. Avanço, tateando, respirando a plenos pulmões o ar morno, viciado, impregnado de odores difusos e, todavia, distinguíveis da cozinha, da fumaça dos cigarros e de fraldinhas infantis. [...] A cozinha se encontra numa desordem que, no mínimo, se poderia definir como indescritível. A mesa de fórmica vermelha está entulhada de pratos e talheres sujos, de copos com restos de vinho, de cascas de frutas e de crostas de pão. Num prato para salada, boiando no azeite, algumas fôlhas de alface. No meio da mesa, uma garrafa inclinada e pela metade. Além disso, a janela está fechada; um raio de sol ardente, passando através dos vidros, parece cozinhar, nos pratos, os resíduos de comida. Um odor ácido, de alimentos fermentados, me fere as narinas (MORAVIA, 1971a, p. 19)⁸⁹.

O espaço ora descrito reflete a imagem do abandono e da desordem, e pode ser relacionado ao que Fausta representa alegoricamente no romance. Veremos, mais adiante, que essa personagem parece representar o subalterno, já que é constantemente submetida às humilhações de Rico, que considera-se o seu benfeitor. Já afirmamos que Rico a considera “mais dessublimada” que ele, e, portanto, inferior. Sua condição de ex-meretriz é o tempo todo lembrada por Rico a fim de afirmar a própria superioridade, fato que, em nossa leitura, corrobora para a constatação de que o personagem principal faz coincidir a definição de sublimação à de sucesso econômico e prestígio social. Fausta, ao casar-se com Rico, deixou de ser explorada por vários homens para ser explorada por apenas um. Ao final do romance, a ausência de qualquer solução ao problema de Rico, e sua resignação, que dialoga com a inaptidão dos personagens moravianos, indica que a situação continuará a mesma não apenas para ele, mas também para Fausta, a quem Federicus chama de “cretina” (p. 391) no momento da reconciliação do casal, que fecha a narrativa.

Atentemos para o elemento da luz. Ela é um elemento que, no romance, focaliza teatralmente elementos que a narrativa quer ressaltar. No caso do excerto há pouco reproduzido, é a sordidez da cozinha. O apartamento de Fausta,

⁸⁹ Buio completo. Avanzo a tastoni, respirando a piene narici l'aria calda, viziata, impregnata degli odori fusi e tuttavia distinguibili della cucina, del fumo delle sigarette e dei pannolini infantili" (...) La cucina è in un disordine che, per una volta, è guasto chiamare indescrivibile. La tavola dal piano di formica rossa è sparsa di piatti e di posate sporche, bicchieri con dei fondi di vino, di bucce di frutta e di croste di pane. In un'insalatiera, invescate nell'olio, alcune foglie di lattuga. Nel mezzo della tavola, un fiasco sbilenco e semivuoto. Purtroppo, la finestra è chiusa; un raggio di sole ardente passando attraverso i vetri va a cuocere, nei piatti, i residui del cibo. Un odore acido di alimenti fermentati colpisce le mie narici (MORAVIA, 1971b, p. 15-16).

desorganizado, sujo e malcheiroso contrasta com a relativa organização do quarto de Cesarino, o filho dos dois, que Rico suspeita não ser seu filho e por isso reluta em ter para com ele uma relação de afeto.

Em outro espaço, como a casa de Irene, outra personagem significativa, a luz plena do espaço ilumina a ordem de um ambiente diametralmente oposto ao apartamento de Fausta:

Irene abre o portão, caminha velozmente pelo jardim, entre os canteiros de grama cortada à inglesa, por um caminhozinho de cimento margeado de pequenas árvores podadas em forma de cones e pirâmides. Eis a porta de madeira clara, com a maçaneta e a fechadura de metal reluzente. Irene me faz entrar numa grande sala de visitas, com duas portas escancaradas. Uma luz forte e agradável, como uma luz marinha, banha a sala (t. n.)⁹⁰.

A luz plena, que define o espaço de Irene, aparece no apartamento de Fausta somente no quarto de Cesarino, que, ao contrário dos outros cômodos, está em ordem: "O quarto está inundado de luz. Ao centro, um cercado para crianças com coluninhas pintadas de côr-de-rosa [...]" (MORAVIA, 1971a, p. 20)⁹¹. Este dado sugere a caracterização positiva da criança, ainda não corrompida pelo mundo dos adultos.

Ainda é necessário observar o que Irene representa dentro da economia do romance. A mulher desconhecida que, em um excerto que reproduzimos anteriormente, sofre o abuso incitado por *Federicus*, que pede que Rico tire o sapato e lhe introduza o pé entre as pernas, tem uma reação de inesperada curiosidade. Em vez de repeli-lo, ela o leva para casa e tem início entre os dois uma estranha e casta amizade. Ela, funcionária de uma embaixada árabe, encarna os valores do capitalismo por diversos motivos. O primeiro deles é o espaço onde se encontram pela primeira vez, o banco. É sintomática a descrição do banco como se fosse um templo religioso. Nesta imagem, a ironia é bastante transparente. Aliás, Rico tem um apelido carinhoso para Irene que remonta à primeira vez que a viu no banco: a sacerdotisa do templo.

⁹⁰ Irene apre il cancello, cammina spedita nel giardino tra le aiuole di erba tagliata all'inglese, per un vialetto di cemento fiancheggiato di alberelli potati a palla, a cono, a piramide. Ecco la porta di legno chiaro, con la targa e le maniglie di ottone specchianti. Irene mi fa entrare in un vasto soggiorno con due porte-finestre spalancate. C'è una luce forte e piacevole, come marina (MORAVIA, 1971b, p. 88).

⁹¹ La stanza è piena di luce. Il centro della stanza è occupato da un recinto di colonnine dipinto di rosa (...) (MORAVIA, 1971b, p. 17).

A casa de Irene também é um espaço, segundo as observações de Rico, “americanizado”, e as influências dos Estados Unidos representariam as do próprio capitalismo. Sua casa é devidamente equipada com eletrodomésticos modernos, e possui um arquitetura absolutamente sóbria e funcional. Os objetos decorativos são aqueles que, outrora novidades do *design*, agora são fabricados em série e vendidos a preços mais acessíveis. Como extensão da casa, o bairro em que ela se encontra é dotado, conforme a observação de Federicus, de simulacros dele mesmo: colunas e obeliscos.

Ruas com colunatas, praças com colunatas, caminhos com colunatas, pórticos circulares com colunatas, largos com colunatas. No centro da praça principal, um obelisco que o sol da tarde estival banha de uma luz ardente. “Ele”, que aparentemente não se deu por achado, mostra-se de repente muito vivo: –Tôdas estas colunas, êstes obeliscos. Diga-lhe, em tom de brincadeira, que, mesmo sendo verdade que ela não costuma homenagear certas realezas, o fato é que, vivendo, como vive, entre tantas colunas e tantos obeliscos, símbolos tradicionais do que sou, ou melhor, do que posso ser, seria o caso de duvidar de sua afirmação (MORAVIA, 1971a, p. 85)⁹².

A observação de Federicus, que pode ser lida como irônica, traz à narrativa um dado que não se pode ignorar: a imagem fálica que representa o poder, considerada um clichê de nossa cultura, é uma das chaves de interpretação do romance. Vemos que, ao trazer para o mesmo espaço narrativo os temas do desejo sexual, do poder e do capitalismo, Moravia parece operar uma avaliação do próprio desejo de consumo e de poder econômico, questões que vemos em discussão não apenas neste momento mas em grande parte da narrativa.

As décadas de 1950 e 1960, segundo Hobsbawm (1995), conforme já comentamos, são considerados os “anos dourados”, em que os países chamados desenvolvidos tiveram, segundo os economistas, um crescimento econômico excepcional. Apenas os EUA cresceu mais devagar durante esse período, acompanhando os avanços alcançados durante a Segunda Guerra Mundial; para os outros, sobretudo os países europeus e o Japão, a estratégia desenvolvimentista

⁹² Strade con colonnati, piazze con colonnati, viali con colonnati, slarghi con colonatti, esedre con colonnati. Nel mezzo della piazza principale, un obelisco che il sole del pomeriggio estivo riveste di luce ardente. “Lui”, apparentemente per niente smontato, tutt’ad un tratto si fa vivo. “Tutti questi colonnati, questi obelischi. Dille, così, scherzosamente, che sarà anche vero che lei non fa certi omaggi a certe regalità; ma che vivendo come fa, tra tante colonne e tante obelischi, simboli tradizionali di ciò che sono, o meglio, posso diventare, verrebbe fatto di dubitarne” (MORAVIA, 1971b, p. 87).

visava a recuperação após a guerra. Sobretudo na década de 1960, houve um crescimento explosivo na produção agrícola e de manufaturas não apenas nos países desenvolvidos mas também no “terceiro mundo”, cujos países passam a ser chamados de “países em recente industrialização”, ou “em desenvolvimento”. Essa explosão pareceu, para Hobsbawm, apenas uma versão em escala global da situação dos EUA pré-1945, em que diversos países tomaram-no como modelo de sociedade industrial capitalista.

Dessa forma, o consumo é a base sobre a qual opera o modelo de sociedade importada dos EUA. Na Era de Ouro, tornava-se possível, ao cidadão médio, possuir bens que, à época de seus pais, era privilégio apenas dos muito ricos, o que foi considerado indício de um progresso indiscutível, pois o “novo”, no mundo da mercadoria, equivale, sempre, ao melhor. Para Hobsbawm, entretanto, o problema central da Era de Ouro é o de que os seres humanos só eram essenciais à economia como consumidores, isto é, compradores de bens e serviços.

O maior indício dessa leitura alegórica da personagem Irene é o que a caracteriza sexualmente. Naturalmente, Federicus incita-a a falar sobre o assunto, e ela conta que não procura homens, mas se satisfaz sozinha, masturbando-se com o auxílio de certas fantasias, pequenas narrativas que compõe em sua imaginação para chegar ao clímax. Nestas pequenas narrativas, que Irene diz ser o “cinema para consumo próprio”, o que sempre acontece é ela ser vendida como mercadoria a algum homem poderoso, e nada mais. O desfecho das fantasias de Irene é, então, a troca comercial. Lemos, neste caso, uma imagem bastante transparente da fetichização do consumo e a conseqüente desumanização do indivíduo, que, transformado em mero consumidor, adquire o status de mercadoria. Abaixo, veremos um exemplo dessas fantasias, que data da época em que Irene foi casada por um curto período de tempo:

O filme se passava no escritório de Hermínio. Um escritório moderno, com os habituais móveis de metal. Hermínio está sentado atrás de sua escrivaninha, meu marido e eu sentamo-nos defronte. Hermínio tem na mão um livrinho de apontamentos e diz ao meu marido: “Eu o ajudarei, de acordo, mas em troca quero Irene”. Olho meu marido e o vejo fazer um sinal afirmativo com a cabeça. Então Hermínio assina rapidamente o documento que estabelece a nossa sociedade, estende-o a meu marido, que o segura, olha-me um momento e depois vai embora. É só isso (MORAVIA, 1971a, p. 105)⁹³.

⁹³ Il film si svolgeva nell’ufficio di Erminio. Un Ufficio moderno, con i soliti mobili di metallo. Erminio sta seduto dietro la scrivania, mio marito ed io gli sediamo di fronte. Erminio ha in mano il libretto degli assegni e dice a mio marito. “Ti aiuterò, d’accordo. Ma in cambio voglio Irene”. Io guardo mio marito e

É por meio da personagem Irene que Moravia trava de modo mais transparente o diálogo com a reflexão de que o que move a sociedade aquisitiva é domesticação do desejo individual para o consumo. Não seria necessário dizer, portanto, que Irene, a “sacerdotisa do templo”, é, para Rico, a “sublimada” por excelência. Nela, há a materialização da ideia abstrata de que, ao integrar-se harmonicamente na sociedade aquisitiva, o indivíduo torna-se não apenas consumidor, mas produto, mercadoria, já que será ensinado a dar escape ao excedente libidinal fazendo girar a economia com seu poder de compra.

Outra passagem que tematiza a sociedade de consumo é a grotesca festa, à qual Rico comparece sem ser convidado, à casa do abastado produtor de cinema, Protti. No excerto a seguir, o personagem Cutica, um colega e concorrente de Rico, explica a atração principal da festa, que consiste em encenar um leilão de escravas, do qual o dinheiro arrecadado será revertido à África:

Esta festa é tudo o que restou de um filme sobre o tráfico de escravas na África, que Protti queria fazer, e que acabou não fazendo. Sobre um estrado, desfilarão dentro em pouco muitas das mulheres que estão andando aí pela casa. Devidamente nuas e trazendo correntes como as escravas do bom tempo antigo, serão postas em leilão. Um carcereiro, pintado de preto, tratará de acariciar com o chicote as mais recalcitrantes. À proporção em que forem sendo exibidas no estrado, o impiedoso negreiro detalhará os particulares e as prendas físicas das desventuradas môças postas à venda. Em seguida, alguém do público fará uma oferta. Mas não em liras, que não teria graça, mas em moedas de então, do tempo da escravatura: taleres de Maria Teresa, florins, dobrões da Espanha, ducados, luíses, etc., et. Bem entendido, as ofertas serão feitas a sério; e as somas serão pagas mais tarde em liras. E estas liras, adivinha só a favor de quem serão recolhidas? A favor dos fugitivos africanos. Parece que há uma grande quantidade deles nos campos de concentração espalhados aqui e ali pela África. Em resumo, uma festa tipicamente africana em favor dos africanos. (MORAVIA, 1971a, p. 317)⁹⁴.

lo vedo fare con il capo un cenno di assenso. Allora Erminio firma rapidamente l'assegno, lo porge a mio marito che lo prende, mi guarda un momento, poi se ne va. Tutto qui (MORAVIA, 1971b, p. 109).

⁹⁴ Questa festa è tutto quello che rimane di un film sulla tratta delle schiave in Africa, che Protti voleva fare e poi non ha fatto. Su una tribuna si sfileranno tra poco molte delle donne che vedi qui in giro. Debitamente nude e cariche di catene, come le schiave del buon tempo antico, verranno messe all'incanto. Un aguzzino con la faccia dipinta di nerofumo provvederà ad accarezzare con lo scudiscio de più recalcitranti. Via via che si esibiranno sulla pedana, lo spietato negreiro illustrerà nei particolari i pregi fisici delle sventurate fanciulle esposte in vendita. Poi, qualcuno, nel pubblico, farà un'offerta. Ma non in lire nostrane, che gusto ci sarebbe? Bensì in monete di allora, del tempo della schiavitù: talleri di Maria Teresa, zecchini, doppie di Spagna, ducati, luigi, eccetera eccetera. Beninteso le offerte saranno fatte sul serio; e se somme verranno pagate più tardi in lire. E queste lire, indovina un po' a favore di chi andranno? A favore dei profughi africani. Pare che ce ne sia una

Nesta passagem, vemos a crítica ao europeu que se apropria dos clichês exotizantes relacionados ao terceiro mundo e espetaculariza a pobreza para fins humanitários. A ajuda humanitária, por sua vez, vem acompanhada de uma espécie de humilhação do próprio subalterno, enquanto o benfeitor reafirma sua posição hegemônica. De acordo com Hobsbawm (1995), ainda que a Era de Ouro tenha sido um fenômeno global, a riqueza não chegou até os países do “terceiro mundo”, os chamados subdesenvolvidos, como os países africanos, leste-asiáticos, sul-asiáticos e latino-americanos: “As décadas de 1970 e 1980 mais uma vez se familiarizaram com a fome endêmica, com a imagem clássica, a criança exótica morrendo de inanição, vista após o jantar em toda tela de TV do ocidente” (p. 204).

A crítica ao mundo capitalista se estende, pois, à indústria cultural. Em um diálogo entre Rico e seu produtor, este argumenta que seu roteiro não foi escolhido pois não renderia lucros: “Desculpe Rico, a sua versão poderá ser mais verossímil, não discuto, mas é sentimental, intimista, crepuscular, “nhê-nhé”, não faria uma lira!” (MORAVIA, 1971a, p. 202)⁹⁵. O diálogo acima, que revela o quanto a arte estará subordinada às estratégias de mercado, será coroado, depois, com a imagem da festa e do leilão de escravas do excerto anterior. Esta imagem, que está situada quase ao final do romance, parece sugerir o eventual desfecho desumanizador da lógica capitalista enquanto critica também a indústria cultural. Moravia teve, por meio de sua alegoria, a sensibilidade de perceber o lado negativo do progresso, que, para os beneficiários da Era de Ouro, “parecia irreal e distante, como a futura morte do universo por entropia” (HOBBSAWM, 1995, p. 209).

Neste momento, ainda é necessário fazer um comentário de ordem teórica a respeito do cômico presente no romance. Até agora, apoiamo-nos nos conceitos de Henri Bergson (1983). Para ele, o riso é uma característica essencialmente humana, mas um dos princípios que o rege seria a insensibilidade, ou, pelo menos, a suspensão dela no instante em que se ri. Essa caracterização do cômico segundo Bergson contrasta com a de humorismo conforme pensado por Pirandello em seu famoso ensaio *O Humorismo*:

grande quantità nei campi di concentramento sparsi qua e là per l’Africa. Insomma, una festa tipicamente africana a favore degli africani (MORAVIA, 1971b, p. 335).

⁹⁵ Scusami, Rico, la tua versione sarà piú verosimile, non discuto, ma è sentimentale, intimista, crepuscolare, gnè gnè, non farebbe una lira! (MORAVIA, 1971b, p. 213).

O humorismo consiste no sentimento do contrário, provocado pela especial atividade de reflexão que não se esconde, que não se torna, como comumente na arte, uma forma do sentimento, mas o seu contrário, mesmo seguindo passo a passo o sentimento como a sombra segue o corpo (1996, p. 170).

Como podemos definir, então, tal sentimento do contrário? Pirandello usa especificamente a palavra *sentimento*, pois acredita que o humorismo contradiz a lógica formal que visa abstrair os sentimentos das ideias e conferir um valor absoluto a algo que é fluido e relativo. O humor apresentaria, então, um caráter dual: é riso e dor ao mesmo tempo. Há, assim, o compadecimento diante do outro, resultante do trabalho de reflexão. O contraste evidenciado humoristicamente, segundo Pirandello, está no sentimento, e não apenas em construções verbais, fingimentos retóricos, ou no evidenciamento do contrário *ideal*, como se faz no âmbito do cômico. Na verdade, o humorista, quando faz nascer a reflexão, sugere que o *ideal* é abstrato e reconhece as fraquezas humanas, às quais ele próprio está vinculado. O humorismo, portanto, segundo o autor, é essencialmente diferente da ironia, da sátira, da burla, da caricatura e de todo o cômico em suas variadas expressões. A respeito da ironia como figura retórica, Pirandello afirma que essa contém em si uma contradição fictícia entre o que se diz e o que se pretende dar a entender, isto é, um fingimento absolutamente contrário à natureza do humor. O ironizador coloca-se, portanto, em uma instância superior ao objeto ironizado, característica observada por Pirandello da seguinte forma: “O *eu*, a única realidade verdadeira, pode sorrir da vã aparência do universo” (1996, p. 24).

A contradição do humorismo, por sua vez, nunca é fictícia, mas real e essencial. É, portanto, justamente a constatação da não ficcionalidade da contradição, ou seja, a reflexão de que a incongruência retratada existe e faz parte da realidade, a responsável pelo riso ambíguo, que ao mesmo tempo é dor.

À medida que o romance se aproxima do final, o teor puramente cômico vai dando lugar a um grotesco que parece elevar o romance ao sentimento do contrário típico do humorismo de Pirandello. A imagem do leilão de escravas, que parece ter por objetivo imediato, além da já mencionada crítica à indústria cultural, ridicularizar a postura do europeu médio e sua espetacularização da filantropia de fachada, a nosso ver traz ao texto o turbamento de que fala Pirandello ao cruzar na mesma superfície narrativa a opressão e o riso.

Poderíamos dizer, então, que o cômico, aqui, toca o nível de humorismo descrito por Pirandello (1996). Se conduzirmos uma leitura crítica da imagem de sujeição que as cenas expostas representam, poderíamos concluir que há uma espécie de riso doloroso que fica evidente na constatação da identidade entre ser humano e mercadoria, e na ironia de que a renda de tal espetáculo seja revertida para a África. Segundo Pirandello, o humorista visa rir de si mesmo e da própria condição, e o sentimento que daí emana é o de perplexidade: “Eu me sinto como se mantido entre duas: gostaria de rir, rio, mas o riso me é turbado e impedido por alguma coisa que emana da própria representação” (PIRANDELLO, 1996, p. 136).

Na passagem a seguir, que também parece seguir essa tendência, Rico obriga sua esposa a se comportar como uma vaca, na esperança de que esta se recusasse e desistisse de procurá-lo para uma relação íntima: “Que fazer? Reúno tôdas as minhas fôrças, apelo mentalmente para o meu santo protetor, São Sigismundo Freud, e no momento em que ultrapassamos a porta do quarto, digo: – Sim, façamos então amor. Mas primeiro finja que é uma vaca leiteira” (MORAVIA, 1971a, p. 42)⁹⁶.

A tentativa fracassa, pois a obediente Fausta aceita a humilhação:

Fausta estende a cabeça para cima, numa maneira curiosamente animalesca, olha-me e, então, abre a bôca e emite um longo mugido:

– Muuuuuu.

– Outra vez.

– Muuuuuu.

– Outra vez.

Recolhe tôdas as suas fôrças e dessa vez emite um mugido exatamente igual ao das vacas, dêsses que se ouvem nos prados alpinos, alternados com o soar dos chocalhos (MORAVIA, 1971a, p. 43)⁹⁷.

Rico deixa-a neste instante e corre para a rua, sentindo pena da sua “povera Fausta”. Uma piedade, seria desnecessário dizer, absolutamente irônica para nós, mas, dentro do universo narrativo, Rico parece não ter consciência de ser o algoz de Fausta, pois transfere a culpa para Federicus: “Digo a “êle”, que está calado,

⁹⁶ Che fare? Raduno le mie forze, mi appello mentalmente al mio santo protettore, san Sigismondo Freud e nel momento che varchiamo la soglia della camera da letto, dico: “Sì, facciamo pure l'amore. Ma prima fai la mucca.” (MORAVIA, 1971b, p. 40).

⁹⁷ Fausta sporge il capo in fuori, in maniera curiosamente animalesca, mi guarda, quindi apre la bocca ed emette un lungo muggito: “Muuuu.”

“Ancora.”

“Muuuuuuuuuuuuuu.”

“Ancora.”

Raccoglie tutte le sue forze e questa volta emette un muggito proprio da mucca, di quelli che si odono nei prati alpini alternati a dindon dei campanacci.” (MORAVIA, 1971b, p. 41)

provavelmente por estar bastante desconcertado para achar forças para falar – Eis aí uma coisa que fui obrigado a fazer por sua culpa” (MORAVIA, 1971a, p. 43)⁹⁸.

Fausta, a esposa que outrora fora garota de programa, é sua subalterna por excelência. Ela sofre com suas humilhações, e, Rico, ao mesmo tempo em que incentiva-a a portar-se como dama da sociedade, sente um sádico prazer em afirmar que ela nunca será, na verdade uma mulher como as burguesas que frequentam seu círculo social. Irene é a única com a qual ele se sente minimamente confortável e abandona as aferições de poder, mas ela é sempre recolocada como a inatingível imagem de “sacerdotisa”. Destes dados, fica evidente a relação entre sublimação, no entender de Rico, e o poder econômico.

Encaminhemo-nos para o desfecho: a inaptidão, da qual falamos anteriormente, é reafirmada quando Rico tenta incendiar a casa de Protti, mas fracassa, pois o fogo que jogou pela janela caiu não sobre a tapeçaria, mas no banheiro, dentro do vaso sanitário. Depois disso, em um arroubo de desespero, o herói moraviano pega a arma que tem no porta-luvas do carro e tenta suicidar-se, mas é dissuadido por Federicus, que o engana com uma falsa promessa de obediência.

O último capítulo da narrativa, que recebe o sugestivo título de “Fagocitado!”, atesta a derrota de Rico. Logo depois de falhar nas tentativas de atentado e suicídio, o protagonista dirige-se ao apartamento de Fausta:

A mão de Fausta puxa o ferrêlho, a porta se abre. Fausta aparece, de camisola. Olha-me, em seguida, baixa os olhos, dá com a vista “nêle” e, então, sem dizer uma palavra, estende uma mão para agarrá-“lo”, como se agarra um cabresto de um burro para fazê-lo andar. Dá-me as costas, puxando-“o” e, com “êle”, eu. Entra no apartamento; “êle” vem atrás; e eu sigo os dois (MORAVIA, 1971a, p. 367)⁹⁹.

A mensagem que permanece, na interpretação geral do romance, é a da inaptidão e do fracasso. Rico, que reconhece que continuará um “pobretão dessublimado que espera na sublimação” (t. n.)¹⁰⁰, ou seja, que nutre uma confortável e ingênua esperança de ser sublimado, e eventualmente terá de ceder às vontades de Federicus, já que a luta entre eles continuará.

⁹⁸ Dico a 'lui' che tace, probabilmente troppo sconcertato per trovare la forza di parlare: “Ecco ancora qualche cosa che sono stato costretto a fare per colpa tua” (MORAVIA, 1971b, p. 41).

⁹⁹ La mano di Fausta disserra il catenaccio, la porta si apre, Fausta appare sulla soglia, in vestaglia. Mi guarda, poi abbassa gli occhi, “lo” vede e allora, senza dir parola, tende una mano ad afferrar”lo”, come si afferra la cavezza di un asino per farlo camminare. Adesso mi volta le spalle tirandosi dietro “lui” e, con “lui”, me. Entra in casa; “lui” le viene dietro; io seguo tutti e due (p. 391).

¹⁰⁰ Poveraccio desublimato che spera nella sublimazione (MORAVIA, 1971b, p. 389).

A imagem da “sublimação fracassada” nos aponta para a leitura de que Rico será aquele indivíduo cuja libido não é para uso próprio, tematizando a impossibilidade de fazer as próprias escolhas. Existem, pois, duas soluções possíveis para o seu conflito, sempre permeadas pela lógica do absurdo. A primeira delas é ser “sublimado”, que, em seu entender, significa, primeiramente, o sucesso financeiro e, portanto, sua efetiva inserção como elemento ativo na coletividade burguesa e pequeno-burguesa. Em segundo lugar, significa render-se às exigências da indústria cultural e produzir um roteiro que venda. Como consequência da de uma sublimação bem sucedida, ainda de acordo com sua compreensão, terá dominado totalmente Federicus e, portanto, seu desejo, operando uma castração simbólica.

O segundo caminho, pelo qual envereda o protagonista, é o de continuar a ser controlado por Federicus. Nesses dois caminhos possíveis, ele não será o “usufrutuário” de sua libido, e, portanto, de sua liberdade de escolha. O absurdo gogoliano presente em IL, do qual já comentamos, se entrelaça com o tema tipicamente moraviano da inércia individual, que, ocasionada pelas tensões do meio, é introjetada como traço constituinte dos personagens. Em suma, impossibilitado de resolver sua crise, Rico sente-se atraído pela mesma realidade que despreza, fracassando em se desvencilhar das amarras que o prendem à sua ideologia de classe.

5.2 O baile de máscaras ou o *who is who* na tanatocracia antarense: uma interpretação da alegoria em *Incidente em Antares*

Após tecermos nossas observações, no capítulo 4.2, a respeito do diálogo entre IA e o Fantástico, e concluído, portanto, que a obra dialoga com as vertentes do Fantástico em sentido estrito e do Realismo Mágico como meio de elaborar a crítica, devemos observar como a alegoria, por meio da articulação de personagens tipo e referências ao contexto histórico, constitui uma crítica que resiste a esse contexto.

Conforme já assinalamos, ajudados pela leitura da obra feita por Pellegrini (1996), Antares vai se compondo ela própria como personagem. Principalmente à medida que a fábula narrada aproxima-se dos dias atuais, na cronologia da História que acompanha, “ela vai se erigindo em personagem; na verdade, o personagem central do romance, pois sintetiza alegoricamente todo um microcosmo social, no qual se chocam as contradições da sociedade brasileira” (p. 83).

A interpretação de Antares como alegoria do Brasil também é sustentada pela sua descrição como cidade comum, *média*, sem características marcantes. A afirmação do personagem do Professor Martim Francisco, ao descrevê-la como “feioca” (p. 150), e ao dar-lhe características genéricas (“Como toda cidade pequena que se preza”) reforçam a caracterização não comprometida com um espaço físico determinado dentro do Brasil.

É curioso notar que, apesar de Antares ser anunciada, no início da narrativa, como “cafundó onde Judas perdeu as botas” (p. 2), e, portanto, aparentemente destacada do resto do país, a história da cidade mescla-se à nacional não apenas por meio da participação ativa dos primeiros Vacarianos e Campolargos na Revolução Federalista da década de 1890 e dos debates calorosos sobre a política travados pelos personagens, mas também por estar no roteiro de campanha de Getúlio Vargas, Jânio Quadros e Leonel Brizola, dos quais falaremos oportunamente.

Lembremos, então, que a alegoria explica e, de certa forma, confere um sentido ao insólito, substituindo, ao proceder assim, a função fantástica da hesitação por um insólito absurdo. O *unheimlich*, o “inquietante”, terá como referência a perplexidade perante o horror político. Os mortos representam, justamente, a ruptura

e a violação da regularidade que o modo fantástico pressupõe, e trata-se de uma violação que aponta para a falta de parâmetros para explicar, ou nomear, o que acabou se tornando indizível por vias realistas.

Neste momento, não resta dúvida acerca da transgressão à ordem operada pelo elemento insólito dos mortos redivivos. Devemos, portanto, caracterizar o paradigma inicial que deverá ser estabilizado. Em termos puristas, ele é similar ao mundo empírico do leitor, ou seja, se pensarmos no real enquanto materialidade física e natural. Contudo, tão importante quanto a história narrada é o modo de apresentação dos fatos, que aponta constantemente para o espaço político e social. Portanto, o paradigma que deverá ser desestabilizado é o dos valores desenvolvidos a partir de nossa formação patriarcal e voltada aos interesses da elite dominante, que culminará no horror de um regime de exceção que suprime as liberdades civis, mutila os corpos e reorganiza a pirâmide econômica em favor das classes mais altas sob o signo do “milagre econômico”.

A questão do patriarcalismo já havia sido trabalhada por Veríssimo antes, em sua obra de maior fôlego. De 1949 a 1951, o Veríssimo compôs e publicou, em três tomos, a obra literária mais extensa da Literatura brasileira, *O tempo e o vento* (1978a). Segundo estudiosos, a obra faz, de modo magistral, a observação dos processos sociais que deram origem ao que o Rio Grande do Sul é hoje. De acordo com Ricardo Rodríguez, a obra seria “uma epopéia do homem dos pampas” (2008, p. 209). O gaúcho, primeiro colonizador das terras, tem algumas peculiaridades em comparação aos outros grupos sociais que povoaram a região: “Rude, visceralmente ligado ao pastoreio, possuidor de um conceito de coragem que se deveria definir na luta de peito aberto contra os seus inimigos, desconfiado em face do progresso trazido pelos estrangeiros, inserido num tipo de democracia telúrica *sui generis* constituída pela *estância*” (RODRÍGUEZ, 2008, p. 209). Este, a despeito das evoluções da História, é personagem central da qual se desenvolveu, “dialeticamente”, o conjunto de valores que definem a essência do Rio Grande do Sul.

Segundo Renata Wasserman (1997), que analisa a obra de Veríssimo em sua relação com a identidade nacional, o romance *O tempo e o vento* (1987a) situa-se entre duas afirmações distintas da identidade cultural brasileira, ou duas forças culturais centralizadoras: a obra afirma, ao mesmo tempo, as marcas características

do nacional e do regional. Veríssimo maneja, então, relações de diferenciação cultural em relação à definição do brasileiro e do gaúcho.

Uma característica de suma importância em *O tempo e o vento*, como romance histórico, é o foco na progressão temporal. No romance de Veríssimo, no entanto, o desenrolar do tempo não é acompanhado pela noção de progresso. Ao observar as falas fatalistas das heroínas do romance, como a da avó de Ana Terra, quando exerce a função de parteira e diz "nasce mais uma escrava" (VERÍSSIMO, 1987a, p. 104) na ocasião do nascimento de uma menina, Wasserman comenta o seguinte: "o romance passa a ser menos uma afirmação triunfante do que uma promessa estoica de procura de identidade e liberdade contra a fatalidade histórica de sua situação" (1997, p. 109).

Para Wasserman, a trilogia não afirma, mas examina as noções de identidade cultural. Se a literatura anterior, como a de Alencar, Aluisio Azevedo e Mario de Andrade se opunha ao poder cultural e econômico da Europa e dos Estados Unidos, a de Veríssimo traz outras oposições, tais como entre as regiões brasileiras, contrastando identidades nacionais, ou entre os povos latino-americanos de língua espanhola e portuguesa. Um elemento sintomático dessa questão é o fato, notado pelo personagem do médico alemão Carl Winter (uma das consciências que auxilia o narrador com sua visão dos fatos), de que tanto os Terra quanto os Cambará consideram fronteira não apenas a linha que os separa da Argentina, mas também a que os separa de Santa Catarina.

Diferentemente do que acontece em *O tempo e o vento*, o dado tipicamente regional dará lugar, em IA, a uma indefinição proposital, e a obra de 1971 trará outras nuances que a colocarão em contato, enquanto alegoria do Brasil, à cultura americanizada da era pós-industrial.

IA, que narra primeiramente a história de duas famílias de coronéis que rivalizaram ao longo da sua história, os Vacarianos e os Campolargos, abandona, no entanto, o suposto teor épico da trilogia *O tempo e o vento* ao apresentar a fragmentação da História e a desestabilização da ordem por meio do insólito.

A formação autoritária e patriarcal de Antares é considerada por muitos críticos um microcosmo do Brasil, cuja História, ao contrário do enunciado pelo mito nacional do país pacífico e cordial, questão analisada por estudiosos como Sérgio Buarque

de Holanda (1971)¹⁰¹ e Marilena Chauí (2000)¹⁰², tem se mostrado violenta e opressora.

Apresentando, como observamos, um narrador que se coloca como um historiador que organiza os fatos, o primeiro capítulo de IA conta a história de Antares. Inicialmente apenas um distrito do Município de São Borja, o então chamado Povinho da Caveira foi fundado por Francisco Vacariano, típico gaúcho forte e valente que conquistou as terras à força. Um dado importante de seu caráter é a flexibilidade e a diplomacia que o primeiro Vacariano usava em favor dos próprios interesses. Durante a Guerra dos Farrapos, por exemplo, abrigava tanto tropas revolucionárias quanto legalistas. Desde 1829 até 1860, Francisco Vacariano foi a autoridade máxima do lugar, e, talvez pela pouca importância do povoado, nem mesmo o governo provincial tentou intervir na vida daquela comunidade ribeirinha, elevada ao estatuto de vila e batizada com o nome de Antares em 1853.

Com a chegada de Anacleto Campolargo, tem início a história de rivalidade entre os dois que influenciará toda a estrutura da vila e seu desenvolvimento. Neste momento, é oportuno observar que os Campolargos, apesar da posição hegemônica que compartilham com a família rival, apresentam impulsos mais progressistas:

Quando, anos mais tarde, a Princesa Isabel assinou o decreto em que se abolia a escravatura no Brasil, Antão Vacariano disse a seus familiares que esse “ato de loucura” ia precipitar o fim do Império. Foi com relutância que, pelo menos formalmente, liberou seus escravos. Ora, Benjamim Campolargo, que havia alguns anos fundara o Grêmio Republicano de Antares, exultou com a notícia da Abolição, e mais tarde soltou vivas e foguetes ao saber que a República fora finalmente proclamada no Brasil (VERÍSSIMO, 1995, p. 14).

Mesmo considerando tais diferenças, é inegável que os dois clãs compartilham de uma estrutura de poder que entra em decadência principalmente com a chegada do século XX. No primeiro parágrafo do romance, Veríssimo apresenta, como já

¹⁰¹ A obra de Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil* (1971), publicada originalmente 1936, foi inovadora no modo de pensar a sociedade brasileira, buscando na herança colonial as origens dos problemas nacionais. Holanda define o brasileiro como “homem cordial”, ou seja, aquele que é regido pelas emoções. Assim, a cordialidade não estaria ligada às “boas maneiras”, mas indicaria “um fundo emotivo extremamente rico e transbordante”. (p. 107)

¹⁰² A obra de Chauí, *Brasil. Mito fundador e sociedade autoritária* (2000) presta-se a desmistificar algumas crenças do senso comum sobre o Brasil, entre elas a de que seu povo é “pacífico, ordeiro, generoso, alegre e sensual, mesmo quando sofredor”, a de que somos um país livre de preconceitos de raça e classe, e a de que o próprio país é “um dom de Deus e da Natureza”(p. 8). A filósofa conclui que estas definições do país e de seu povo originam-se em um *mito fundador*, que começou a ser construído desde o descobrimento do Brasil e baseia-se em uma imagem historicamente produzida a fim de que se justifiquem elementos que são contrários a esta imagem idealizada de nação, como a escravidão e a desigualdade social.

vimos, a imagem do “gliptodonte” que retomará, a nosso ver de maneira jocosa, mais adiante: já com Antares elevada à categoria de cidade por influência de Anacleto Campolargo, “amigo de figurões do governo da província” (p. 13), os chefes que assumem o poder no lugar de seus falecidos pais indicam um simbólico enfraquecimento da ordem que representam, pois um é caolho (Benjamim Campolargo) e o outro é maneta (Antão Vacariano). Este último logo foi morto pelo rival, deixando a posição para o seu filho Xisto. Em meio à modernização e ao progresso trazidos pelo século XX, a metáfora dos coronéis como fósseis do Pleistoceno é explicitada, tornando-se uma comparação:

Assim, ao findar a década de ‘20 os dois senhores de Antares pareciam-se um pouco com os gliptodontes e os megatérios no fim do Pleistoceno, isto é, eram dois representantes de espécies animais em processo de extinção. Mas, como é de se supor tenha acontecido com os monstros antediluvianos, Xisto e Benjamim não pareciam ter consciência de seu drama (VERÍSSIMO, 1995, p. 33).

Durante toda a narrativa, é curioso observar alguns epítetos utilizados para se referir aos patriarcas das famílias rivais: “cacique”, “imperador”, ou expressões, como “o primeiro Vacariano na ordem de sucessão” (p. 15), e “sou meio dono duma cidade do Rio Grande do Sul” (p. 64), esta última uma fala de Tibério Vacariano ao convidar um chinês para estabelecer sua fábrica em Antares, episódio que comentaremos mais adiante. Em outra ocasião, em que o coronel vociferava contra a corrupção no governo do Gen. Dutra para os companheiros de chimarrão, ninguém dos ouvintes ousa mencionar o fato de que Dutra fora eleito com o apoio do partido de Tibério: “Os outros freqüentadores da ‘rodinha da Imaculada’ entreolharam-se significativamente, mas em silêncio. Todos conheciam muito bem o Cel. Tibério Vacariano, flor do patriciado rural de Antares” (p.58).

Parece-nos que a qualificação “flor do patriciado” seja irônica, pois contrapõe a delicadeza da imagem da flor à teimosia rude do coronel, indicando a queda em seu estatuto de poder. Quanto mais o poder de Tibério é questionado, mais é aguçado o seu senso de honra, talvez como uma tentativa de defender por meio da violência sua posição hegemônica. O embate, já no início do capítulo que retrata o incidente, entre os ilustres antarenses e os grevistas que bloqueiam a entrada do cemitério é paradigmático neste sentido. Depois de ter avançado em direção a Geminiano, líder dos grevistas, com a arma em punho, e de ter sido facilmente desarmado por ele,

Tibério, enfurecido, é amparado pelo médico, pela esposa e pelo padre Gerônimo, cena que o caracteriza como idoso rabugento e de saúde frágil:

Dentro do seu Cadillac, sentado entre a esposa chorosa e o Dr. Lázaro, que lhe tomava o pulso, Tibério Vacariano ainda ofegava. “Nunca...” – murmurou – “nunca em toda a minha vida... nunca nenhum homem me derrubou... nunca me encostou a mão na cara... nunca... nunca nenhum filho da mãe me desarmou... nunca nestes setenta anos da minha vida... Canalha! Ele me paga... Não perde por esperar...” O Dr. Lázaro continuava segurando entre o polegar e o indicador o pulso do seu ilustre cliente, enquanto olhava para o próprio relógio-pulseira. O padre voltou para o seu amigo uma face consternada. “Que tal, doutor?” – perguntou. O Dr. Lázaro disse: “O pulso está voltando ao normal. D. Lanja, bote este homem na cama imediatamente. O essencial agora é o repouso. Vou receitar um tranqüilizante”.

– Não tomo essa bosta!

– Toma, sim – murmurou sua mulher, maternal. – É pro teu bem, Tibé.

– Hoje ele não deve jantar, só pode tomar líquidos – tornou o médico. – Faça-lhe um caldo de galinha. Nada de café nem de cigarro. Repouso e dieta (VERÍSSIMO, 1995, p. 227).

Neste momento em que a comicidade se contrapõe à imagem do poderoso coronel, já está claro que sua hegemonia não é absoluta e encontra-se cada vez mais decadente. No entanto, como veremos mais adiante, há no poder de Tibério um relativismo de outra ordem, e ele próprio se subordina em prol de interesses financeiros.

Antes de prosseguir, devemos ter em mente que o patriarcalismo e a tendência à violência e ao autoritarismo em nossas formas de poder estão, no Brasil, intimamente ligados ao mecanismo do favor, sobre o qual discorre Roberto Schwarz (1977).

Schwarz, ao observar as obras de Alencar, Nabuco e Machado de Assis, afirma que, cada um a seu modo, os autores refletem “a disparidade entre a sociedade brasileira, escravista, e as idéias do liberalismo europeu” (1977, p. 13).

De fato, podemos observar, no Brasil, uma base ideológica contraditória, que repousa sobre a inviolabilidade do poder senhorial e do princípio da propriedade. Essa dualidade poder/propriedade nos remete a uma sociedade contraditória, que é, ao mesmo tempo, patriarcal/paternalista e burguesa/capitalista.

A independência do Brasil, ainda segundo Schwarz, foi feita em nome de ideias estrangeiras, variadamente liberais, formando uma parte da identidade nacional que não apenas não se choca com a escravidão e seus defensores mas aprende a conviver com ela.

O modo de produção escravista, que se baseia na autoridade e na violência, não é, porém, a chave principal da nossa vida ideológica. Esta está relacionada a um tipo de indivíduo que não é nem senhor nem escravo, formando, portanto, uma terceira categoria, a dos homens livres, na verdade dependentes, que depende materialmente do favor.

Se, por um lado, o escravismo desmente as ideias liberais, o favor as absorve e desloca, utilizando-as como uma espécie de pretexto, que atribui "independência a dependência, utilidade ao capricho, universalidade às exceções, mérito ao parentesco, etc." (p. 18) O favor coloca as partes envolvidas em uma relação de cumplicidade, assegurando a elas, principalmente a mais fraca, de que nenhuma é escrava:

De ideologia que havia sido – isto é, engano involuntário e bem fundado nas aparências – o liberalismo passa, na falta de outro termo, a penhor intencional numa variedade de prestígios com que nada tem a ver. Ao legitimar o arbítrio por meio de alguma razão 'racional', o favorecido conscientemente engrandece a si e ao seu benfeitor, que por sua vez não vê, nessa era de hegemonia das razões, motivo para desmenti-lo (SCHWARZ, 1977, p. 17).

Dessa forma, o privilégio não é atacado dentro da lógica liberal brasileira. O liberalismo passa então a ser um engano bem calcado nas aparências, ou bem fundado, e quem pratica essa arbitrariedade é sempre louvável e se vangloria de uma posição vantajosa. O favor, nossa condição universal, está atrelado a uma política de exceção e a uma flexibilidade nas normas. Ao favorecido são consentidos privilégios que podem até contradizer as leis vigentes. Em suma, o teórico afirma que o Brasil repõe as ideias europeias em sentido impróprio, e tal ponto é interessante como matéria e problema para a Literatura.

O favor, conforme já assinalado, está relacionado à falta de absolutismo nas normas. Em IA, Tibério Vacariano, entre outros, que representam o poder senhorial de Antares, age segundo o mecanismo do favor e em prol dos próprios interesses, colocando-se em um lugar privilegiado em que o cumprimento da lei é relativo. Iniciemos observando a relação entre o coronel e Getúlio Vargas, que, como já vimos, aparece ficcionalizado no romance. Vargas é o responsável por promover o tratado de paz entre as duas famílias, e desde então foi apoiado por Tibério Vacariano, pois Zózimo Campolargo já tem um envolvimento menos apaixonado

com a política, e garante ao coronel diversos privilégios. Eis uma das passagens significativas da relação:

Quando em 1934 o Brasil adotou uma nova Constituição e Getúlio Vargas foi eleito Presidente da República pela Assembléia Constituinte, por um período de quatro anos, Tibério Vacariano fez sua primeira visita ao Rio de Janeiro. Teve um rápido colóquio com o Presidente, que o recebeu com afabilidade, no Palácio do Catete, declarando-lhe: “O senhor, coronel, é o meu homem de confiança em Antares”. Tibério aproveitou a oportunidade para conseguir com o chefe da nação bons empregos em repartições públicas federais para alguns de seus parentes e amigos. Fez esses pedidos como quem quer dar a entender que ele, Vacariano, não queria nada para si mesmo, pois “Deus me livre, Presidente, de abusar duma amizade...” (VERÍSSIMO, 1995, p. 43).

Desde então, Tibério começa a se interessar pela vida no Rio de Janeiro. Compra um apartamento na Av. Atlântica com um empréstimo conseguido no Banco do Brasil por meio de um cartão “com umas palavrinhas do Homem” (p. 46), e passa parte do ano, oportunamente fugindo do frio inverno gaúcho, em meio aos seus negócios e negociatas cariocas, submundo com o qual havia ficado maravilhado:

Guardou a impressão de que o Rio era como uma daquelas localidades do *Far West* americano – que ele conhecia de fitas de cinema – nos tempos da corrida para o ouro. Na capital do Brasil havia ouro à flor do solo. Os primeiros faiscadores – vindos de todos os quadrantes do país – mexiam no cascalho das repartições públicas e principalmente no dos ministérios. Alguns haviam já encontrado veios riquíssimos. Era uma luta de apetites, choques de interesses, um torneio de prestígio, um jogo de “pistolões”. Muitos dos capitães e soldados da revolução que levava Vargas ao poder, cobravam agora o seu soldo de guerra. Um amigo de Tibério, um gauchão cínico, que ganhara um lucrativo cartório, lhe disse um dia, comentando aquele “garimpo” alucinado: “Para conseguir o que quer, Tibé, essa gente é capaz de tudo, até de usar meios decentes e legais” (VERÍSSIMO, 1995, p. 44).

A principal atividade de Tibério no Rio era a venda da “mais curiosamente abstrata das mercadorias” (p. 47) em um escritório de advocacia administrativa que abria: a influência. Tal atividade não empatava nenhum capital em dinheiro, e nela aproveitava de seu prestígio pessoal e do passe livre de que dispunha em diversos ministérios e no Catete, e aventurava-se em missões bem pagas por quem “estivesse interessado em movimentar requerimentos encaixados no mar de sargaço das repartições públicas” (p. 47).

Tibério também criou uma fábrica de seda fraudulenta em Antares, que recebia seda de origem variada durante a noite, e durante o dia uns poucos empregados colocavam no produto um rótulo certificando-o como produto nacional. Sua influência também era essencial para a manutenção deste empreendimento: “Os

guardas aduaneiros protegiam esse contrabando. Eram ‘gente do Tibé’, todos bem remunerados pelo caudilho” (p. 49). É explícita no texto a habilidade com que Tibério conduzia seus negócios ilegais. Já em 1945, quando teve de lidar com o fechamento da fábrica, ficamos sabendo um pouco sobre os seus métodos:

Tibério gabava-se de ser um “mágico limpo”. Procurava fazer as suas trapaças sem ficar com o rabo preso na ratoeira. Por princípio jamais escrevia cartas ou mesmo bilhetes. Negava-se terminantemente a assinar compromissos escritos, até mesmo os rigorosamente legais. Com ele era tudo “no papo”. Mesmo assim, encontrou documentos que precisava destruir, por perigosos (VERÍSSIMO, 1995, p. 54).

É interessante notar a vida dupla do personagem. Aconselhado pelo primo a abandonar a grosseria com que geralmente abordava seus peões na estância, Tibério agora vestia, quando no Rio, a sua personalidade carioca, e já estava habituado à duplicidade. O trecho a seguir nos descreve um Tibério totalmente diferente do coronel que conhecemos em Antares, e temos a impressão de estar diante de um completo e genuíno malandro carioca:

Trajava com essa “elegância da fronteira”, de que era exemplo típico o Dr. José Antônio Flores da Cunha – camisas e gravatas de seda, ternos de linho branco, chapéu panama. Era um bom contador de “causos”. Suas anedotas e relatos picarescos, temperados aqui e ali com castelhanismos oportunos, faziam sucesso, contribuindo para que o filho do falecido Xisto Vacariano se tornasse uma figura popular em certos círculos sociais do Rio de Janeiro, onde era considerado um “boa bola”. Tinha fama de generoso, pois as pessoas não chegavam a perceber bem que suas dádivas eram mais verbais que concretas. Tibério sabia administrar muito bem a sua “generosidade”, exercendo-a apenas com pessoas que lhe estavam sendo ou pudessem um dia vir a ser-lhe úteis (VERÍSSIMO, 1995, p. 48).

A duplicidade observada é um indício da força coercitiva do ganho financeiro sobre as relações pessoais, bem como exemplo da contradição existente entre liberalismo e conservadorismo, e aponta o desencontro existente na sociedade que é, ao mesmo tempo, patriarcal-oligárquica e capitalista.

Não é apenas no espaço do Rio de Janeiro que podemos observar Tibério exercendo sua influência e poder. Em Antares, o coronel paga pela manutenção do seu prestígio. Além de prover financeiramente a amante, Cléo, e sua mãe, ainda é patrocinador de várias instituições na cidade e acionista de empresas. As mais de quinhentas ações que possuía na *Cia. De Óleos Sol do Pampa* não lhe haviam custado um centavo sequer, pois quando fora apresentado ao proprietário, Mr. Chang Ling, que logo chamou de “Seu Jango Lins”, e tomou conhecimento das

intenções do chinês de estabelecer uma fábrica em solo brasileiro, tratou de oferecer gratuitamente um terreno em Antares, cidade da qual era “meio dono” (p. 64).

O comportamento de Tibério será similar ao dos outros representantes da elite de Antares, sobre os quais discorreremos em momento oportuno. Por enquanto, para continuarmos observando o paradigma histórico social que será simbolicamente desestabilizado pelo insólito, vejamos como o romance referencia a História oficial.

No aspecto formal, conforme assinalamos, a narrativa é dividida em dois grandes capítulos, “Antares” e “O incidente”, o que é sintomático quando se leva em conta as diversas oposições presentes, a começar pela rivalidade entre os clãs Vacariano e Campolargo, que, por sua vez, condiciona outras dualidades. Um trecho que ilustra a questão é o do diário do personagem Martim Francisco Terra, professor e cientista social que empreendeu um estudo socioeconômico da cidade, resultando na publicação intitulada *Anatomia de uma cidade gaúcha de fronteira*, na qual Antares recebe o pseudônimo de “Ribeira”:

Mal chegamos a Antares e já nos querem envolver nas brigas locais. Esta cidade em matéria de rivalidades tem um caráter – por assim dizer binário. No futebol ou se é do Fronteira F. C. ou do S. C. Missioneiro, e não há como escapar. Na vida social, ou se é do Clube Comercial ou do Clube Caixeiral. Já me perguntaram se pertença ao grupo do Dr. Lázaro Bertioga ou ao do Dr. Erwin Falkenburg, os dois médicos mais importantes e antigos da terra, inimigos de morte um do outro. Cada um deles tem grande número de clientes devotados que de certo modo são também soldados duma legião, a qual, se necessário, é capaz de ir à guerra contra a facção inimiga (VERÍSSIMO, 1995, p. 152).

A *Anatomia de uma cidade gaúcha de fronteira* é chamada por Pellegrini de “a segunda face no espelho” (1996, p. 81), pois Martim Francisco, com seu olhar sobre a cidade, é uma espécie de alter-ego de Érico Veríssimo. À medida que o incidente (a volta dos mortos) vai se aproximando na cronologia do romance, o narrador transcreve trechos do estudo de “Ribeira” e o diário pessoal de Martim Francisco. Assim, tem-se a impressão de que o narrador, longe de ser onisciente, empenha-se, assim como nós, em recolher os registros e montar o quebra-cabeças que resultará não apenas em uma caracterização mais plena de Antares, mas também em uma suposta explicação para o incidente que se narrará a seguir. Tal empreita é explicitada pelo narrador no seguinte trecho:

Sim, o chamado Jornal de Antares, do Prof. Martim Francisco Terra, na realidade nada tem de extraordinário. Como, porém, menciona ou comenta pessoas e lugares que viriam a ser envolvidos no controvertido ‘incidente’ de 13 de dezembro de 1963, será interessante transcrever a seguir, em itálico, algumas de suas páginas (VERÍSSIMO, 1995, p. 148-9).

Sabemos que o detalhismo, procedimento também típico do Fantástico, é o que auxilia na composição de um paradigma (que será desestabilizado pela própria linguagem e posteriormente pelo elemento insólito) aparentemente lógico e ordenado de realidade, sendo utilizado por Veríssimo no diálogo com a História. Vimos anteriormente que, no início do romance, o narrador utiliza uma linguagem típica de um historiador, mas mescla elementos que parecem incongruentes à lógica de seu discurso. Até o capítulo cinco de IA, a narração sobre os primórdios de Antares nos é contada exclusivamente pela reprodução dos diários de um explorador e de um padre, que por lá passaram, na década de 1830, exceto a abertura da narrativa, que discorre sobre o fato de que, por mais extraordinário que tenha sido o incidente que se vai narrar “de maneira tão sucinta e imparcial quanto possível” (VERÍSSIMO, 1995, p. 2), a fama de Antares foi efêmera e não sensibilizou “até agora” geógrafos e cartógrafos. A “nota do autor” que serve de epígrafe é indispensável para entendermos o uso irônico que a narrativa fará do discurso da História: “Neste romance as personagens e localidades imaginárias aparecem disfarçadas sob nomes fictícios, ao passo que as pessoas e os lugares que na realidade existem ou existiram, são designados pelos seus nomes verdadeiros” (VERÍSSIMO, 1995, p. 4).

A partir do capítulo cinco, o narrador parece assumir certa onisciência, mas deixa claro que nos mostrará apenas parte da História por motivos de economia de espaço:

Os livros escolares, cujo objetivo é ensinar-nos a história da nossa terra e do nosso povo, são em geral escritos num espírito maniqueísta, seguindo as clássicas antíteses – os bons e os maus, os heróis e os covardes, os santos e os bandidos. Via de regra, não se empregam nesses compêndios as cores intermediárias, pois os seus autores parecem desconhecer a virtude dos matizes e o truismo de que a História não pode ser escrita apenas em preto e branco.

Por motivos puramente de economia de espaço – uma vez que o objetivo desta narrativa é tecer um sumário pano de fundo histórico contra o qual apresentar oportunamente os macabros eventos daquela sexta-feira 13 de dezembro do ano de 1963 – estas páginas lamentavelmente têm seguido o espírito dos citados livros escolares, focando de preferência as duas grandes oligarquias que em Antares, durante cerca de setenta anos, disputaram o predomínio político, social e econômico.

Ficaram assim na penumbra do segundo, do terceiro e do último plano todos aqueles que – para usar duma expressão de Spengler – não “fazem” mas “sofrem” a História, a saber: estancieiros menores, agricultores de minifúndios, membros das profissões liberais e do magistério e ministério públicos, funcionários do governo, comerciantes, artesãos e por fim essa massamorda humana composta de párias – brancos, caboclos, mulatos, pretos, curibocas, mamelucos – gente sem profissão certa, changadores, índios vagos, mendigos, “gentinha” molambenta e descalça, que vivia num plano mais vegetal ou animal do que humano, e cuja situação era em geral aceita pelos privilegiados como parte duma ordem natural, dum ato divino irrevogável (VERÍSSIMO, 1995, p. 24-25).

Acreditamos que a longa enumeração de indivíduos que, segundo o narrador, “sofrem a história”, juntamente com a sua caracterização negativa (“gentinha molambenta”, etc.) seja feita de modo irônico, e traga a chave para a compreensão de que o exagero maniqueísta da obra parodia o próprio maniqueísmo da História oficial, cuja narrativa exclui as camadas baixas da população. A ironia observada critica, portanto, o modo hegemônico de ver e ensinar a História, típica dos manuais escolares.

Segundo Jaime Pinsky (2001), no fim dos anos 50 e início dos 60, as chamadas Reformas de Base, que propunham soluções para amenizar o subdesenvolvimento (reformas agrária, urbana fiscal, educacional, bancária), estavam inseridas em um contexto de maior preocupação, por parte da escola, de buscar uma definição do Brasil e da sua História mais livre dos modelos alienadores, ou seja, ir na contramão da memória histórica que preocupa-se com a “história de reis, heróis e batalhas, redutoras do homem à categoria de objeto ínfimo do universo de monstros grandiosos que decidem o caminho da humanidade e o papel de cada um de nós” (p. 18).

A derrubada do governo populista de João Goulart pelo golpe civil-militar, naturalmente, interrompeu a implantação das Reformas de Base, e, conseqüentemente, a escola continuou, segundo Pinsky (2001), com seus manuais didáticos inalterados. A História será, então, ensinada a partir de um ponto de vista hegemônico. Conforme explica Elza Nadai (2001) ensina-se uma visão de nação que surge de um processo harmonioso de articulação entre as classes sociais, que se entendem com o objetivo do “bem comum”. O passado será, então “recuperado sem conflitos, divergências ou contradições” (p. 25). Em suma, a escola continuará naturalizando e reproduzindo a ideologia dominante. Nas palavras de Carneiro (2014), “interessa ao autoritarismo que a história continue mal escrita” (p. 25). Portanto, vemos como o narrador de IA, ao explicar que não se importará com as

camadas sociais que ficam de fora dos manuais escolares, ironicamente chama a atenção para o maniqueísmo da História oficial.

Os grandes líderes da História brasileira serão, referenciados em vários momentos da narrativa, principalmente por meio das vozes dos personagens que representam a elite política e social de Antares. Um episódio particularmente simbólico desse procedimento é aquele em que o personagem Antônio Augusto Mendes, secretário da prefeitura, enquanto bebe escondido a sua cachaça no gabinete do prefeito, fita os bustos que adornam o local: Flores da Cunha, Getúlio Vargas, Oswaldo Aranha, Juscelino Kubitschek, Borges de Medeiros, Júlio de Castilhos, entre outros. João Goulart, que será deposto no golpe militar, está "numa outra parede" (p. 303). Este apresenta, segundo Mendes, um semblante "xucro", enquanto os outros homens, como Assis Brasil, que foi sucessor de Júlio de Castilhos no governo do Estado do Rio Grande do Sul em 1891, teria, segundo o personagem, o "olhar ígneo de profeta bíblico" (p. 303). Em meio à embriaguez, Mendes cria diálogos imaginários entre os que chama de "homens de prol, chefes com C maiúsculo" (p. 304). Júlio de Castilhos, por exemplo, dirá que "os vivos são sempre e cada vez mais governados pelos mortos" (p. 306), em uma fala reveladora para a interpretação da alegoria de IA.

A embriaguez de Mendes, que à primeira leitura colabora para a comicidade do romance, simbolizaria também a embriaguez perante o poder dos chefes políticos que adotaram uma política conservadora voltada para as elites. Serão, portanto, os valores do conservadorismo patriarcal e oligárquico, reproduzidos e legitimados pela História oficial, a serem julgados pelos mortos em praça pública, no Juízo Final de Antares. Esse é, portanto, o paradigma de real que será desestabilizado pelo elemento insólito.

Feitas as observações anteriores, vamos percebendo o estatuto de Antares e seus ilustres habitantes como a alegoria da História brasileira e, de modo mais marcado, das tensões que impulsionaram o golpe militar de 1964. Além disso, o foco no entusiasmo com o qual as notícias são acompanhadas em Antares contribuem para a identificação entre Antares e Brasil. A renúncia de Jânio Quadros, por exemplo, em 25 de agosto de 1961, movimentou a Praça da República de Antares: "A Praça da República fervilhava de gente, grupinhos aqui e ali, todos comentando 'a renúncia'. Havia uma espécie de estupor geral. Por que foi? Por que não foi? Pode ser mentira" (VERÍSSIMO, 1995, p. 80).

Em vista disso, será oportuno lembrar a cronologia de alguns eventos então ocorridos. O golpe civil-militar de 1964 foi gestado durante o governo de João Goulart, que assumiu a presidência após a renúncia de Jânio Quadros, em 1961. Uma característica importante do governo de Goulart foi a aproximação com as pautas de esquerda, com a proposta de reformas agrária e urbana – dentro do contexto das chamadas Reformas de Base. Vale lembrar que, no cenário mundial, estávamos em plena Guerra Fria, o conflito ideológico entre dois blocos mundiais agrupados em torno dos EUA, capitalista, e da URSS, socialista. João Goulart, ou Jango, como foi comumente chamado, ao voltar-se para as causas populares, representava a “ameaça comunista” temida pelas elites e apoiada pelos militares. Segundo Carneiro (2014), os militares de 1964, assim como a ditadura comandada por Getúlio Vargas durante o Estado Novo (1937-1945), buscavam evitar que se instalasse no Brasil uma suposta revolução político-social, e apressaram-se em nomear seus inimigos: “anarquistas, comunistas, integralistas, feministas” (p. 22), entre outros, serão os subversivos perseguidos pelos órgãos responsáveis por vigiar e punir os opositores do poderio militar.

No início de 1964, depois da última grande paralisação operária em São Paulo, antes da retirada de Jango do poder, a chamada “greve dos 700 mil” – cujas vitórias, como o aumento salarial, foram rapidamente anuladas pela hiperinflação, segundo Fausto (2008). Jango propôs, então, juntamente com sua equipe, as Reformas de Base. Além disso, haviam propostas a serem encaminhadas para o Congresso, como mudanças nos impostos e concessão de voto aos analfabetos. Neste mesmo ano, a “Marcha da família com Deus pela liberdade”, reuniu cerca de quinhentas mil pessoas (FAUSTO, 2008) em São Paulo para protestar contra o governo e pedir a intervenção militar, em uma demonstração de que os partidários do golpe poderiam contar com um apoio civil. A “Marcha”, que era uma articulação de políticos, grupos das camadas médias e altas, e o Centro das Indústrias do Estado de São Paulo, temerosos mediante a “ameaça comunista”, reivindicava, em última instância, a manutenção da ordem capitalista a fim de conter os avanços no plano social, que colocariam seus privilégios em risco.

Veríssimo coloca Antares no itinerário da campanha de Leonel Brizola¹⁰³, e podemos ver a reação negativa das elites, representadas pelos Vacarianos e

¹⁰³ Leonel Brizola, lançado inicialmente da vida pública por Getúlio Vargas, foi governador do Rio Grande do Sul de 1959 a 1963, apoiou João Goulart na luta pela implantação das Reformas de Base

Campolargos. Por meio da exposição dos debates entre os personagens, tomamos conhecimento, por exemplo, de que o coronel Tibério Vacariano desejava um golpe das forças armadas desde a posse da Presidência da República de Juscelino Kubitschek, em 1956. Em um diálogo com Zózimo e Quitéria Campolargo, as convicções políticas de Tibério são contrapostas pelas falas do casal Campolargo, que, apesar de compartilharem com o amigo a estirpe dos primeiros coronéis da região, acabam mostrando-se, em alguns momentos, mais simpáticos à democracia:

– Há política e política. Acho que é um dever cívico a gente ter um interesse ativo na política do seu país. Mas tu, Tibé, tu és um doente. Tens de estar sempre serrando de cima, mandando e desmandando, tramando intrigas...

– Tenho a política no sangue.

– Política e sífilis.

Tibério soltou uma risada bonachona. Sua amizade com a matriarca dos Campolargos alimentava-se desses insultos. Era com um ar de troça que se diziam duras verdades um sobre o outro (VERÍSSIMO, 1995, p. 123).

Sobre o casal Campolargo, é interessante notar que, enquanto Zózimo, no fim da vida, desvencilha-se das convicções políticas tradicionais de sua família, Quitéria assume, nas palavras de Tibério, o papel do “homem da casa”, protagonizando, com o amigo Vacariano, a maioria dos diálogos sobre a situação política do país. Apesar dos insultos dirigidos ao amigo, que acabamos de ver, Quitéria é composta como a típica matrona conservadora, e, católica praticante, organiza o grupo Legionários da Cruz, que, segundo conta ao personagem Professor Martim Francisco Terra, pretende atacar o comício de Leonel Brizola marcado para ocorrer na Praça de Antares:

Mas tome nota das minhas palavras. Nesse dia todas as mulheres católicas de Antares, tendo à frente as Legionárias da Cruz, vão dissolver esse comício!

– Dissolver? – estranhei. – Mas a senhora já pensou no que pode acontecer? Estamos numa democracia... defeituosa, reconheço, mas – que diabo! – democracia.

– Cada partido tem o direito de fazer propaganda de suas idéias.

D. Quitéria empertigou-se na sua cadeira, como que procurando crescer em estatura física.

– Sim, mas o direito e a liberdade têm limites, moço. Um líder político pode fazer a sua propaganda mas não pregar abertamente a subversão da ordem, o fechamento do Congresso, o socialismo, a reforma agrária!

antes do golpe civil-militar, e discursou no comício de 13 de março de 1964, conhecido como o “comício da central”, em frente à estação de trens da Central do Brasil, no Rio de Janeiro. A campanha à qual os personagens de IA aludem ocorreu antes disso, em 1961: a chamada “campanha da legalidade”, liderada por Brizola após a renúncia de Jânio Quadros. A campanha visava manter João Goulart, que era vice de Jânio Quadros, no cargo de presidente da república, contra as alegações de setores civis e militares a respeito da suposta ilegalidade de sua posse (FAUSTO, 2008).

Percebi que tinha mexido num ninho de marimbondos (VERÍSSIMO, 1995, p. 125).

A intenção de Quitéria parodia um evento efetivamente ocorrido em 1962, em Belo Horizonte, quando Brizola, então deputado federal, promovendo uma série de conferências e debates pelo país, foi impedido de falar por um grupo de senhoras religiosas, orientadas por setores conservadores.

Ainda no diálogo que Martim Francisco empreende com D. Quitéria Campolargo e Tibério Vacariano, estes explicam os motes do já citado grupo fundado pela matriarca, o Legionários da Cruz, com o intuito de combater a “dissolução de costumes”: “Nosso lema (segundo a proposta não me lembro de quem) devia ser Deus, Pátria e Família... o que não é nenhuma novidade. O Dr. Quintiliano então se levantou e pediu que acrescentássemos Lei e Ordem. O Cel. Tibério pulou e gritou: “E Propriedade!” (p. 125).

Vemos, então, a identificação entre os valores dos *Legionários da Cruz* e os que, fora da ficção, estavam por trás da “Marcha da família com Deus pela Liberdade”: “Deus e família” (o conservadorismo cristão e a família burguesa patriarcal) estão em ambos os títulos; Pátria, que remete ao nacionalismo, também é um dos valores endossados pela Marcha de 1964, e, por fim, “Propriedade”, que é sugerida por Tibério, também é um dos pilares ideológicos do período militar. Segundo Carneiro (2014), o aparelho repressivo oficial foi auxiliado por associações simpáticas às ideologias conservadoras, que formavam uma rede de informantes, como a “Tradição, Família e Propriedade” (TFP), o “Comando Geral Democrático” e o “Comando de Caça aos Comunistas”. Em IA, o papel específico da denúncia aos inimigos da ditadura por informantes infiltrados será representado jocosamente pelas irmãs Balmacedas, “velhotas solteironas conhecidas na cidade como mestras do mexerico, grandes janelleiras” (p. 237) que ocupam-se em escrever cartas anônimas denunciando principalmente os adultérios, zelando pela moral e ao mesmo tempo deleitando-se com o ato de cuidar da vida privada alheia.

O Professor Martim Francisco também conversa sobre os eventos que estão por vir com o Padre Pedro-Paulo, conhecido na cidade como o “Padre vermelho”¹⁰⁴ (p. 184). Este fala de sua apreensão e insegurança em relação à futura vinda de Brizola a Antares, já que o político falará “contra os entreguistas” e “a favor da

¹⁰⁴ Os chamados “padres vermelhos” foram os clérigos que, colocando-se ao lado das camadas populares e simpáticos à Teologia da Libertação, lutavam contra as ditaduras da América Latina. Considerados subversivos, muitos foram perseguidos pelos militares.

reforma agrária” (p. 186), e o padre tem consciência de que em Antares a política é sempre manipulada em favor dos interesses dos estancieiros, o “patriciado rural” (p. 186). Em seguida, Martim Francisco aproveita a ocasião para comentar que o velho Tibério havia dito ser a favor de uma ditadura militar “como último recurso para salvar o que ele chama de ‘democracia brasileira’” (p. 186). O Padre lembra, então, ser esta a mesma posição do delegado Inocêncio Pigarço, “homem cruel, torturador de presos políticos” (p. 186). Jango e Brizola, nas palavras do Padre, estão “cutucando o dragão com vara curta” (p. 186). A imagem do dragão será, em seguida, retomada por Martim Francisco no seguinte comentário:

Se esse dragão despertar e resolver entrar em ação... bom, muita coisa vai acontecer. Nossos políticos profissionais, gente pela qual não tenho a menor simpatia, costumam apelar periodicamente ao Exército a fim de tomarem o poder. Os militares os ajudam e depois se encolhem. É possível que desta vez o dragão resolva ficar no poder e devorar não só as esquerdas como os próprios políticos profissionais do centro. As carnes destes na minha opinião estão podres... mas o dragão deve ter um estômago de aço... (VERÍSSIMO, 1995, p. 129)

De fato, uma justificativa da tomada do poder pelos militares, que foi moeda corrente em 1964, era a de que seria um auxílio para “afastar a ameaça comunista”, e, depois de um curto período de tempo, a democracia poderia ser reestabelecida. A previsão de que “o dragão resolva ficar”, que Martim Francisco emite em 1963 (na cronologia do romance), mas que, sendo ele o alter-ego e portador da voz do autor, é uma descrição do que aconteceu de 1964 a 1971 (ano de publicação da obra), alude ao longo período de permanência dos militares, bem como ao totalitarismo¹⁰⁵ por meio da imagem do dragão que tudo devora. É sugestiva a afirmação de que as carnes dos políticos profissionais do centro estão podres, pois também os colocará como referente da metáfora dos mortos-vivos.

A conversa entre o coronel Tibério Vacariano e seu neto, Xisto, que, depois de ter ajudado na produção da “Anatomia de uma cidade gaúcha de fronteira”, retornou a Antares com Martim Francisco, depois do incidente, para averiguar os boatos sobre os mortos, lembra o leitor de que ainda estamos em 1963 por meio da menção

¹⁰⁵ No caso do Brasil, será talvez mais correto caracterizar a ditadura civil-militar de 1964 como Estado de perfil autoritário que como totalitário. Segundo Hannah Arendt (2012), o movimento totalitário exige do indivíduo lealdade total e incondicional. Tal exigência, feita pelo líder da organização antes mesmo da tomada de poder, vem acompanhada da confirmação de que, em seu devido tempo, o movimento abrangerá toda raça humana. É o que muitos historiadores chamam de religião política, já que opera por um mecanismo similar ao da fé religiosa.

à vinda de Brizola a Antares. Tibério diz que pretende recebê-lo "à bala" e defender suas ideias com "as armas que tiver" (p. 470). As ideias do coronel, na verdade, conforme ele mesmo declara, não são ideais políticos, mas justificativas para manter intactos os privilégios que sua posição de elite e proprietário de terras lhe confere:

As minhas idéias são as minhas propriedades, o meu sossego, a minha vida, este crioulo, as coisas que sempre gostei de fazer, e, acima de tudo, minha liberdade. Não vou entregar nada do que é meu a esses comunistas de merda, declarados ou disfarçados (VERÍSSIMO, 1995, p. 471).

As palavras de Tibério refletem o comportamento das elites temerosas de perder seus privilégios, na lógica que coloca o interesse privado em lugar do ideal político. Tibério declara abertamente que tem "um trunfo escondido", justamente as Forças Armadas, que vão "apertar os parafusos frouxos deste país" (p. 471) e reestabelecer a ordem. Martim Francisco, por sua vez, durante essa segunda estadia em Antares, foi ameaçado por meio de carta anônima a sair da cidade e a parar de perguntar às pessoas sobre o incidente da volta dos mortos.

Em 31 de março, Jango, que se encontrava no Rio de Janeiro, teve de voltar para Brasília para escapar do confronto com o exército, e, em 1º de abril, já rumo a Porto Alegre, o cargo de presidente da república foi declarado vago. Quem assumiu foi o presidente da câmara dos deputados, Ranieri Mazzilli, mas o poder já não estava nas mãos dos comandantes civis, e sim dos militares.

Durante o período da ditadura civil-militar, cujas justificativas oficiais foram a intenção de livrar o país da corrupção e lutar contra a dita "ameaça do comunismo", restaurando, desse modo, a democracia, as instituições do país foram sendo moldadas por decretos chamados Atos Institucionais (AI). Na prática, os AI ampliavam o campo de ação do poder executivo e limitavam cada vez mais as liberdades civis e individuais. Ainda que, no início do período, sob a vigência do AI-1¹⁰⁶, pode-se dizer que o autoritarismo tenha sido mais brando em relação aos períodos seguintes, as bases autoritárias que fundamentaram a política do período já foram postas às claras. Foram criadas, por exemplo, bases para a instalação dos inquéritos policial-militares (IPMs), que investigariam crimes contra o estado e o patrimônio e atos de guerra revolucionária. Com poderes excepcionais, este é apenas o início do que muitos historiadores denominam a "caça às bruxas" da

¹⁰⁶ Ato Institucional número 1, assinado em 9 de abril de 1964, que fazia entrar em vigor algumas medidas com o objetivo de afastar a oposição ao governo.

ditadura civil-militar. Os amplos poderes dos militares permitiam a perseguição aos adversários por meio de prisões e torturas, e uma legislação específica para esse fim, aprovada em 1935, volta a vigorar; a Lei de Segurança Nacional (LSN). Datam desta época algumas denúncias, por parte do jornal carioca *Correio da manhã*, de torturas conduzidas por militares, que levaram o presidente Castelo Branco a determinar uma investigação, arquivada depois “por insuficiência de provas” (FAUSTO, 2008, p. 467). A estratégia, portanto, de abafamento das denúncias de tortura começava a ser posta em prática. Enquanto isso, começavam a surgir os focos de resistência política, por meio de grupos organizados ou iniciativa individual.

Segundo Almeida e Weis (1998), a esquerda brasileira, que já havia sido inspirada pela Revolução Cubana de 1959, foi também influenciada pelas revoltas estudantis de 1968 e pelo antiamericanismo que emergiu da Guerra do Vietnã. Essa inspiração seria enfraquecida a partir de 1975, quando a resistência não mais acreditava piamente na derrubada abrupta do poder por meio do levante das massas, e queda dessas utopias fará com que haja uma reorganização das pautas de esquerda em torno do reestabelecimento da democracia e da derrubada do governo militar como um fim em si mesmo.

Na linguagem comum após 1964, “terrorismo” significava toda a atividade “conspiratória”, como as organizações clandestinas de esquerda: o PCB, os Comandos de Libertação Nacional (Colina), a Corrente Revolucionária de Minas Gerais (Corrente), o Partido Comunista do Brasil (PCdoB), a Ação Libertadora Nacional (ALN), e Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), entre outras.

A resistência à ditadura era feita não apenas pela luta armada e outras organizações clandestinas, mas também pela classe média intelectualizada, que abominava o golpe: “estudantes politicamente ativos, professores universitários, profissionais liberais, artistas, jornalistas, publicitários etc.” (ALMEIDA e WEIS, 1998, p. 326). As formas de resistência desse segmento variavam, como a distribuição de panfletos com denúncias de tortura, participação em assembleias, a doação de dinheiro para movimentos de luta armada, até o abrigo de pessoas perseguidas.

Nos regimes não democráticos, ainda segundo Almeida e Weis (1998), as fronteiras entre o público e o privado são, geralmente, mais fluidas. Enquanto, de um lado há o cerceamento da vida política por parte do governo, a resistência acabará por “arrastar” a política para dentro da vida privada em virtude da clandestinidade em que cairá grande parte da atividade política, bem como do impacto direto que ela

pode ter na vida do indivíduo, que passa a correr o risco de ser exilado, perder emprego, casa, família, amigos, e até a própria vida.

Ainda de acordo com Almeida e Weis (1998), os anos lacerantes da ditadura foram os que transcorreram sob a implantação do Ato Institucional n.o.5, o AI-5, decretado em 13 de dezembro de 68, durante o governo do general Costa e Silva, previa a cassação de mandatos e suspensão de direitos políticos, o endurecimento da censura à imprensa e às produções culturais, o fechamento temporário do Congresso, demissões nas universidades, entre outras consequências. A violência repressiva era praticada contra a oposição armada ou desarmada, e aumentaram os casos de tortura e “supostas mortes acidentais em tentativas de fuga” (ALMEIDA e WEIS, p. 333). Os Destacamentos de Operações de Informação – Centro de Operações de Informação, conhecidos como DOI-Codis tinham amplos poderes na função de interrogar os presos políticos, concentrando, segundo Carneiro (2014), representantes de todas as forças policiais. Dessa forma, a morte clandestina e toda sorte de violência era praticada em seus famosos “porões”.

Há uma coincidência entre a data de implantação do AI-5, 13 de dezembro de 1968, e a ressurreição dos mortos em IA, 13 de dezembro de 1963. O AI-5 vigorou até dezembro de 1978 e, entre suas determinações, estavam a total subordinação do poder judiciário ao executivo e a possibilidade de intervenção do Presidente da República nos estados e municípios sem as limitações previstas na constituição. Neste sentido, o AI-5 legitimava ainda mais a arbitrariedade no uso da legislação por parte do poder executivo. Conforme o artigo 4º, por exemplo, também era “sem as limitações previstas na constituição” que ficava garantido ao presidente o direito de suspender os direitos políticos que qualquer cidadão por dez anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais. Segundo o artigo 8º, ficava permitido ao presidente decretar o confisco de bens, e, segundo o 10º, a garantia de *habeas corpus* ficava suspensa em caso de crime político ou que afetasse a segurança nacional e a ordem.

Sobretudo a partir do AI-5, muitos dos estudantes engajavam-se na luta armada, mas, em vista das perseguições, prisões e torturas, muitos desistiam ou, para usar um termo corrente na época, “desbundavam” (ALMEIDA E WEIS, 1998, p. 371). Do ponto de vista da luta estudantil, o ano de 1968 foi marcado por dois eventos, anteriores ao AI-5, que ficaram gravados na história da luta estudantil contra o autoritarismo. O primeiro deles, em 28 de março, foi o assassinato do

estudante Edson Luís de Lima Souto, durante uma manifestação no restaurante “Calabouço”, no Rio de Janeiro, cujo funeral foi violentamente atacado pelos militares. O segundo evento foi o XXX congresso da UNE (União Nacional dos Estudantes), que, na ilegalidade e perseguido desde 1964, promove uma reunião clandestina em um sítio na cidade de Ibiúna, no interior do estado de São Paulo. Em 12 de outubro de 1968, soldados e policiais do DOPS¹⁰⁷, com a ajuda de denúncias, localizaram o congresso e prenderam os líderes, juntamente com cerca de 700 estudantes.

A truculência policial-militar será tematizada, na obra de Veríssimo, principalmente por meio do personagem João Paz, que será um dos sete mortos redivivos, cuja tortura é descrita em alto e bom som por outro defunto, o advogado Cícero Branco, a todos os participantes do colóquio em praça pública:

Mas o interrogatório continua... Vem então a fase requintada. Enfiem-lhe um fio de cobre na uretra e outro no ânus e aplicam-lhe choques elétricos. O prisioneiro desmaia de dor. Metem-lhe a cabeça num balde d'água gelada e, uma hora depois, quando ele está de novo em condições de entender o que lhe dizem e de falar, os choques elétricos são repetidos... (VERÍSSIMO, 1995, p. 369).

A intenção de Cícero Branco – e, acrescentamos, também de Veríssimo, ao colocar a tortura como uma das revelações em praça pública é a de narrar o horror, documentando-o para que seja colocada a luz sobre a realidade escondida nos porões dos interrogatórios. A intenção de que a verdade seja conhecida e lembrada é expressa por Cícero Branco por meio da comparação das chagas de João Paz a elementos gastronômicos a fim de provocar a repulsa:

Parece um ovo de codorna... sim, e esse sangue coagulado que tem por cima lembra catchupe seco... Se me perdoam pelo mau gosto da metáfora, as pálpebras e a pele ao redor dos olhos de Joãozinho lembram uma folha de repolho roxo. Guardem essa imagem para se lembrarem dela sempre à hora das refeições. *Um ovo de codorna em cima dum folha de repolho roxo.* É um excelente processo mnemônico e plástico (sinistra natureza morta) para não esquecer as crueldades de nossa polícia (VERÍSSIMO, 1995, p. 368).

Se, por um lado, essa mistura de registros parece se articular com o procedimento da carnavalização que dissolve as hierarquias e se utiliza do grotesco

¹⁰⁷ Departamento de Ordem Política e Social, um órgão do governo brasileiro criado antes da ditadura do Estado Novo, que tinha como objetivo assegurar a ordem militar por meio de medidas disciplinares. É amplamente conhecida a truculência dos seus agentes e a violência dos seus métodos.

e do escatológico, João Paz estará entre os personagens que não serão ridicularizados pelo romance. Veríssimo terá para com João Paz a mesma benevolência reservada a Martim Francisco Terra e ao Padre Pedro-Paulo. O torturado, cuja esposa, grávida, também foi presa e ameaçada pela polícia, pedirá ao padre que a ajude a fugir do país, mas ainda a vê uma última vez, já na condição de defunto, e pede perdão a ela, dizendo que a morte não havia apagado o amor que sentia por ela e por todos os seres do mundo.

Inocência Pigarço, o delegado de nome ironicamente sugestivo, responsável por mandar torturar João Paz (o carrasco chamava-se “Boquinha de ouro”) também tem uma conversa particular com a própria esposa, em casa, depois do levante dos mortos e da exposição pública do seu envolvimento no crime. Seu filho, tendo assistido às acusações, havia acabado de fugir de casa deixando um bilhete. Ao ser indagado acerca da veracidade delas, Inocência afirma que, como polícia profissional, ele cumpriu o dever da melhor forma possível, sugestivamente assumindo a culpa. Sua calma em afirmar que havia detido João Paz apenas para um interrogatório de rotina, já que havia suspeitas de que ele seria o chefe do grupo de guerrilheiros denominado “grupo dos onze”, mostra como o procedimento de interrogatório por tortura já está assimilado no sistema policial de Antares. Um dos seus especialistas havia apenas cometido um erro ao matar o preso acidentalmente, segundo o personagem, que afirma que “um polícia deve partir sempre do princípio que, dum modo ou de outro, todos são culpados, até prova provada em contrário” (p. 433). A frase é uma corruptela do princípio jurídico da não culpabilidade, previsto na Constituição Federal, que estabelece justamente o contrário do proferido pelo personagem do delegado de polícia. Inocência também afirma que um policial será sempre um “técnico útil”, mesmo nos chamados regimes democráticos, e “os vencedores é que decidem quem é ou não culpado” (p. 434), aludindo em seguida à famosa justificativa utilizada pelos réus dos julgamentos acontecidos entre 1945 e 1946 na cidade de Nuremberg, na Alemanha, de que as atrocidades que cometeram eram apenas ordens a cumprir: “se os nazistas tivessem ganho a Guerra, os réus de Nuremberg teriam sido os chefes civis e militares aliados” (p. 434).

Elementos como a denúncia da tortura e o irônico exame de consciência feito por Inocência Pigarço nos levam à indagação de como o romance de Érico Veríssimo conseguiu escapar à censura do período. Sabemos que, em um primeiro momento, a ditadura civil-militar no Brasil praticou a censura às artes de modo mais

brando que a partir de 1968, com o Ato Institucional 5., e, no ano de publicação da obra, 1971, o endurecimento do autoritarismo acirrou o aparelho de censura. Contudo, é importante ressaltar que a literatura sofreu menos restrições que outras manifestações artísticas, como a música, devido ao seu alcance. Durante a década de 1970, no Brasil, a leitura não é um hábito da maioria, segundo Tânia Pellegrini (1996), principalmente devido à política educacional que deixa cair o nível de ensino a partir de 1964, à evasão da escola, juntamente com a baixa renda familiar que torna mais difícil o acesso aos livros, e a ascensão da indústria cultural que suplanta o hábito da leitura pelo de assistir à televisão. Para compreender as relações entre arte e censura, portanto, será conveniente considerar a relação entre arte e indústria cultural, que substitui o conceito de arte pelo de entretenimento, privilegiando a mídia televisiva, que é guiada por interesses alinhados ao poder conservador e capitalista.

O que era, então, considerado subversivo na arte? Para respondermos à questão, lembremos de um dos movimentos culturais mais paradigmáticos do período: o Tropicalismo. Segundo Ridenti (2014), o Tropicalismo, movimento do fim da década de 1960 cuja maior força residiu na música popular e contava com artistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Gal Costa, o grupo de *rock* “Os Mutantes”, entre outros, trouxe as marcas de uma formação política e cultural que vinha se delineando desde a década anterior, e, portanto, pode ser definido não tanto como ruptura, mas como movimento antropofágico, comparável ao do Modernismo. Tendo como marco inicial o *Festival da canção* de 1967, promovido pela TV Record, com canções como *Domingo no parque*, de Gilberto Gil, e *Alegria, alegria*, de Caetano Veloso, o Tropicalismo é definido por Ridenti como a articulação de elementos modernos e arcaicos. Dessa justaposição de diversos elementos da cultura: de um lado o psicodelismo, a música *pop*, o comportamento *hippie*; de outro, emoções próprias do país que é, ao mesmo tempo, patriarcal, rural e urbano, surge um efeito de contestação. O projeto tropicalista foi, então, o de compôr uma imagem do Brasil envolvendo aspectos críticos da ordem estabelecida, e o “deboche tropicalista” (RIDENTI, 2014, p. 251) teve como resultado a prisão e o exílio de Gil e Caetano. A posição política do movimento, ainda segundo Ridenti, foi interpretada de modos diversos segundo críticos identificados com a esquerda ou com a direita, mas o que manteve-se central, em seu projeto de contestação, foi a problemática da

identidade brasileira e do subdesenvolvimento nacional, visando superar o nacionalismo:

No plano das escolhas políticas individuais, a maioria dos tropicalistas era crítica da ditadura militar, bem como dos grupos de esquerda, preferindo apostar em posições políticas alternativas, um misto de contracultura, anarquia e deboche, tendo no máximo simpatia em relação a grupos de esquerda que lhes pareciam, à distância, ter afinidade com a contestação tropicalista (RIDENTI, 2014, p. 253).

A censura ao Tropicalismo, tido como instrumento de subversão política e “solapamento da moral familiar”, segundo Almeida e Weis, explica a obtusidade dos censores em assuntos culturais, o que, aliás, “não foi exclusivo da ditadura brasileira” (1998, p. 342).

O censor, como afirmam Almeida e Weis, “como todo bom burocrata, preferia errar por excesso do que por falta” (1998, p. 342). Entre os livros que foram censurados de acordo com o “excesso de cautela” dos censores, os autores destacam *O vermelho e o negro*, de Stendhal, que fora escrito em 1830. O teatro, assim como a música, foi censurado com mais vigor que a Literatura; peças como *Um bonde chamado desejo*, de 1968, do norte-americano Tennessee Williams, e *Barrela*, de Plínio Marcos, também do mesmo ano, foram censuradas segundo a interpretação de que o erotismo feria a moral cristã. A música, entretanto, continuou sendo o maior símbolo de arte de oposição devido, como já dissemos, ao seu largo alcance de público, via difusão pela TV ou pelos festivais que apresentavam novos compositores. Os já citados Chico Buarque de Holanda, Gilberto Gil e, acrescentamos, Geraldo Vandré, são apenas alguns dos cantores e compositores que não apenas tiveram canções vetadas ou censuradas parcialmente (apagavam-se palavras, ou versos inteiros, das músicas já gravadas), mas, eles mesmos, sofreram boicote, como o episódio em que a emissora Rede Globo decidiu banir Chico Buarque de seus programas, em 1971.

Durante a ditadura civil-militar, houve, então, uma “industrialização” do entretenimento que se estendeu também ao jornalismo, e cuja lógica merece comentários se quisermos compreender melhor as relações de poder que tensionaram a cultura do período. Em 1965, por exemplo, começa a operar TV Globo e, em 1968, a Revista Veja. A crescente mídia, carente de investimentos, condicionava sua conduta para não atacar o poder de seus senhores, segundo Almeida e Weis (1998).

No entanto, ainda ressaltam Almeida e Weis (1998), a mídia em geral, que havia apoiado a derrubada de Goulart, tinha, ela própria, valores que também justificavam o ato de dobrar-se ao poder dos militares: a crença, por grande parte do setor, de que a democracia brasileira estava realmente sob a “ameaça comunista”, e a supostamente breve suspensão dos direitos civis seria o preço que se tinha de pagar pela proteção contra ela. A exceção à regra, entre os maiores jornais brasileiros, foi o *Correio da manhã*, que refutou o golpe desde início e criticava o autoritarismo por meio de espaços concedidos a Carlos Heitor Cony, Antonio Callado, Otto Maria Carpeaux, entre outros. O jornal deixou de circular em 1974, depois de dificuldades financeiras.

Ainda de acordo com Almeida e Weis (1998), a grande imprensa ameaçada pela censura usava como moeda de troca as estocadas, por parte do veículo midiático, a inimigos da ditadura. Desse modo, ao atacar uma figura que desagradava o poderio político, o veículo recebia certa indulgência futura ou perdão por ter publicado denúncias de violação de direitos humanos por parte do poderio militar, fazendo, segundo Almeida e Weis, um “pacto com o diabo” (p. 356).

No governo Médici, que foi de 1969 a 1974, sob a vigência, portanto, do AI-5, a indústria cultural acompanhou o processo de modernização conservadora da sociedade. Se, por um lado havia constante repressão, implicando a prisão, o exílio e até a morte de quem ousava protestar, a indústria cultural florescia, dando oportunidades a artistas, inclusive os de esquerda, com produções artísticas financiadas pelo próprio Estado, que criava leis protecionistas aos empreendimentos culturais nacionais. Segundo Marcelo Ridenti (2014), o governo e a mídia, principalmente a televisiva, foi responsável por desfigurar e banalizar as utopias libertadoras, principalmente por meio das telenovelas. Como obras de cultura de massa, essas apropriações tinham por objetivo a própria legitimação da ordem existente, dando, portanto, uma ilusão de diálogo com a democracia:

Falava-se muito em crítica “construtiva” e “liberdade” com “responsabilidade”, duas estupendas amostras da sintaxe dos militares e escribas a eles fiéis. Faziam companhia a outra preciosidade que faiscava no discurso do poder e nas colunas da imprensa: a democracia “relativa” (ALMEIDA e WEIS, 1998, p. 350).

Ridenti (2014), para ilustrar a questão, comenta a atuação da Rede Globo, ajudado por entrevistas feitas a João Batista de Andrade, Renato Tapajós e Eduardo Coutinho, que trabalharam produzindo conteúdos para o programa *Globo Repórter*.

Segundo os dados coletados por Ridenti, a censura interna, no caso da grande emissora, foi mais forte que a externa e, muitas vezes, depois de uma matéria cuja produção havia sido autorizada e finalizada, não era mandada ao ar, como foi o caso da edição do *Globo Repórter* sobre as greves de São Bernardo, em 1979.

Ainda de acordo com Ridenti, havia uma “integração contraditória de intelectuais e artistas de esquerda à ordem capitalista modernizada na sociedade brasileira” (2014, p. 292). O dramaturgo Dias Gomes, que militou no PCB de 1940 a 1970, também entrevistado por Ridenti, defendia, por exemplo, o trabalho dos intelectuais de esquerda em organizações hegemônicas como a emissora *Globo*, justificando a sua própria atuação com a extensão que sua voz atingiu junto às massas, e o ganho de uma plateia popular que nunca entraria, por exemplo, em um teatro. Ainda que o dramaturgo negue veementemente que o seu sonho de um teatro popular tenha sido realizado na telenovela, esta desempenhou, segundo Dias Gomes em seu depoimento a Ridenti, um espaço possível e acessível ao povo. No entanto, não nos esqueçamos de que a ideia de povo, na época de indústria cultural, é suplantada pela ideia de *massa*, o que implica, necessariamente, a ideia de um grupo homogêneo de espectadores que são ouvidos enquanto audiência, a fim de que a programação seja ajustada pelo que “mais agrada”, e atraia, portanto, investidores e publicidade. Logo, trata-se de um populismo que se apoia na apropriação para fins econômicos, por parte da mídia, de elementos aparentados às pautas de esquerda. Ainda segundo Ridenti (2014), as transgressões, como a liberação sexual, que nos anos 60 tinha um sentido de esquerda, pois atacavam a velha moral e o mundo pudico e patriarcal, também foram agenciadas pela indústria cultural e, posteriormente, teriam perdido seu caráter subversivo, transformadas em mercadoria, “ao contrário das autoilusões dos militantes de 1968” (2014, p. 297). Dessa forma, o aproveitamento das transgressões, na sociedade brasileira, “coexiste com o velho conservadorismo a glorificar tradição, família e propriedade” (p. 297).

No romance de Veríssimo, podemos ver que esses valores são atacados frontalmente, e, como já assinalamos, a denúncia da tortura, a crítica aos interesses da elite conservadora por meio da conduta antiética de Tibério Vacariano e seus pares, a crítica ao maniqueísmo da História, e a denúncia da miséria da favela de Antares feita por Martim Francisco, entre outros elementos da alegoria, fazem de IA um forte candidato à censura.

A pedido de José Otávio Bertaso, então diretor da Editora Globo de Porto Alegre, o romance de Veríssimo foi lido e curiosamente aprovado por militares, antes da sua publicação, sem que o autor, que sempre se recusou a submeter seus textos a censura prévia, tomasse conhecimento (BORDINI, 2006, p. 277). Bertaso, preocupado com a possibilidade de que o romance fosse censurado depois da publicação, em uma manobra ousada, criou, com a equipe de *marketing*, um cartaz de propaganda para a divulgação do livro. Tal cartaz era de cor preta e exibia um fac-símile da capa do livro com a declaração: “Num país totalitário este livro seria proibido”, também aprovado pelos militares que o leram previamente. Bordini, ao comentar o sucesso de vendas do romance, considera curioso o fato de não ter sido censurado, mas esboça uma possível explicação: “Ao que parece, entretanto, os dirigentes do Terceiro Exército se deram conta de que não lhes convinha desafiar o prestígio público de Verissimo e da própria família Bertaso, altamente reputada nos círculos políticos do Estado” (BORDINI, 2006, p. 278).

Por outro lado, à luz das observações expostas acerca do aparelho de censura do Estado, de sua relação com a indústria cultural e da apropriação que ela faz de pautas de contestação em causa própria, buscando uma ilusão democrática, surgem pelo menos mais algumas razões para a aprovação de IA pela censura prévia. A primeira delas está relacionada à própria ineficiência dos censores, que, conforme comentamos, não compreendiam as obras muito além do nível lexical (o que fica implícito na caracterização deles como “burocratas”). Juntemos a esse fato o modo como Veríssimo contrapõe as vozes representantes de ideologias hegemônicas, da burguesia e da elite econômica, que apoiaram o golpe civil-militar, a outras que denunciam as incongruências da ordem dominante, deixando que polemizem entre si, de modo que a crítica será enunciada por meio de uma fina ironia absolutamente dependente da recepção do texto. Atribuir os pontos de vista a outras vozes, que a expressam em primeira pessoa, portanto, tira do narrador principal a responsabilidade sobre a opinião, e, segundo afirma Pellegrini (1996), é um recurso hábil de Veríssimo para conservar ilusão da própria onisciência desse narrador que apenas organiza os fatos.

Um exemplo, entre muitos, da ironia sobre a qual comentamos, é a discussão dos “chefes” de Antares a respeito da “Anatomia de uma cidade gaúcha de fronteira”, realizada pela equipe do Prof. Martim Francisco Terra, e a conseqüente reação desfavorável dos ilustres antarenses ao resultado final do estudo, sentindo-

se ultrajados pelo fato de o estudo conter duras verdades sobre a cidade, então com vinte e cinco mil habitantes, como a descrição detalhada da miséria na favela chamada “Babilônia”.

Com capítulos como "O Boi e a Máquina", que fala do impacto da indústria no município agropastoril, e "Hábitos e Tabus Alimentares", que afirma que os pobres e os ricos comem mal, “uns por falta e outros por excesso” (p. 137), a “Anatomia de uma cidade gaúcha de fronteira” é justamente aquele tipo de livro considerado subversivo pela ditadura civil-militar por falar das mazelas sociais. Dessa forma, o Prof. Martim Francisco Terra é chamado pelo presidente do Clube Comercial de "Iacai de Moscou" (p. 141).

A contraposição da “Anatomia” às vozes dos personagens que representam a elite de Antares vai desnudando o quanto a imagem hegemônica que eles têm de si mesmos é desajustada da realidade social. Este momento de leitura da publicação é permeado por uma fina ironia:

Afirmam esses senhores que o nosso clube é um “reduto fechado” do patriciado rural e da alta burguesia. Chegam a insinuar que somos racistas, que não aceitamos como sócios pessoas de cor nem judeus. – O que é verdade – replicou Mendes. (VERÍSSIMO, 1995, p. 141).

O recurso ao insólito, naturalmente, também irá colaborar para que haja a dissimulação da crítica, mas não podemos deixar de considerar a pluralidade de vozes como recurso que dissimularia o engajamento de Veríssimo em resistir ao *status quo*.

Outra razão que podemos apontar para a aprovação do romance pela censura prévia será a de que Veríssimo não foi um “inimigo confesso” dos dirigentes militares, ainda que tenha sido fichado pelo DOPS durante a ditadura do Estado Novo. Aproveitaremos o ensejo para discorrer um pouco mais sobre o a popularidade do escritor e suas obras para compreendermos a “marca registrada” de Veríssimo comentada por Pellegrini (1996).

Em 1938, o romance de Veríssimo *Olhai os lírios do campo* (1987b) obtém tamanho sucesso a ponto de permitir que o escritor vivesse e sustentasse sua família somente com os frutos de seu trabalho como escritor. A partir de então, a história de um infeliz casal de médicos seria traduzida em vários idiomas e adaptada para o cinema e a televisão, alcançando constantemente elevadas tiragens. É interessante notar que, ainda que tenha sido publicado no mesmo ano em que o

romance de Graciliano Ramos, *Vidas secas* (1986), obra paradigmática do regionalismo brasileiro, situada na segunda fase do modernismo, que tematiza a miséria e os problemas sociais, *Olhai os lírios do campo* representa um drama burguês, tratando-se de um Brasil diametralmente oposto. Neste viés urbano, a pobreza é vista a partir de outro ângulo.

A partir do momento em que conseguiu o emprego junto à editora Globo, de Porto Alegre, Veríssimo iniciou suas primeiras tomadas de posição em relação à política. Em 1935, o escritor encabeçou um manifesto antifascista que se posicionava contra o fascismo e o nazismo (e seus ecos na política brasileira) e atacava a invasão da Abissínia pelas tropas de Mussolini. O Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), que controlava e reprimia manifestações opostas ao governo durante o Estado Novo – e, mais tarde, durante a ditadura civil-militar – fichou-o como comunista após a atuação. Dessa forma, quando o romance *Caminhos Cruzados* (1978), foi atacado por críticos integralistas de extrema-direita e membros do clero, o DOPS chamou Veríssimo ao gabinete do chefe de polícia para prestar esclarecimentos. O episódio é contado, não sem certo bom-humor, no livro de memórias *Solo de Clarineta* (1976a), publicado em 1973. Veríssimo, depois de negar veementemente ser comunista em uma conversa cheia de silêncios embaraçosos, foi dispensado.

Ele começou, em 1936, a apresentação de um programa infantil na rádio farroupilha chamado "Amigo velho". Quando, em 1937, com a instituição do Estado Novo por Getúlio Vargas, Veríssimo foi informado que deveria submeter previamente suas histórias infantis ao Departamento de Censura, resolveu, indignado, descontinuar o programa de rádio com um discurso ao mesmo tempo de despedida e de protesto. Como reação ao nacionalismo ufanista da ditadura Vargas, fez sua versão paradigmática da História brasileira em *As Aventuras de Tibicuera* (2005), publicado no mesmo ano.

Tibicuera é um personagem que tem o dom da mocidade eterna e participou dos principais eventos da História brasileira, é ele quem narra sua experiência de vida. Testemunha a chegada de Cabral, é catequizado pelo padre Anchieta, participa da luta contra os franceses e os holandeses no Rio de Janeiro e em Pernambuco, e da defesa do Quilombo dos Palmares. Combate na Revolução Farroupilha e está presente nos eventos da Independência, bem como na agitação que marca a proclamação da República. A trajetória de Tibicuera, então, começa em

uma Taba Tupinambá na Bahia e acaba em um arranha-céu em Copacabana, em 1942.

Segundo Sandra Pesavento (2001) Antonio Candido escreveu, em 1943, um artigo intitulado "agora é com a Literatura", que nunca chegou a ser publicado no periódico para o qual o crítico trabalhava, o jornal "Folha da manhã", por temor, por parte do crítico, à censura do Estado Novo. O artigo faz uma crítica ao escrito publicado pelo padre jesuíta Leonardo Fritzen, em que este acusa o livro de Veríssimo *O resto é silêncio* (1945) de imoral e corruptor da sociedade. Segundo a estudiosa, ainda que Candido aponte um possível excesso de pragmatismo e de preocupação moralizante de Veríssimo, ele discorda totalmente do padre, conferindo ao escritor gaúcho o mérito de ter oferecido ao leitor uma parcela da realidade observada por ele próprio, em que estão os elementos elencados a seguir:

Uma burguesia inconsciente e friamente egoísta, dando umas lascas de concessões a um povo que mal tem forças para reivindicá-las; uns políticos saídos por encanto das caixas de surpresa das especulações de vária espécie; uns intelectuais esterilizados pelo mal-entendido fundamental que lhes propõe valores de arte sem o contrapeso dos valores da vida e, no meio de tudo, os homens sadios, que procuram desesperadamente abrir um caminho da confusão (PESAVENTO, 2001, p. 20).

Fritzen, ao condenar a obra de Veríssimo está, segundo Candido, de acordo com a mentalidade conservadora cujo símbolo é o zelo. Candido observa que o zelo, tão em voga na época, é sempre voltado a instituições paradigmáticas do conservantismo, como a Família, as Tradições e a Religião, o que constitui um paradoxo: se, por um lado, o conservadorismo engendra uma espécie de inércia cultural, por outro temos o mundo moderno e o amor pela novidade. Ao final, Candido comenta que Veríssimo foi um bode expiatório, vítima da má-fé da ideologia conservadora para com quem se desvia de suas colunas.

Segundo Chaves (1981, p. 134), Veríssimo, principalmente nas fases tardias, ocupa-se cada vez mais da falta de liberdade, buscando explicitar os contornos da "engrenagem", termo utilizado por Chaves em referência a um comentário presente no romance *O prisioneiro* (1978), já comentado no capítulo 2, em que uma das personagens afirma ser necessário "desmanchar a engrenagem", ou seja, atacar o sistema de valores em que a opressão se faz de forma organizada.

Concordamos que haja uma mudança de tom desde as primeiras até as últimas obras de Veríssimo, que passa da crônica dos costumes, em sua primeira

fase, à problematização da História nos romances a partir de *O tempo e o vento* (1987a). Contudo, segundo Suro (1985), um traço de produções da primeira fase que se repetirá em IA é o ataque à atitude patriota observado em *Clarissa* (1977) e *Música ao longe* (1976b). No primeiro, o vemos de forma sutil em momentos como quando o narrador diz que a menina cantava o hino nacional na escola como um papagaio, achando tudo muito bonito mas sem entender uma palavra.

Já o segundo, *Música ao longe*, traz uma reflexão um pouco mais elaborada, e explicita uma aversão à visão heroizante dos antepassados gaúchos e das guerras em que combateram. Este ponto de vista, segundo observa Suro, pode ser explicitado por meio de ironias, como na ideia de um dos personagens de desenhar a bandeira do Rio Grande do Sul com hortaliças sobre uma tigela de maionese, imagem que contrapõe ironicamente o sentimento patriótico a elementos triviais e comezinhos. Ou, ainda, em comentários como o feito acerca do personagem coronel Pedrosa quando este está buscando um apartamento para instalar sua amásia: ele “tinha heróis farroupilhas no sangue” (SURO, 1985, p. 148). Neste comentário, há o rebaixamento do nobre valor heroico, que agora se aplica a justificar o êxito em manter uma concubina, ação de uma natureza absolutamente diversa daquela que se espera de um herói segundo as convenções da guerra.

Suro também observa uma tensão entre imobilismo e progressismo em *Clarissa*, personificada pela relação entre a protagonista e o personagem Amaro, que pode ser lida como símbolo das tensões ativas no Brasil na revolução de 30. Em geral, neste romance, vê-se uma atitude poetizante da vida, seja pelo caráter de certa forma impressionista da narração, seja pelo ato de o personagem Amaro se refugiar na arte, vista como uma recusa à ação simbolizada por Clarissa.

Veríssimo também empreendeu viagens como escritor. Em 1940, foi convidado a passar três meses nos Estados Unidos proferindo palestras em diversas cidades. Desta experiência, nasceu o relato de viagem *Gato preto em campo de neve* (1957). Em 1943, retornou para ministrar um curso de Literatura brasileira na universidade de Berkeley, na Califórnia, do qual surgiu o livro, publicado originalmente em inglês, *Brazilian Literature: an outline*. Recebeu, no ano seguinte, o título de Doutor *honoris causa* pelo Mills College de Oakland, também na Califórnia. Suas primeiras impressões sobre os Estados Unidos foram revisadas e deram origem à obra *A volta do gato preto* (1961), que contém a segunda experiência do escritor nos Estados Unidos. Ele retornará a esse país como dirigente do Departamento de Assuntos

Culturais da União Pan-Americana, em Washington DC, cargo que ocupou de 1953 a 1956.

Segundo Richard Cândida Smith (2013), a ida de Veríssimo aos Estados Unidos foi uma iniciativa do programa de intercâmbio cultural da então recém criada, em 1938, Divisão de Relações Culturais do Estado Americano, que visava influenciar a opinião interna e internacional em relação à entrada dos Estados Unidos na segunda guerra mundial, por meio do combate ao isolacionismo. Dessa forma, Veríssimo colaborou com a Política de Boa Vizinhança, implementada durante os governos de Franklin Delano Roosevelt de 1933 a 1945, que condicionava estratégias diplomáticas com a América Latina. O escritor brasileiro, em sua primeira experiência no país, produz, em *Gato preto em campo de neve* (1957), um relato que contém, segundo Smith, o esforço, avaliado como positivo pelo Departamento de Estado norte-americano, de influenciar a opinião pública no Brasil a favor dos americanos.

Em sua segunda estadia nos Estados Unidos, de 1943 a 1945, Veríssimo, nas cerca de duzentas conferências proferidas para os mais variados grupos, exerceu ativamente seu papel de orador das políticas de boa vizinhança, e manteve ligações com o país que se estenderam até o fim da vida. Além do período em que viveu em Washington DC, sempre retornava ao país para visitar familiares, já que sua filha, Clarissa, estabeleceu-se no país. Nestas ocasiões, retomava a rotina de palestras.

No entanto, toda sua experiência nos Estados Unidos, juntamente com a proximidade com o mercado editorial norte-americano, que influenciou de forma decisiva sua ficção, foi reavaliada pelo escritor sob um olhar mais cético em um artigo de 1968, "Gato grisalho em teto de zinco":

Os Estados Unidos emergiram da segunda Guerra Mundial como os líderes naturais do mundo ocidental. [...] Na minha opinião o erro inicial e básico de novo *Big Leader* foi o de imaginar que tudo quanto é bom para os Estados Unidos tem de ser necessariamente bom para o resto do mundo, sem levar em conta fatores étnicos, etnológicos, históricos ou mesmo folclóricos. Imaginaram os estadistas de Tio Sam que o *American Way of Life* não só podia como *devia* ser exportado. [...] Ora, as nações, como as crianças, têm a faculdade de se encantarem ou assustarem com suas próprias ficções. Os americanos, que eu saiba, jamais examinaram a sério a sua mitologia (VERÍSSIMO *apud* SMITH, 2013, p. 1).¹⁰⁸

¹⁰⁸ Érico Veríssimo, "Gato Grisalho em Teto de Zinco" é um artigo de 1968 sobre os Estados Unidos, 20 anos depois da Segunda Guerra Mundial, que encontra-se no acervo Érico Veríssimo do Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro.

Dessa forma, podemos ver que seu inicial entusiasmo pela Política da Boa Vizinhança foi submetido a um exame crítico. Coincidentemente, datam desta época os romances *O senhor embaixador* (1966) e *O Prisioneiro* (1978a), em que pode-se notar a já citada mudança de tom em relação às obras produzidas antes.

Feitas essas observações, podemos concluir que Veríssimo, apesar de ter tido problemas com a censura durante o Estado Novo, não foi candidato à antipatia dos militares devido à sua estreita relação com os Estados Unidos e ao inicial entusiasmo pela *American way of life*. Quando Bordini (2006) fala de seu prestígio, está se referindo, principalmente, à fama de Veríssimo como autor que não apenas vende, mas tem ótimas relações com a indústria do entretenimento. Após essa longa digressão, chegamos, finalmente, a mais uma das razões que podem explicar o fato de que IA não foi censurado: o próprio uso de suas obras como propaganda da ilusão democrática. Veríssimo, visto como um escritor inofensivo, “para senhoras”, segundo afirmavam alguns de seus críticos, devido ao tom intimista da maioria de suas obras, pôde colocar em suas obras a resistência de que parecia se esquivar em sua vida pública.

As relações entre poder, censura e cultura, durante o período militar, como pudemos ver, são mais complexas do que podem parecer à primeira vista, e sua observação será útil não apenas para esclarecer aspectos externos à obra de Veríssimo que compõe nosso *corpus*, mas também para entendê-la como elemento efetivamente enunciado em IA por meio do comportamento do jornalista Lucas Faia, diretor do jornal da cidade de Antares, intitulado *A verdade*.

Vimos, anteriormente que a imprensa brasileira tinha para com o regime militar um sistema de troca de favores e privilégios. Um exemplo de efeito dessa política de privilégios é a imprensa de Antares, um jornal dirigido pelo jornalista Lucas Faia, a quem apelidaram “Lucas lesma”, pois era capaz de “andar sobre o fio de uma navalha sem se cortar e sem cair para um lado nem para outro” (p. 158). Ele é também comparado pelo narrador a um líquido, que toma a forma do recipiente em que está, em uma alusão clara aos malabarismos empreendidos pelo repórter da imprensa local para não desagradar os donos das empresas, já que estes são fonte de patrocínio, e outros ilustres que de uma forma ou de outra contribuem para o funcionamento do jornal.

Lucas Lesma passava repetidamente os dedos pela calva reluzente, mordida a caneta. Que dizer da greve? Em que termos comentá-la? Atacar os grevistas por terem agredido tão violentamente a cidade, trazendo o desconforto e a inquietação para seus habitantes? Esse fora o seu primeiro impulso. Sabia que as classes produtoras de Antares haviam de aplaudir seu editorial... Mas a idéia de que os trabalhadores pudessem empastelar a redação de seu jornal fazia-o hesitar. Lucas Lesma suava copiosamente, de quando em quando passava pela face acobreada de caboclo o lenço encardido. Mas... se os militares dessem um golpe de Estado e derrubassem o governo de Goulart... em que posição ia ele ficar por não se ter manifestado no devido tempo contra aquela greve? Diabo de profissão! (VERÍSSIMO, 1995, p. 196).

Em Lucas Faia estão representados tanto o caráter ativo quanto o passivo da imprensa. Se, por um lado ele tenta coordenar os diversos interesses que estão ao seu redor, seu jornal, como meio eficiente de propagação de informação, é também formador de opinião, fato de que o repórter se aproveita para promover, a mando dos chefes de Antares, a “operação borracha”, apagando da memória da cidade o incidente da volta dos mortos. Esta operação sugere de forma bastante transparente a chamada “operação arrastão”, empreendida no Brasil logo depois do Ato Institucional no. 5, em 1968, que consistia no endurecimento da censura à vários órgãos da imprensa e na prisão de jornalistas, padres, artistas, intelectuais, operários e políticos. Segundo Almeida e Weis (1998), o engajamento de jornalistas na missão de cumprir um trabalho de oposição era cerceado pela ameaça ao emprego e à liberdade:

Não apenas pela óbvia necessidade de conservar o emprego, mas também para ficar fora das listas negras de indesejáveis políticos, compiladas a quatro mãos – segundo se dizia nas redações – pelos serviços de segurança e pelo patronato (1998, p. 349).

O comportamento da imprensa, tanto em Antares quanto no Brasil do período militar, reflete a lógica do favor, de que comentamos anteriormente, segundo a qual se comportarão as classes médias de Antares, referenciando este aspecto da cultura brasileira.

O comportamento das elites brasileiras em relação à “ameaça comunista” também é representado em Antares. A seguir, vemos o jornalista Lucas Faia conversando com um colega sobre uma senhora burguesa da cidade, que, “assustadíssima”, havia decidido não mais colocar as jóias para sair de casa:

Está assustadíssima com esse movimento brizolista, janguista e nacionalista e sei lá mais quê. Acha que vem aí um governo socialista. Chegou a me dizer que se fizerem a reforma agrária e se os ricos tiverem de perder o que possuem será muito triste ...

mas que é que se vai fazer? E me disse, quase chorando, que é preferível “que se vão os anéis, mas que fiquem os dedos” (VERÍSSIMO, 1995, p. 137).

Depois do golpe civil-militar, para assegurar ao povo que, após o superamento da suposta ameaça comunista, a intervenção das forças armadas cumpriu o papel de melhorar as condições de vida no país, o discurso midiático empenhava-se em ocultar o alargamento da desigualdade social e econômica. Em 21 de julho de 1970, o tricampeonato brasileiro na Copa do Mundo, enquanto o país era governado pelo general Emilio Garrastazu Medici, foi utilizado, por exemplo, como propaganda política. O Brasil, beneficiando-se de um crescimento econômico mundial, também teve seu período de “milagre econômico”, e, apoiando-se na euforia causada pelo esporte que passou a exercer a função de “ópio do povo”, lançava mão de slogans como “ninguém segura este país” e “Pra Frente Brasil” para alimentar o ufanismo.

O “milagre econômico” e o desenvolvimentismo do período, principalmente na década de 1960, permitiram a ascensão de uma classe média, aumentando a concentração de renda e a desigualdade social, segundo Almeida e Weis (1998). Dessa forma, a nova classe média vivia, de modo geral,

ao mesmo tempo sob o chicote e o afago. [...] De um lado, não perder um número dos jornais alternativos. De outro, para os novos aquinhoados, investir na bolsa. De um lado, comprar um televisor em cores, deixando o preto-e-branco para a empregada. De outro, torcer contra o Brasil no final da Copa. De um lado, ter dinheiro para fazer turismo na Europa. De outro, ter medo de não receber o visto de saída (ALMEIDA e WEIS, 1998, p. 333).

Em *Antares*, vemos representada a propaganda política por meio do banquete oferecido aos ilustres da cidade na sede do clube comercial, com o intuito de “levantar o moral do povo de Antares” (p. 460), nas palavras do prefeito, após o incidente.

O segundo capítulo do romance, “O incidente”, adquire um novo ritmo e desenvolve-se de 11 a 14 de dezembro de 1963. Portanto, a narrativa abandona o modo do narrador-historiador, que usa o “nós” e preocupa-se com a sucessão cronológica que organiza os eventos ocorridos em um longo período de tempo, e passa a uma temporalidade restrita a alguns dias, em que várias histórias se entrecruzam, formando uma progressão um pouco menos linear.

Como vimos, Veríssimo se utiliza do Fantástico como elaboração estética da laceração à ordem: os defuntos instauram uma ruptura à ordem estabelecida, e

denunciam as fissuras e incongruências do poder. Segundo Pellegrini (1996), o julgamento ocorrido em praça pública é o do próprio processo histórico brasileiro, e envolve a “dessacralização do poder, a profanação da autoridade, simbolizando a relatividade desse mesmo poder” (p. 108). Já aludimos, também, à carnavalização presente na narrativa, observando o modo como elementos incongruentes são colocados no mesmo espaço, havendo, desse modo, uma mescla de registros, e a sobreposição do cômico ao macabro que o tema dos mortos-vivos evocam.

Um dos elementos mais importantes do aspecto carnavalesco, no julgamento na praça (espaço que, por si só, é muito simbólico da convergência entre a vida privada e a política) será a imagem do “baile de máscaras” enunciada pelo defunto Cícero Branco, e o conseqüente desnudamento das máscaras que ele e os outros mortos se propõem a fazer: “Vista deste coreto, do meu ângulo de defunto, a vida mais que nunca me parece um baile de máscaras. Ninguém usa (nem mesmo conhece direito) a sua face natural” (VERÍSSIMO, 1995, p. 341).

A praça pública será, portanto, um espaço “privilegiado e dessacrador de hierarquias” (PELLEGRINI, 1996, p. 98) onde acontece um rito de profanação da hierarquia social. A estereotipia, em IA, será, concordamos, proposital, coerente com a lógica satírica do romance, espelhando, por meio das máscaras sociais e da caricatura, a lógica do novo regime instituído:

Todavia, tais tipos, sendo interpretações ficcionais de pessoas do cotidiano real, também participam da História¹⁰⁹ narrada, não são só matéria imaginada. Portanto, a pretensa duplicidade que atravessa o romance vai lhe conferir uma certa aura de *non-sense*, que apenas pela presença do elemento fantástico, mas porque este é símbolo daquela: A História é a ficção e esta acaba sendo, ao mesmo tempo, um reflexo assustador daquela. História e ficção, mortos e vivos, personagens reais e imaginários não chegam a ser elementos opostos; são a face e o espelho, elementos indissolúveis, complementares na sua duplicidade (PELLEGRINI, 1996, p. 79).

A leitura de Pellegrini (1996), conforme já comentamos anteriormente, agrupa os personagens-tipo de acordo com a dualidade entre o Bem e o Mal ao observar as virtudes e os defeitos que os caracterizam. Do lado do Mal, um grupo identificado à classe dominante e às camadas médias que apoiaram a ditadura, representados pelos Vacarianos e Campolargos, o prefeito, Vivaldino Brazão, o delegado, Inocência Pigarço, o Dr. Lázaro Bertioga, o Pe. Gerônimo, que representa o caráter conservador da igreja católica, entre outros. São personagens, que, por ação ou

¹⁰⁹ Note-se a História com letra maiúscula, isto é, a matéria do historiador.

omissão, procuram manter inalterada a ordem patriarcal e “as estruturas que lhes asseguram privilégios sociais e materiais” (PELLEGRINI, 1996, p. 93).

O lado do Bem, por sua vez, seria composto por personagens que representam os opositores e vítimas da ditadura civil-militar, como João e Rita Paz, o Pe. Pedro-Paulo (referenciando os chamados “padres vermelhos”), e os que vêm das camadas mais baixas, como Erotildes e Pudim de Cachaça, e aqueles que, como o Maestro Menandro Olinda, sucumbem e buscam refúgio na semi-loucura. Este último, a propósito, é suicida.

No entanto, atentemos para o fato de que não se trata de um romance que fabrica heróis, e a espécie de benevolência com que o narrador principal lida com alguns personagens não virtuosos (que também é ajudada pela fina ironia) faz com que o verdadeiro julgamento seja operado não pelo próprio narrador, mas conduzido pelos mortos em praça pública, segundo Pellegrini (1996, p. 89).

A polarização entre o Bem e o Mal, assim como a fala típica de historiador adotada na primeira parte do romance, será desestabilizada. O maniqueísmo, que, segundo Pellegrini (1996), muitos críticos adotaram como verdadeiro no romance, na verdade, é o elemento que, como farsa, “serve como paródia de si próprio, como crítica à sociedade e personagens construídos sobre essas bases” (p. 90).

A disposição dos personagens em praça pública, pensando nesse aspecto, não é gratuita. De um lado, os sete mortos no coreto, e, portanto, no centro. A comitiva dos vivos, de outro lado, também se organiza em número sete: o prefeito (Maj. Vivaldino Brazão), o coronel (Tibério Vacariano), o juiz (Dr. Quintiliano do Vale), o vigário da matriz (Pe. Gerôncio), o promotor (Dr. Mirabeau da Silva), o professor (Libindo Olivares) e o jornalista (Lucas Faia). Ao redor das duas frentes, o povo os assiste, formando o coro junto com os arborícolas. Compõe-se, então, um cenário de batalha, em que duas ambulâncias, uma do hospital de repouso, gerenciada pelo Dr. Falkenburg, e outra, do Salvalor Mundi, gerenciado pelo Dr. Lázaro, “parecem dois tanques de guerra de potências inimigas que tomam posição para um eventual combate” (p. 332). As moscas, que esvoaçam dos cadáveres para a comitiva dos “próceres” de Antares, são “como uma patrulha de reconhecimento enviada pelos sete mortos” (p. 333).

Quanto ao resto dos espectadores, uma passagem que bem os caracteriza simbolicamente ao mesmo tempo como espectadores e como massa, com toda a passividade que o vocábulo carrega, e adiciona mais elementos da cultura popular,

colaborando para o efeito de carnavalesação, é a chegada dos caminhões da Coca-cola e da Pepsi, “cada qual tocando a sua musiquinha de realejo” (p. 336), e tomam a mesma posição de combate das ambulâncias. Algumas pessoas compram refrigerantes, “talvez mais por um reflexo condicionado do que propriamente pela sede, e põem-se a mamar nas suas garrafas” (p. 336).

Isso posto, devemos observar com maior atenção os quatorze personagens principais que se dividem nas duas frentes do embate. Essa divisão não espelhará exatamente a divisão entre o Bem e o Mal proposta pela leitura de Pellegrini (1996), pois, entre os defuntos, estarão dois representantes da elite: o advogado Cícero Branco e Dona Quitéria Campolargo. No momento do colóquio entre os vivos e os mortos, será mais produtivo pensar em uma dualidade construída em torno das imagens de “máscara e verdade”, em que os defuntos, com seu grupo heterogêneo, poderão trazer à luz as verdades escondidas sob a máscara de respeitabilidade da elite social e política de Antares.

Quitéria, apesar de ser da oligarquia rural decadente, é mais maleável ideologicamente, e Pellegrini (1996) atribui a característica à sua condição feminina e à verossimilhança que fará com que ela se una ao coro dos mortos no “juízo final” de Antares. Entre outras acusações, ela revela a ganância dos genros e filhas, aos quais o luto não atrapalhou a luta ferrenha pela herança deixada pela matriarca.

O advogado Cícero Branco, que conduzirá a maior parte das acusações, é necessário como testemunha das fraudes em licitações, das quais ele mesmo tomou parte, operadas pela prefeitura, em acordos com Tibério Vacariano. Ele admite ter participado das fraudes com a seguinte declaração: “Respeitei o vosso código, que manda aceitar as imposturas e simulações dos outros mascarados para que eles, em retribuição, aceitem as nossas...” (p. 347).

Cícero Branco aproveita, então, a liberdade de expressão que a condição de defunto lhe confere: “Nesta nossa pequena tanatocracia existe a mais absoluta liberdade de pensamento e palavra, coisa hoje em dia rara na chamada América Latina” (p. 356). Temos, nesse trecho, mais uma alusão de que apenas a ruptura à ordem de coisas, operada pelo insólito dos mortos redivivos, permitirá que se fale abertamente. Em outras palavras, há a menção clara à supressão da liberdade de expressão na América Latina, pois, lembremos, em 1971, além do Brasil, outros países se encontravam também em ditaduras militares, como a Argentina. Outra imagem que sugere que nosso país compartilha com os argentinos a mesma

situação será ao final do incidente, depois dos mortos devidamente enterrados, quando um vento forte, fato narrado sempre com ironia – “deus é bom [...] verdadeira aleluia para os antarenses” (p. 447) – varre o mau-cheiro para os lados da Argentina e de outras repúblicas vizinhas.

Dos defuntos, podemos já discorrer sobre João Paz, que foi assassinado “acidentalmente” durante a tortura a mando do delegado de polícia Inocêncio Pigarço. Sobre ele, acrescentamos o comentário de Tânia Pellegrini (2006) de que, entre os que têm contas a ajustar com a sociedade de classes, é ele quem carrega a maior força simbólica.

Barcelona é conhecido pela cidade como “o sapateiro comunista”, mas na verdade se apresenta como anarco-sindicalista, e, como ele mesmo explica, não quer ser confundido com comunistas, “esses piolhos de Karl Marx, essas lombrigas de Lenine” (p. 358), explicação que alude ao caráter impressionista pelo qual os dirigentes militares e seus apoiadores têm caracterizado seus inimigos. Suas principais acusações atacam uma das instituições basilares da ideologia das elites conservadoras: a família. Barcelona, com voz “nítida e pícara, recita verbetes inteiros, ricamente informativos, do seu *Who is Who Na Vida Erótica de Antares*” (p. 360). As denúncias de adultérios cometidos por cavalheiros e damas da alta sociedade da cidade, que fazem estremecer de alegria as já referidas irmãs Balmacedas (“este eu sabia, este não”), foram interpretadas por alguns críticos como ataques dirigidos à promiscuidade e ao adultério, ignorando a ironia da situação. Esta interpretação também poderia entrar no elenco de razões pelas quais o romance não foi censurado, pois, conforme observamos, a indústria cultural se apropriou da liberação sexual para dobrá-las em virtude da reafirmação da ideologia conservadora. O caso das denúncias feitas por Barcelona, ao contrário, entrará na economia do romance como mais um dos ataques à respeitabilidade da elite dominante, e, portanto, como ataque ao poder.

A defunta Erotildes também profere suas palavras no coreto, e, dada sua profissão de meretriz, suas denúncias também serão dirigidas ao mesmo alvo. Dar voz a Erotildes também é bastante simbólico do ponto de vista da dessacralização que os mortos operam: “– Ninguém está interessado no que essa decaída vai dizer! – protesta o promotor público. Cícero rebate: – Decaída? Por que não diz logo *puta?*” (p. 362).

Erotildes, que havia morrido tísica por negligência médica, conta que o primeiro homem com quem se prostituiu foi justamente o Comendador Leoverildo, cujo busto de bronze adorna naquele momento a praça onde se encontram. O narrador faz questão de reproduzir a inscrição na placa de bronze sob o busto: “Ao humanitário Comendador Leoverildo Grave, digníssimo chefe de família, cidadão benemérito, exemplo para os pósteros” (p. 364). A exposição da verdade acerca vida privada, que se esconde sob a face do respeitável busto, virá, portanto, coroar o ataque à moral e os bons costumes iniciado por Barcelona. Erotildes também expõe a vida difícil que teve que levar, e sua miséria também é compartilhada por Pudim de Cachaça, o maior bebedor da cidade. Pudim havia sido envenenado pela própria mulher, que confessou o crime e foi presa. Segundo Pellegrini (1996), Erotildes e Pudim de cachaça representam o lumpesinato, ou o subproletariado, isto é, aquela camada da sociedade que, vivendo na miséria, carece de consciência política.

O último defunto sobre o qual resta comentar é o suicida, maestro Menandro Olinda, que segundo Pellegrini (1996) é um artista “puro”, “encerrado em sua torre de marfim” (p. 96). Sua história, porém, se entrelaça com a das críticas à moral e os bons costumes, pois, considerado um lunático pelos antarenses, vive assombrado pela memória da mãe, “disciplinadora autoritária e fanática religiosa” (VERÍSSIMO, 1995, p. 162).

Do outro lado do baile de máscaras, estarão os sete representantes da elite. Tibério Vacariano, o coronel, já foi por nós caracterizado como o representante do patriarcalismo e da corrupção, e compartilha este último traço com o prefeito, o Major Vivaldino Brazão, que também é orquidófilo amador. Este é observado com atenção, no romance, por meio do diário do Professor Martim Francisco Terra, que lhe faz uma visita para o almoço. O professor comenta que as primeiras palavras a ele dirigidas pelo prefeito são “um delírio autobiográfico” (p. 154). O Major, então, deleita-se do próprio prestígio – “ser prefeito de Antares não é tão pouca coisa” (p. 155) – e sua omissão e desinteresse pelos assuntos políticos é mostrada sem benevolência não apenas pelo narrador principal de IA, mas também por Martim Francisco:

O homem que devorou uma tonelada de feijoada e que ainda tem partículas de quindins e papos-de-anjo no bigode agora se transfigura, como um místico, e vai me mostrando as suas orquídeas mais raras, como quem mostra relíquias sagradas” (p. 157).

O amor por orquídeas será o refúgio para onde o prefeito escapará das decisões importantes que deveria tomar como chefe político. Um exemplo desse comportamento é a exposição, por parte do narador principal de IA, dos pensamentos de Vivaldino enquanto participa da reunião na Câmara Municipal que tem como objetivo a negociação entre os sindicalistas e os industriais de Antares em relação à greve geral: “Em que parte do mundo se encontraria aquela orquídea completamente escarlate que ele vira reproduzida numa enciclopédia, em cores? *Sophronites grandeflora*. As orquídeas não falavam nem faziam greve” (p. 201).

A caracterização do prefeito aludirá, portanto, ao caráter omissivo do poder. O defunto Cícero Branco dirá, a esse respeito, que Vivaldino “é alternadamente Dr. Hyde, que faz vista grossa às violências de sua polícia e às próprias patifarias, e o Dr. Jeckyll, que cultiva delicadas orquídeas” (VERÍSSIMO, 1995, p. 342).

Lucas Faia, o jornalista, conforme já observamos, representa o jornalismo que se dobra, por vontade própria ou por pressão (coerção ou troca de favores e financiamento) aos interesses do poder, omitindo e manipulando os fatos a serem tornados públicos.

O professor Libindo Olivares, que “tem fama de grande helenista, latinista, matemático e filósofo” (p. 172), na verdade é, segundo o diário de Martim Francisco, um “mitômano” (p. 172). Uma das mentiras preferidas de Libindo Olivares, por exemplo, é a de que ele troca correspondências com Jean-Paul Sartre, com quem diverge filosoficamente, mas tem relações muito amigáveis. Vaidoso, fala de modo afetado e pedante e tem o costume de fazer, com muita frequência, comentários em latim, o que faz com que ele seja representante, na alegoria, do papel alienador da escola, alheia ao pensamento crítico. Entre os interesses do professor Libindo, estão também o zen-budismo e outros misticismos, e ele diz não concordar com o método de amostragem (portanto, científico) adotado pela equipe de cientistas sociais liderada pelo professor Martim Francisco. Foi de Libindo, inclusive, a ideia da “operação borracha”, que teve como objetivo apagar da memória de Antares o incidente da volta dos mortos.

O Juiz, Quintiliano do Vale, e o promotor, Dr. Mirabeau da Silva, representam o poder judiciário, e ambos serão ridicularizados em praça pública, não apenas pelos defuntos e pelo coro dos “arborícolas”, mas também pela ironia de suas próprias ações. O promotor, por exemplo, quando precisou decidir o destino de uma mulher que ali desmaiou – se a mandava para o hospital Salvator Mundi ou para o

Hospital Repouso, decide no “cara ou coroa”, imagem sugestiva da arbitrariedade segundo a qual opera o sistema judiciário.

Por fim, temos o vigário, Padre Gerônimo, responsável pela igreja Matriz, que representa a ala conservadora da igreja católica, opondo-se, no romance, ao já referido Padre Pedro-Paulo, o “padre vermelho”. O vigário, que abomina as “modernices” (p. 171) da atual igreja – preferia a missa em latim – tem como passatempo escrever ensaios biográficos sobre figuras históricas do Rio Grande do Sul e sua igreja é frequentada, naturalmente, pela alta sociedade de Antares.

Logo depois do colóquio com os mortos, a cidade é invadida por uma epidemia de ratos. A caça aos ratos faz com que a atenção da cidade seja desviada temporariamente dos defuntos, e tem início uma operação de extermínio aos roedores, com a prefeitura, inclusive, premiando quem levasse mais de cinco ratos mortos até eles. Foi ideia do prefeito, inclusive, jogar bombas lacrimogêneas no coreto da praça, onde havia a maior concentração deles, atraídos pelos sete defuntos que ali ainda esperavam o direito ao sepultamento.

Segundo o narrador, o campeão de tiro ao alvo Egon Sturm, que contava com muitas medalhas e duas passagens por um sanatório de Porto Alegre, foi um dos protagonistas do episódio dos ratos. Com sua pontaria, caçou e matou centenas deles e juntou-os no próprio quintal, queimando-os, exaltado e vestindo "o uniforme dos camisas pardas de Hitler" (p. 381), gritando, entre outras coisas em alemão, a famosa saudação “Heil Hitler!”. Logo depois desse desvario, pegou sua carabina e saiu convocando as pessoas para matarem judeus, até que seus filhos chamaram a polícia, e ele foi levado pelos guardas municipais numa camisa de força.

A conversa entre o Juiz Quintiliano e sua esposa Valentina é especialmente reveladora do sentido de ruptura à ordem que os defuntos representam, e relaciona-se às máscaras de que falou o defunto Cícero Branco. Valentina, que é descrita no diário de Martim Francisco como uma mulher perturbadora, uma “pantera açaimada” (p. 419), resolve confrontar o marido e sugere que, pelo menos naquela noite, em vista dos recentes acontecimentos, eles deixem de lado suas máscaras e falem francamente. O marido, que segundo ela enverga a toga de magistrado respeitável como máscara, a vê como uma dama, e ela rebate afirmando que na verdade ele não a conhece. No “jogo da verdade” que Valentina propõe, além de expôr que está cansada da “rotina estúpida” e de sua vida de “faz-de-conta” (p. 426), a mulher coloca-se ao lado dos acusadores em praça pública ao atacar ferrenhamente o

modo de vida das respeitáveis senhoras burguesas e dos respeitáveis "larápios" cuja presença deve tolerar por conta das falcatruas do marido. Valentina, com seu discurso, junta-se, então, às vozes que, dentro do romance, desnudam as fissuras do discurso oficial exibido como estandarte pela moral conservadora das elites apoiadoras do golpe militar.

O que faz com que os mortos abandonem o coreto é uma ação violenta organizada por um grupo de cidadãos, "como os salteadores de estradas dos antigos romances de capa e espada" (p. 441) que os espantam com pedras, tijolos, garrafas vazias e pedaços de madeira.

O romance acaba com um banquete, ideia tida em conjunto por três clubes da elite antarense: o Lions, o Rotary e o Clube comercial. Nesse banquete, discursos louvando os figurões da cidade, inclusive o delegado, e brindes em favor da democracia. O confronto com manifestantes na porta de saída do banquete termina com um comentário do narrador que exprime com ironia a incongruência da nova ordem, comemorada pela elite de Antares: "no dizer do prefeito municipal, triunfou mais uma vez a Democracia" (p. 468).

Mesmo finda a greve, com todas as reivindicações dos grevistas, pairava no ar da cidade uma "baça tristeza" e um "marasmo melancólico" (p. 458). Segundo Pellegrini (1996), os efeitos que permanecem a partir da "operação borracha" são o de um incômodo que, de certa forma, paira no ar da cidade. Lembremos que a última cena do romance é aquela na qual um jovem é morto pela polícia no ato de escrever a palavra "liberdade" em um muro.

Terminada a catarse coletiva, tudo volta a ser como era antes. Na própria existência do fantástico manifesta-se a expressão de outra ordem, permanente e conformista, a qual, cessados os efeitos daquele, volta a instaurar-se com força. Todavia, alguma coisa mudou... Impalpável, sutil, irreal, presa no cheiro que ficou nos recantos escuros das casas, no que não apareceu na fotografia do velho Yaroslav (p. 100).

Quando Pellegrini afirma que "não importa a lógica possível do fato", pois "o que vigora é a lógica do absurdo" (p. 101), está aludindo ao papel dos mortos-vivos justamente como espelho de uma realidade que não pode ser representada sem o recurso ao absurdo. Consequentemente, o insólito aparece, em IA, como elaboração crítica do real, ou seja, materializa a ideia do horror político, ao mesmo tempo em que a carnavalesca questiona as hierarquias de poder.

Veríssimo, com sua fábula política, pôde não apenas cumprir o imperativo de, por meio da alegoria e das máscaras sociais que os personagens-tipo representam, denunciar a tortura, a corrupção, as incongruências do conservadorismo patriarcal e o maniqueísmo da História contada pelo poder, mas também resistir a esse contexto ao avaliar criticamente a experiência da ditadura civil-militar, utilizando o insólito como elaboração estética da realidade perturbada pelas incongruências de um passado histórico autoritário que permanece.

6. Considerações finais

Nossa hipótese, que procuramos comprovar ao longo das análises dos dois romances, é a de que a utilização de elementos do Fantástico em sentido amplo (aquele que compreende as diversas vertentes do insólito ficcional) é parte integrante da crítica ao contexto sociopolítico em IL e IA. Para isto, buscamos entender como os procedimentos e temas do Fantástico foram utilizados na composição das narrativas. Na obra de Moravia, observamos, primeiramente, o recurso ao tema do duplo, que o humor e a caricatura fazem com que se trate da materialização, em chave absurda, da ideia abstrata da cisão do indivíduo, em uma paródia das narrativas sobre duplos. Além disso, vimos que a narrativa questiona as fronteiras do real ao partir de um paradigma que admite o elemento insólito, lançando mão, ao mesmo tempo, do detalhismo típico do fantástico em sentido estrito, da descrição de sonhos, da desautorização da voz do protagonista por meio da chave cômica e da inversão de valores para o qual aponta o foco no baixo corporal.

Na obra de Veríssimo, podemos interpretar o tema dos mortos-vivos, que carregam em sua memória literária o horror e o inquietante, como parte integrante da alegoria quem por meio da carnavalização, questiona as verdades oficiais e, conseqüentemente, a legitimidade do poder. O detalhismo da linguagem, por sua vez, será permeado por ironias, e também estaria a serviço do questionamento do poder ao parodiar o maniqueísmo da História.

A título de síntese, podemos comparar as duas obras segundo algumas diretrizes observadas por Kaiser (1989), concentrando a interpretação principalmente "na diferença funcional daquilo que é, aparentemente, idêntico" (p. 217). Uma convergência que podemos assinalar entre as obras é o recurso ao Fantástico não em oposição a uma realidade ordenada e lógica, mas como espelho dessa realidade que a história se encarregou de tornar absurda. A busca por um paradigma de realidade que não seja um simulacro da realidade empírica do leitor não se dá por motivos de evasão, mas de transgressão (ROAS, 2001) e, conseqüentemente, desafia convenções e se constitui como uma ameaça à ordem estabelecida, de modo a questioná-la.

No caso de Veríssimo, podemos pensar, reportando-nos a uma das funções da fantasia segundo Rosemary Jackson (2009), que a obra parece compensar a ausência e o silenciamento resultantes das amarras culturais, nesse caso a ameaça da censura, e, logo, respondendo ao imperativo de narrar, recupera o que é silenciado, documentando o horror político. Veríssimo, dessa forma, denuncia a tortura, os abusos de poder, a corrupção, a arbitrariedade do sistema judiciário, a desigualdade social e o interesse do poder – ajudado pela mídia – de que a História oficial não contemple os problemas sociais e as arbitrariedades da ditadura civil-militar. Mesmo tendo reconhecido, apoiando-nos em Pellegrini (1996), de que essa foi a função específica da Literatura resistente durante a ditadura civil-militar, pudemos perceber que a laceração à ordem operada pela fantasia se coloca como elaboração estética do contexto, e, conseqüentemente, como tomada de posição e resistência. A esse respeito, podemos pensar nas outras vantagens, de que fala Kaiser, que podem ser trazidas ao texto por meio da metaforização da crítica em vista da censura:

A análise temática/motivada é também especialmente relevante nos casos de escritores que tentam, sob a pressão da censura, transpor a problemática actual para temas tradicionais. [...] no entanto, é de considerar também que em tais casos, para lá do desvio à censura, a transposição temática oferece outras vantagens, entre as quais a possibilidade de uma ênfase dialéctica livre de condicionalismos da actualidade (KAISER, 1989, p. 233).

Quais são essas outras vantagens? Ainda no caso de Veríssimo, vimos, ainda apoiando-nos em Pellegrini (1996), que os mortos-vivos podem ser interpretados como avaliação da obsolescência do mundo em torno do qual se desenvolve a narrativa, a saber, aquele que definimos, em nossa pesquisa, como o paradigma de real que será desestabilizado pelo elemento insólito: o Brasil cujas bases políticas são voltadas ao interesse das elites, no caso de Antares, o patriarcado rural, que, em tempos de globalização, transformou-se em elite industrial.

Assim como no romance de Moravia, a imagem insólita, em Veríssimo, será a materialização de uma ideia abstrata em chave alegórica, e, para a compreensão da alegoria como “revelação”, ou seja, como um modo de reconhecer a natureza dos objetos que são referenciados pelo conjunto de metáforas que nela se articulam, vimos que o insólito – o tema do duplo e dos mortos-vivos – traz consigo a memória

de seu percurso como mito literário, corroborando para a alegoria enquanto avaliação crítica do contexto.

Sabemos que há uma diferença fundamental no contexto de produção dos dois romances: enquanto Veríssimo produziu IA sob a ameaça da censura, Moravia publicou IL em um momento da História italiana em que – embora conturbado – o estado não praticou abertamente a censura à Literatura. Consequentemente, no caso de Moravia, o que importa são as outras vantagens, ou seja, os sentidos que emergem da interpretação da alegoria.

Diferentemente do que fará Veríssimo, cuja crítica se estende a um panorama político e social e observa os impactos da situação política sobre a coletividade, Moravia faz o movimento contrário, partindo da coletividade para observar seu impacto sobre o indivíduo que não consegue agir voluntariamente dentro desse próprio meio, tensionado entre relações de poder e impossibilitado de escolher conscientemente a destinação de seus desejos. Cada máscara social, na alegoria de Moravia, parece estar a serviço de estabelecer um contraste para com o protagonista que, entre os “mais sublimados” e os “menos sublimados”, permanece em posição central, cindido em sua individualidade, enquanto tateia o verso das diversas máscaras possíveis, na maior parte das vezes declaradamente por fingimento, para, ao final, desistir da própria escolha, já que rende-se ao irracionalismo representado por Federicus. Dada a marcação do contexto extraliterário na narrativa, vimos que o meio que oprime o personagem é a Itália da década de 1960, inserida em uma economia globalizada, pautada no consumismo agressivo depositário dos desejos individuais, e na acentuação das disparidades sociais entre os países desenvolvidos e os ditos de “terceiro mundo”. Como personagem tipicamente moraviano, o protagonista de IL, ao deparar-se com a escolha filosófica entre o agir e o padecer, acaba por sucumbir ao último.

7. Bibliografia

ALLENDE, Isabel, **A casa dos espíritos**. Trad. Carlos Martins Pereira. São Paulo: Difel, 2007.

ALMEIDA, Maria Hermínea Tavares de, e WEIS, Luiz. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Cia. da Letras, 1998.

ALÓS, Anselmo Peres. O estranho e a crítica ao patriarcado: Resgatando o romance *A rainha do Ignoto* de Emília Freitas. **Organon**, Porto Alegre v. 19, n. 38-39, 2005.

AMADO, Jorge. **Dona Flor e seus dois maridos**. São Paulo: Martins, 1966.

APOLLONIO, Mario. **Leteratura dei contemporanei**. Brescia: La scuola, 1957.

ASOR ROSA, A. **Storia della letteratura Italiana**. 1. ed. Firenze: La Nuova Italia, 1985.

ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Ateliê editorial, 1998.

_____. Notícia da atual Literatura Brasileira: Instinto de nacionalidade. In: _____. **Obra completa**. vol 3. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1999.

BARRETO, Teresa Cristófani. América em palavras. **Cadernos entre livros: Panorama da Literatura Latino-Americana**. São Paulo, v. 7, p. 23-28, 2004.

BATALHA, Maria Cristina. **Fantástico brasileiro: contos esquecidos**. Rio de Janeiro: Caetés, 2011.

BERGSON, Henri. **O riso**. Ensaio sobre a significação do cômico. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1983.

BERISSO, Marco. Introduzione. In: MORAVIA, Alberto. **Io e Lui**. Milano: Bompiani, 2009.

BERND, Zilá. Os zumbis povoam o imaginário haitiano (a propósito de Adriana em todos os meus sonhos de René Depestre). **Rev. Letras de Hoje**. Puc/Rio Grande do Sul, v. 32, n. 2, 1997. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/fale/ojs/index.php/fale/article/view/15277>. Acesso em 10 jan 2017.

BESSIÈRE, Irene. El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza. In: ROAS, David (org.). **Teorías de lo Fantástico**. Madrid: Arco/Libros, 2001.

BORDINI, Maria da Glória. Incidente em Antares: a circulação da literatura em tempos difíceis. **Revista USP**, São Paulo, n. 68, p. 274-281, 2006. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13499>. Acesso em 10 jan 2017.

_____. Sobre o medo. In: ZILBERMAN, Regina (org.). **Os preferidos do público**. Petrópolis: Vozes, 1987.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1975.

_____. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOSQUESI, Gisele de Oliveira. **As referências mitológicas e a construção do humorismo em *Racconti surrealisti e satirici*, de Alberto Moravia**. São José do Rio Preto: 2011. Dissertação (Mestrado em Letras / Área de Teoria da Literatura) IBILCE – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – UNESP - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho.

BRAVO, Nicole. Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, P. (Org.). **Dicionário de Mitos Literários**. Trad. Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 261-288.

BUZZATI, Dino. **Sessanta racconti**. Milano: Mondadori, 2001.

CALVINO, Italo. **Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano**. Trad. vários. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **Le città invisibili**. Milano: Mondadori, 2012.

_____. **Mundo escrito e mundo não escrito**: Artigos, conferências e entrevistas. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. **O visconde partido ao meio**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In:____. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. Quando um país se apequena. **Revista de História da Biblioteca Nacional**, Rio de Janeiro, n. 103, ano 9, p.22-25, abr. 2014.

CARPENTIER, Alejo. **O reino deste mundo**. Trad. Marcelo Tápia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

CARROLL, Lewis. **Alice no país das maravilhas**. Trad. Maria Luiza Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

CAVAGLION, A. Introduzione. In: MORAVIA, A. **L'automa**. Milano: Bompiani, 1998.

CAZOTTE, Jacques. **O diabo apaixonado**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014.

CEIA, Carlos. Sobre o conceito de alegoria. **Matraga**, Rio de Janeiro, n. 10, p. 19-26, out. 1998. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/matraca/nrsantigos/matraca10ceia.pdf>. Acesso em 10 jan 2017.

CESERANI, Remo. **O Fantástico**. Trad. de Nilton Cesar Tridapalli. Curitiba: Ed UFPR, 2006.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil. Mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

CHAVES, Flávio Loureiro. **Erico Verissimo: realismo e sociedade**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

COLLODI, Carlo. **Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino**. Torino: Einaudi, 2014.

CRAINZ, Guido. **Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni ottanta**. Milano: Donzelli, 2005.

CUNHA, Euclides. **Os Sertões**. São Paulo: Martin Claret, 2002.

DE AMICIS, Edmondo. **Cuore**. Milano: Fratelli Treves, 1915.

DETTI E GOZZINI. **Storia contemporanea**: vol. II. Milano: Mondadori, 2002.

DIDEROT, Denis. **Jóias indiscretas**. Trad. Eduardo Brandão. Global Editora, 1986.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **O duplo**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. **O idiota**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2010.

ECO, Umberto. **História da feiúra**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2008.

FERREIRA, Nadiá Paulo. O insólito é o estranho. In: GARCIA, F. MOTTA, M. (Org.) **O insólito e seu duplo**. Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 2009.

FRANÇA, Julio. O insólito e o duplo em *William Wilson*, de Edgar Allan Poe. **Ensaio sobre literatura do medo**. Rio de Janeiro, 21 fev. 2011. Disponível em: <http://sobreomedo.wordpress.com/2011/02/21/o-insolito-e-o-duplo-em-william-wilson-de-edgar-allan-poe-julio-franca/>. Acesso em 12 jan. 2013.

FRANÇA, Julio. As sombras do real: a visão do mundo gótica e as poéticas realistas. In: CHIARA, Ana; ROCHA, Fátima Cristina Dias (Org.). **Literatura Brasileira em Foco VI: em torno dos realismos**. Rio de Janeiro: Casa Doze, 2015. Disponível em:

https://www.academia.edu/11773782/As_sombras_do_real_a_visao_de_mundo_gotica_e_as_poeticas_realistas. Acesso em 10 jan 2017.

FREITAS, Emilia. **A rainha do Ignoto**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.

FRESNOT, Daniel. **O pensamento político de Érico Veríssimo**. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977.

FREUD, Sigmund. Formulação Sobre os dois Princípios do Funcionamento Mental. In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Trad. Jayme Salomão *et. al.* Rio de Janeiro: Imago, 2006a.

_____. O estranho. In. _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Trad. Jayme Salomão *et. al.* Rio de Janeiro: Imago, 2006b.

_____. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In. _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Trad. Jayme Salomão *et. al.* Rio de Janeiro: Imago, 2006c.

_____. Além do princípio de prazer. In. _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Trad. Jayme Salomão *et. al.* Rio de Janeiro: Imago, 2006d.

_____. O mal-estar na civilização. In. _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Trad. Jayme Salomão *et. al.* Rio de Janeiro: Imago, 2006e.

FRIEDMAN, Norman, O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. **Revista USP**. São Paulo, n. 53, p. 166-182, mai. 2002.

FUENTES, Carlos. O milagre de Machado de Assis. **Folha de São Paulo Caderno +mais!**, 01 out. 2000. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/inde01102000.htm>>. Acesso em: 08 jul. 2013.

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

FURTADO, Filipe. **A construção do Fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. A Literatura Fantástica: Gênero ou Modo? **Terra roxa e outras terras**. **Revista de Estudos Literários**, Londrina, v. 26, 2013. Disponível em: http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol26/TR26b.pdf. Acesso em 13 jun 2015.

_____. Murilo Rubião nos arredores do mito e do real maravilhoso. **Revista Literartes**, São Paulo, n. 6, 2016. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/literartes/article/view/122501>. Acesso em 17 fev 2017.

GARCÍA, Flavio. Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária. In. GARCÍA F., BATALHA, M. C. **Vertentes teóricas e ficcionais do insólito**. Rio de Janeiro: Caetés, 2012.

GHIDETTI, Enrico, LATTARULO, Leonardo (Orgs.). **Notturmo Italiano**. Roma: Riuniti, 1984.

GINSBURG, J. O Narrador na Literatura Brasileira Contemporânea. In: Tintas. **Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane**, 2 (2012), pp. 199-221.

GÓGOL, Nikolai. *O nariz* Trad. Arlete Cavaliere. In: CALVINO, Italo. **Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 241-266.

GUERRIERO, Stefano. Gli Indifferenti nella storia del romanzo. **Belfagor**, vol. 63, n. 3, p. 259-270, 2008.

GUIMARÃES, Josué. Prefácio. In: FRESNOT, Daniel. **O pensamento político de Érico Veríssimo**. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977.

HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: DP&A 1999.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria: construção e interpretação da metáfora**. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

HOBSBAWM, Eric J. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991**. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

HOFFMANN, E. T. A. **O homem da areia**. Trad. Luiz A. de Araújo. In: CALVINO, Italo. **Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano**. Trad. vários. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

HOSIASSON, Laura. O espelho da realidade. **Cadernos entre livros: Panorama da Literatura Latino-Americana**. São Paulo, v. 7, 2004.

JACKSON, Rosemary. **Fantasy: The literature of subversion**. London: Taylor & Francis e-Library, 2009.

JAMES, Henry. **A volta do parafuso**. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: L&PM, 2008.

JENNY, Laurent, et. al. **Intertextualidades**. Coimbra: Almedina, 1979.

KAFKA, Franz. **O processo**. Trad. Marcelo Backes. Rio de Janeiro: L&PM, 2006.

KAISER, Gerhard R. Temas e motivos (ex. A morte na água: Ofélia em Shakespeare, Rimbaud e Brecht. In: _____. **Introdução à Literatura comparada**. Trad. Ivan Junqueira. Lisboa: fundação calouste Gulbenkian, 1989.

KEHL, Maria Rita. A psicanálise e o domínio das paixões. In. CARDOSO, Sérgio et. al. **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

LEBRUN, Gérard. O conceito de paixão. In. CARDOSO, Sérgio et. al. **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

LEOPARDI, Giacomo. Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie. In. _____. **Operette morali**. Milano: Mondadori, 2006.

LIMA E SILVA, Márcia Ivana de. **A gênese de *Incidente em Antares***. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

_____. O fantástico e a censura: *Incidente em Antares* de Erico Verissimo. **Revista Organon**, v. 19, n. 38-39, 2005. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/organon/article/view/30068>. Acesso em 10 jan 2017.

LOBO, Narciso. A saga que se move. **Revista Cult**. São Paulo: ano VII, ed. 86. Disponível em <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/a-saga-que-se-move/>. Acesso em 30 set. 2016.

LOVECRAFT, H. P. **The call of Cuthullu and other weird stories**. London: Penguin, 2002.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **A tumba e outras histórias**. Trad. Sylvio Gonçalves. Rio de Janeiro: L&PM Pocket, 2007.

_____. The transition of Juan Romero. Donavan K. Loucks, 2009. Disponível em: <http://www.hplovecraft.com/writings/texts/fiction/tjr.aspx>. Acesso em: 22 jan 2016.

LUCIANO. **Diálogo dos mortos**. Trad. Américo da Costa Ramalho. Brasília: Editora UnB, 1998.

MACIEL, Nilto. Literatura Fantástica no Brasil: esboço histórico. **Rev. Bestiário**. Ano 2, n. 14, abr. 2005. Disponível em: http://www.bestiario.com.br/14_arquivos/lit%20fantastica.html. Acesso em: 15 nov 2016.

MANZONI, Alessandro. **I promessi sposi**. Milano: Mondadori, 1999.

MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

MÁRQUEZ, Gabriel García. **Cem anos de solidão**. Trad. Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Record, 2008.

MASCARETTI, Valentina. **La speranza violenta**. Alberto Moravia e il romanzo di fondazione. Gedit, 2006.

MAUPASSANT, Guy de. **Contos fantásticos**: O Horla e outras histórias. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: L&PM, 1997.

MELETINSKI, Yeleazar. **Os arquétipos literários**. Trad. Arlete Cavaliere. São Paulo: Ateliê editorial, 1998.

MÉRIMÉE, Prosper. A Vênus de Ille. Trad. Rosa Freire D'Aguiar. In: CALVINO, Italo. **Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 241-266.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORAVIA, Alberto e AJELLO, Nello. **Entrevista sobre o escritor incômodo**. Realizada por Nello Ajello. Trad. Pedro Garcez Ghirardi. São Paulo: Civilização Brasileira, 1986.

MORAVIA, Alberto. **L'automa**. Milano: Bompiani, 1998.

_____. **L'uomo come fine e altri saggi**. Milano, Bompiani, 1964.

_____. **La noia**. Milano: Bompiani, 2009a.

_____. **La romana**. Milano: Bompiani, 2009b.

_____. **Agostino**. Milano: Bompiani, 2009c.

_____. *C'è una crisi del romanzo?* **La fiera Letteraria** III 41, 9 ottobre 1927.

_____. **Eu e êle**. Trad. Joel Silveira. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1971a.

_____. **Gli indifferenti**. Milano: Bompiani, 1964.

_____. **I sogni del pigro**: Racconti, miti e allegorie. Milano: Bompiani, 1940.

_____. **Io e lui**. Milano: Bompiani, 1971b.

_____. **L'epidemia**. Verbania: Libraio Editore, 1944.

_____. **L'imbroglio**. Milano: Bompiani, 1937.

_____. **La ciociara**. Milano: Bompiani, 2001.

_____. **La Mascherata**. Milano: Bompiani, 2002.

_____. **Le ambizioni sbagliate**. Milano: Bompiani, 1980.

_____. **Os Indiferentes.** Trad. Álvaro Lorencini e Letícia Zini Antunes. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.

_____. **Racconti 1927-1951.** Milano: Bompiani, 2006.

_____. **Racconti Romani.** Milano: Bompiani, 1954.

_____. **Racconti surrealisti e satirici.** Milano: Bompiani, 1989.

_____. **Storie della Preistoria.** Milano: Bompiani, 1982.

MOSER, Robert. **The carnivalesque defunto: Death and the dead in modern brazilian literature.** Ohio: Ohio University Press, 2008.

PAMPALONI, Geno. Un bilancio. In: TESSARI, Roberto. **Alberto Moravia: Introduzione e guida allo studio dell'opera moraviana. Storia e Antologia della critica.** Firenze: Le Monnier, 1985.

PAZZAGLIA, Mario. Ottocento e novecento. In: _____. **Scrittori e critici della Letteratura Italiana.** 2ª. Ed, vol. 3. Bologna: Zanichelli, 1992.

PELLEGRINI, Tânia. **Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70.** São Carlos: EDUFSCar – Mercado de Letras, 1996.

PESAVENTO, Sandra *et al.* **Érico Veríssimo: O romance da história.** São Paulo: Nova Alexandria, 2001.

PIRANDELLO, Luigi. **Il fu mattia Pascal.** Giunti Editore, 1994a.

_____. **O humorismo.** Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Experimento, 1996.

_____. **Uno, nessuno e centomila.** Firenze: Giunti Editore, 1994b.

PLATÃO. **O banquete.** Trad. Jean Melville. São Paulo: Rideel, 2005.

PLAUTO. **Anfitrião.** Trad. Carlos Alberto Louro Fonseca. Lisboa: Edições 70, 2000.

POE, Edgar Allan. Willian Wilson. In: _____. **Contos de terror, de mistério e de morte.** Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

PREZZOLINI, Giuseppe. Alberto Moravia. **Books Abroad,** vol. 24, n. 4 p. 360-361, 1950.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas.** Rio de Janeiro: Editora Record, 1986.

REIS, Carlos. **O conhecimento da Literatura. Introdução aos estudos literários.** Coimbra: Almedina, 2001.

RICHTER, Jean Paul. **Flower, Fruit, and Thorn Pieces; or, the Married Life, Death, and Wedding of Siebenkäs, Poor Man's Lawyer**. Boston: Ticknor and Fields, 1863.

ROAS, David. La Amenaza de lo Fantástico. In: ____ (Org.). **Teorías de lo Fantástico**. Madrid: Arco/Libros S.L., 2001, 7-44.

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

RODRÍGUEZ, Ricardo Vélez. O patrimonialismo Sul-rio-grandense na obra de Érico Veríssimo (1905-1975). In: _____. **A análise do patrimonialismo através da Literatura Latino-Americana: O Estado gerido como bem familiar**. Rio de Janeiro: Documenta Histórica: Instituto Liberal: 2008.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

RUBIÃO, Murilo. **O ex-mágico**. Rio de Janeiro: Editora Universal, 1947. São Paulo: Difusão Cultural, 2004.

SALINARI, Carlo. La normalità. In: TESSARI, Roberto. **Alberto Moravia: Introduzione e guida allo studio dell'opera moraviana. Storia e Antologia della critica**. Firenze: Le Monnier, 1985.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: _____. **Ao vencedor as batatas**. SP: Duas Cidades, 1977.

SMITH, Richard Cândida. Érico Veríssimo, um embaixador cultural nos Estados Unidos. **Tempo**, Niterói, v. 19, n. 34, p. 147-173, Jun 2013 . Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S141377042013000100012&lng=en&nrm=iso. Acesso em 26 Jun 2016.

SPAGNOLETTI, Giacinto. **Storia della letteratura italiana del novecento**. Roma: Newton Compton, 1994.

SQUAROTTI, Giorgio. Barberi (Org.). **Letteratura italiana: lineamenti, problemi, autori**. 2ª ed. Firenze-Messina: G. D. Anna, 1987.

STEVENSON, Robert Louis. **O médico e o monstro**. Trad. José Paulo Golob *et. al.* Rio de Janeiro: L&PM Pocket, 2002.

SURO, Joaquín Rodrigues. **Érico Veríssimo: História e Literatura**. Porto Alegre: Luzzatto, 1985.

SVEVO, Italo. **La coscienza di Zeno**. Perugia: Guerra, 1996.

_____. **Senilità**. Roma: Newton Compton, 1994.

_____. **Una vita**. Torino: Einaudi, 2000.

TESSARI, Roberto. **Alberto Moravia: Introduzione e guida allo studio dell'opera moraviana. Storia e Antologia della critica.** Firenze: Le Monnier, 1985.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica.** Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2010.

VERÍSSIMO, Érico. **A volta do gato preto.** Porto Alegre: Editora Globo, 1961.

_____. **As aventuras de Tibicuera.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **Brazilian Literature: An outline.** New York: Macmillan, 1945.

_____. **Breve história da Literatura Brasileira.** Rio de Janeiro: Record, 1995.

_____. **O prisioneiro.** Porto Alegre: Globo, 1978a.

VERÍSSIMO, Érico. **Caminhos cruzados.** São Paulo: Círculo do Livro, 1978b.

_____. **Clarissa.** Porto Alegre: Globo, 1977.

_____. **Fantoches.** Porto Alegre: Globo, 1972.

_____. **Gato preto em campo de neve.** Porto Alegre: Globo, 1957.

_____. **Incidente em Antares.** São Paulo: Globo, 1995.

_____. **Solo de clarineta: memórias vol. 2.** Porto Alegre: Globo, 1976a.

_____. **Música ao longe.** Porto Alegre: Globo, 1976b.

_____. **O resto é silêncio.** Porto Alegre: Livraria do Globo, 1945.

_____. **O tempo e o vento.** São Paulo: Círculo do Livro, 1987a.

_____. **Olhai os lírios do campo.** Rio de Janeiro: Globo, 1987b.

_____. **Solo de clarineta: memórias.** Porto Alegre: Globo, 1973.

_____. **O Senhor Embaixador.** Porto Alegre: Globo, 1966.

VITTORINI, Elio. La moralità. In: TESSARI, Roberto. **Alberto Moravia: Introduzione e guida allo studio dell'opera moraviana. Storia e Antologia della critica.** Firenze: Le Monnier, 1985.

WALPOLE, Horace. **O castelo de Otranto.** Trad. Alberto Alexandre Martins. São Paulo: Nova Alexandria, 2010.

WASSERMAN, RENATA M. *O Tempo e o vento* de Érico Veríssimo e as complicações do conceito de identidade nacional. **Revista de Crítica Literária Latinoamericana**, Ano 23, no. 45, p. 107-118, 1997.

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. Trad. João do Rio. São Paulo: Martin Claret, 1998.

ZANGRANDI, Silvia. **Cose dell'altro mondo: Percorsi nella letteratura fantastica italiana nel novecento**. Bologna: Archetipo Libri, 2011.

ZANIN, Luiz. 20 anos sem Alberto Moravia. **Estadão**: 30 mar. 2010. Caderno Cultura. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/20-anos-sem-alberto-moravia/>. Acesso em: 10 jan. 2014.