

O LEVANTE DOS MORTOS: UM EPISÓDIO FANTÁSTICO

Este trabalho é parte da dissertação A RELAÇÃO HISTÓRIA/ESTÓRIA EM INCIDENTE EM ANTARES, de ÉRICO VERÍSSIMO, apresentada ao Curso de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da UFMG, para a obtenção do Grau de Mestre em Literatura Brasileira, em junho de 1980.

Tzvetan Todorov em *Introdução à Literatura Fantástica* analisa o ponto de vista de autores diversos sobre o fantástico e procura chegar à sua conceituação pelo levantamento de características que possibilitem a sua configuração como um sistema de relações determinadas, passíveis de explicação¹. Por outro lado, busca identificar os procedimentos específicos que, caracterizando o texto fantástico, o tornam diferente daquele em que o elemento fantástico apareça de maneira accidental.

O fantástico, diz Todorov, estabelece-se pela inserção, "num mundo que é bem o nosso, este que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros", de um acontecimento incomum que não pode ser explicado pelas leis do mundo natural².

Dois elementos arrolados pelo autor búlgaro como caracterizadores do fantástico tornam-se importantes: a hesitação do leitor e/ou das personagens diante do acontecimento insólito e a visão ambígua proporcionada pelo texto que inibe a sua explicação racional, instaurando uma gama de suposições que procuram cobrir as dúvidas que perpassam o seu sentido. No fantástico fica clara a proposta de transgressão às leis naturais, de quebra de equilíbrio e de distanciamento tanto do mundo natural, quanto do sobrenatural.

As observações de Todorov acentuam o aspecto de ruptura do

fantástico, o seu sentido dúbio, com relação ao real, ao palpável, sentido esse que é captado pelo leitor, o qual é dominado pela ambigüidade do texto e pela impossibilidade de explicá-lo quer como imaginação ou sonho, quer como loucura.

Parece-nos ser possível aproximar, no romance *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo³, o episódio denominado "O Incidente" da chamada narrativa fantástica não apenas pela incapacidade do leitor de explicá-lo à luz das leis naturais, mas ainda pela presença de outros elementos caracterizadores do texto fantástico que uma análise, em profundidade, do romance faz aflorar.

Convém chamar a atenção para o fato de, já na primeira parte da obra, "Antares", o autor fazer referência aos acontecimentos do dia 13 de dezembro de 1963 de tal forma, que toda essa parte se conduz num clima de "suspense" próprio da narrativa fantástica. Desde o início, o narrador adverte o leitor dos fatos extraordinários da sexta-feira, 13 de dezembro, os quais, como observa Maria de Glória Bordini, "parecem pesar na memória como a lembrança de um pesadelo"⁴. A história de Antares — a proposta se coloca de maneira bastante clara no texto — visa a dar:

"(. . .) uma idéia mais clara do palco, do cenário e principalmente das personagens principais, bem como da comparsaria desse drama talvez inédito dos anais da espécie humana." (IA — 2-3)

A narrativa predominantemente factual da primeira parte faz convergir o interesse do leitor para os acontecimentos do dia 13 de dezembro, sugeridos sempre de forma a acentuar a sua excepcionalidade.

"a nossa cidade está sob a influência duma *alucinação* coletiva". (IA — 311)

A retomada desses elementos não visa a uma abordagem meramente temática do texto de EV. O que se pretende é admiti-los como referentes de um sistema, até certo ponto definido, que configura a narrativa fantástica e que se define a partir das "funções" do fantástico na obra, como se percebe no texto de Todorov que se segue:

"Primeiramente o fantástico produz um efeito particular sobre o leitor — medo, ou horror, ou simplesmente curiosidade — que os outros gêneros ou formas literárias não podem provocar. Em segundo lugar, o fantástico serve à narração, mantém o suspense; a presença de elementos fantásticos permite à intriga uma organização particularmente fechada. Finalmente, o fantástico tem uma função à primeira vista

tautológica: permite descrever um universo fantástico, e este universo nem por isso tem qualquer realidade fora da linguagem: a *descrição e o descrito não são de natureza diferente*".⁵ (Grifo nosso)

Partindo-se da premissa de que é possível ler o incidente como uma estória fantástica, nossa abordagem pretende considerar os "índices" do fantástico na narrativa e, posteriormente, questionar a intenção do autor ao cortar o relato cronológico da "história de Antares e seus habitantes", inserindo um episódio aparentemente dela desvinculado.

O quadro a seguir explicita as referências ao incidente feitas nas primeira e segunda partes do romance, nas quais estão sublinhados certos elementos que conduzem o leitor a relacionar os fatos desse dia ao fantástico:

1ª PARTE

"Acontecimentos *insólitos, lúridos, tétricos, fantásticos*" (p. 2)

"Eventos *macabros*" (p. 24)

"Que tipo de cidade era Antares e que espécie de gente a habitava e governava no tempo em que ocorreu o *macabro* incidente que em breve se vai narrar." (p. 125)

2ª PARTE

"*Mortos ressurectos? Fantasmas?* (. . .) Algo de *inédito* não só nos anais desta comuna como também nos da Humanidade!" (p. 259)

"(. . .) este jornalista ainda se pergunta se tudo não foi apenas um *sonho mau* sofrido por toda uma população, ou antes um *pesadelo* que oprimiu nossa cidade como uma nuvem de escuro chumbo." (p. 259)

"O vigário caiu de joelhos pálido de *horror*." (p. 261)

"(. . .) que vá rever os seus afetos ou *assombrar* os seus desafetos." (p. 263)

"(. . .) confusão de espírito ante os *fantásticos acontecimentos* do dia." (p. 290)

"Estará Antares sob a influência *dum incubo?*" (p. 290)

"Isso tudo aconteceu na véspera da *fatídica* sexta-feira." (p. 306)

Uma outra característica da narrativa fantástica, perceptível no texto em estudo, seria a sua estrutura em linha ascendente. Considerando-se o romance, e não apenas a parte relativa ao incidente, é possí-

vel dividi-lo em três momentos:

1º MOMENTO: do cap. I (1ª parte) ao cap. XIII (2ª parte): narra-se a história de Antares e de seus habitantes e os acontecimentos imediatos aos acontecimentos do dia 13 de dezembro de 1963.

2º MOMENTO: do cap. XIV (2ª parte) ao cap. LXXXII (2ª parte): narra-se o incidente. Constitui-se no ponto máximo da ascensão da linha conduzida pela narrativa. O clímax do episódio configura-se no julgamento dos vivos pelos mortos.

3º MOMENTO: do cap. LXXXIII (2ª parte) ao final. Retoma-se a história iniciada no primeiro momento.

A divisão do texto em três blocos procura mostrar que a linha em ascensão atinge seu ponto mais alto no episódio que narra o incidente. Considerando-se, ainda, a teorização a respeito da narrativa fantástica que fez Tzvetan Todorov, verifica-se que o *incidente* corresponde àquilo que ele chamou, reportando-se a Penzoldt, de "narrativa fantástica", cujo ponto máximo de suspense para o leitor é atingido com a aparição do fantasma. Em *IA* isso se dá na ressurreição dos mortos, quando somente o leitor toma conhecimento do fato. Como, no entanto, há várias aparições dos fantasmas no romance, primeiramente para o leitor, depois para os habitantes da cidade em momentos diversos — é possível propor uma segunda divisão do texto a fim de que se demonstre haver, na realidade, linhas ascendentes e não uma única, como a princípio se poderia supor.

1º MOMENTO: *submomento 1*: cap. I ao cap. LXXIX (1ª parte): história de Antares e de seus habitantes;
submomento 2: cap. I ao XIII (2ª parte): antecedentes imediatos do incidente (da madrugada de 11 de dezembro à madrugada de 13 do mesmo mês, ano de 1963).

2º MOMENTO: *submomento 1*: cap. XIV ao LVIII (2ª parte): prende-se ao relato do incidente desde a ressurreição dos mortos até a sua fala na praça;
submomento 2: cap. LIX ao LXXX (2ª parte): o "mea culpa" dos acusados em praça pública, a invasão dos ratos até o relato da fuga de Rita Paz;
submomento 3: cap. LXXXI ao LXXXIII: do ataque aos mortos ao seu sepultamento.

3º MOMENTO: *submomento 1*: cap. LXXXIV ao XCIX: "Operação Bor-racha". Antares volta à normalidade;
submomento 2: cap. CI ao final: retomada da história de Antares e seus habitantes, sete anos depois do inci-dente.

No primeiro momento, embora, como já se afirmou no decorrer deste trabalho, apareçam referências que remetem aos episódios do dia 13 de dezembro de 1963, ligando-o ao sobrenatural, ao fantástico, po-de-se considerar clímax da narrativa o submomento 2: a suspensão da normalidade de Antares não pela introdução do insólito, do sobrenatu-ral, mas pela paralização de todos os setores da cidade por causa da gre-ve dos operários antarenses. A greve funcionará como resultante de uma situação política que se vinha delineando no cenário nacional, do qual Antares é apenas a amostra.

Todo o segundo momento funciona como o clímax da narrati-va. É o ponto mais alto da linha ascencional iniciada na primeira parte (do momento 1). Mesmo aí, no entanto, é possível detectar a existência de uma outra linha narrativa que, iniciando-se no submomento 2 (do momento 1), eleva-se até o submomento 1 (do momento 2), permane-cendo até o submomento 3 da mesma parte. A indicação de tempo assu-me agora grande importância. Se bem que em todo o romance o tempo tenha sido tomado na sua linearidade, em grande parte o tempo da nar-rativa não corresponde ao tempo da sua leitura. Quando se aproxima, no entanto, do clímax, do ponto máximo da linha ascencional propos-ta do momento 2, o tempo da narrativa coincide, basicamente, com o tempo da leitura, pois passa a ser enfatizado, fluindo quase contínuo, como observa Oswaldo Furlan, ao analisar a manipulação intencional do tempo/emIA:

"Na segunda parte (p. 191-485) começa a narrativa a ser feita em ho-ras (p. 191) e em minutos, precisamente no momento em que faltam 'apenas vinte minutos' para os mortos subirem ao correto (. . .)"⁷

Esse tratamento dado ao tempo da leitura torna o leitor partici-pante de uma situação que se está desenrolando diante de seus olhos; ora, para Todorov, a ênfase ao tempo de leitura, marcando fortemente o processo de enunciação, constitui uma das características da narrati-va fantástica. Já no momento 3, a presença marcada do tempo volta aos grandes saltos que caracterizaram a descrição da primeira parte em opo-sição ao momento 2.

Quer-se salientar aqui o fato de a técnica de estruturação do tex-to seguir os modelos da narrativa fantástica, mantendo uma gradação

irreversível que conduz ao ponto de suspense em que o espectro aparece para o leitor. Embora tal estruturação ocorra em narrativas não-fantásticas, vimos que, no caso de *IA*, a condução gradativa dos acontecimentos ao clímax, aos eventos do dia 13 de dezembro de 1963, parecem ser intencionais, na medida em que se toma o fantástico do incidente como condição para que o sentido crítico do episódio e da obra se estabeleça. Mesmo adotando alguns dos recursos típicos da narrativa fantástica, *EV* não pretende contar uma estória de fantasmas. Ao adotar um processo narrativo que se configura como a impossibilidade de colar o texto ao real pela inserção do relato fantástico, o autor visa a um fim oposto. O fantástico é introduzido no romance como forma de leitura crítica do real, espelhando, pois, a realidade extraficcional. A transgressão às leis naturais pretende, instaurando um desequilíbrio que aguça a intenção crítica do texto, refletir um tempo socialmente em crise.

Por outro lado, além dos índices já levantados até o momento, deve-se considerar a simbologia cabalística presente no texto⁸.

A própria data do incidente atende à tradição popular que considera tanto o número 13 quanto o dia da semana, sexta-feira, como indiciadores do mal. Há, ainda, vários outros elementos que atestam nossa observação. A afirmação de uma das personagens do romance traduz o ponto de vista popular a respeito do fatalismo espelhado por números ou combinações de números:

— 1963. . . Ano ímpar, ano de azar. Não rima mas é verdade.

— Não acredito nessas coisas, coronel, como não acredito em almas do outro mundo.

— Melhor para você. Eu meio que acredito em números. Meu pai morreu em 25. Em 35 perdi uma tropa inteira naquele desastre da ponte. . . Minha mãe faleceu em 1921. Meu irmão Porfírio, em 1923. Sofri daquela cólica de rim em 1939. O Jânio Quadros renunciou em 1961. E agora tudo isso. . . A morte de Quita, do Cícero, a greve geral, as loucuras do Jango e do Brizola. . . toda essa anarquia nacional. . ."
(*IA* — 210)

O número dos mortos insepultos é também cabalístico. São sete as pessoas que morreram num mesmo dia: Pudim de Cachaça, Dr. Cícero Branco, João Paz, Erotídes, D. Quitéria Campolargo, Prof. Menandro Olinda e Barcelona. Para enfrentá-los, forma-se uma comitê de sete pessoas representantes dos setores mais significativos de Antares: Cel. Tibério Vacariano, o prefeito Vivaldino Brazão, o promotor Mirabeau da Silva, o Juiz Quintiliano do Vale, o prof. Libindo Olivares, Pe. Gerôncio e o jornalista Lucas Faia. Há, ainda, outros indícios que comprovam o aproveitamento de uma simbologia cabalística. Para "despertar" o de-

funto Cícero Branco, D. Quitéria bate "três vezes na tampa do caixão do advogado", e é respondida com outras três batidas. São três horas da madrugada quando os sete defuntos voltam à "vida" e, quando sobem ao coreto da praça, o relógio bate doze horas, sintomaticamente as mesmas horas em que, no dia anterior, a cidade parara por causa da greve dos operários. Porque, ao subirem ao coreto, os mortos são também grevistas, inverte-se o cenário em que, com freqüência, se dá o acontecimento fantástico: às trevas da noite e ao local ermo em que os defuntos "despertam" opõe-se a luz do meio-dia e a praça cheia de gente, no momento em que eles se impõem aos vivos, reivindicatórios.

O apoio buscado na Cabala pressupõe, como os demais elementos que estamos analisando, a intenção de conduzir o leitor a ver o incidente como um episódio que se afasta da normalidade.

Todos os elementos por nós analisados, presentes no episódio dos mortos, permitem-nos sustentar a existência de uma estrutura própria aos relatos fantásticos e reportar-nos à noção de *desequilíbrio* proposta ainda por Todorov. Considerando que uma das principais funções do fantástico é modificar uma situação estável, ele propõe a seguinte premissa: "Toda narrativa é o movimento entre dois equilíbrios semelhantes mas não idênticos"⁹.

A observação de Todorov permite-nos comprovar o caráter de ruptura do levante dos mortos entre dois pontos de equilíbrio, um anterior e outro posterior ao incidente, que constitui o *desequilíbrio* (ou equilíbrio negativo na expressão de Todorov) que se instala. A primeira parte da narrativa coloca-se como a situação de estabilidade, pela manutenção de traços fundamentais inalterados. A sucessão de atos de desmandos, a leitura da mentalidade antarense e de suas inconseqüências não alteram o equilíbrio histórico-social que se vinha delineando. Mas eis que se coloca uma situação de *desequilíbrio* como contestação da imobilidade do equilíbrio anterior. Em primeiro lugar, os operários antarenses declaram-se em greve, explicitando a fragilidade do equilíbrio social. Intervém um *desequilíbrio* de caráter social que se transforma, na narrativa, em condição para que o sobrenatural se estabeleça. Os mortos voltam à cidade para reivindicar o direito de serem enterrados. Um *desequilíbrio* dentro de outro *desequilíbrio* configura a ruptura com a normalidade. Terminada a greve e expulsos os mortos, o equilíbrio que se recupera não é mais o mesmo. A intervenção dos defuntos no corpo social de Antares abalou os alicerces da sociedade e, embora os vivos se empenhassem em apagar a presença deles, a cidade ressentia-se da conscientização proporcionada pela intromissão da anormalidade. Daí, a necessidade de reforçar-se todo o aparato repressivo que garanta o poder político-econômico da classe privilegiada.

Roberto Reis, em "A Ruptura do Fantástico", retoma o esquema de Todorov, considerando a sua "viabilidade operacional", quando

aplicado ao discurso fantástico porque, nessa espécie de discurso, diz ele — “o desequilíbrio surge provocado por uma ruptura da estabilidade narrativa e corresponde ao aparecimento do sobrenatural que desequilibrará o real abraçado pelo senso comum.”¹⁰ A noção de desarticulação, de fratura do real, seria, pois, própria do texto fantástico, porque nele a transgressão implicaria a introdução do desequilíbrio ligado à liberação do sobrenatural, de uma situação inexplicável pelas leis naturais.

O propósito de relacionar a ruptura proporcionada pelo fantástico à noção de emersão de conteúdos reprimidos proposta pela Psicanálise já está em Todorov e é retomada no texto de Roberto Reis, quando caracteriza o discurso fantástico como a afloração do discurso recalçado, reprimido pela própria ideologia que fornece ao leitor a idéia de real. Acentua o crítico que, de fato, o real só existe para o indivíduo, enquanto pensado dentro da configuração permitida e propiciada pela cultura. Exceтуando essa alternativa, o real é impossível. O fantástico abole a dicotomia real/irreal, porque questiona o real ideológico e repõe o indivíduo diante do que lhe fora castrado, interditado¹¹. O que entendemos por real é o que nos foi ideologicamente transmitido com esse nome. Para que o real (ideológico) seja assegurado, uma outra parcela se recalca, proibida como alternativa censurada. O fantástico fratura o que o senso comum considera realidade e, como bem observa Roberto Reis, “escancara as portas do real, trespassa as barreiras do consenso, ampliando o espaço da realidade para além do concreto, do palpável, do visível, quando revela as fissuras que correm o real acatado pelo senso comum”¹². Estaria, desse modo, o discurso fantástico ao lado de outras formas de transgressão como a loucura, o erotismo e o discurso carnalizante, as quais, transgredindo cada uma, à sua maneira, o real, representariam o (ir)real que a ideologia recalca.

Temos a impressão de que as observações feitas até agora possibilitam explicitar a configuração do fantástico no romance e partir para o questionamento do seu significado.

Valemo-nos, mais uma vez, dos estudos de Todorov sobre a narração fantástica para determinar a função que o fantástico assume no texto de EV. Literariamente, o sobrenatural apresenta-se sob três funções no interior da obra. Primeiro, porque o sobrenatural assusta o leitor, aguça a sua curiosidade ou mantém o seu suspense, diz-se que tem uma função pragmática. Em segundo lugar, ele permite à intriga uma organização fechada, constituindo-se em forma de manutenção do suspense, assumindo, assim, uma função semântica. Por último, tem ainda uma função sintática, quando entra no desenvolvimento do texto, colocando-se como o ponto de desequilíbrio, como quebra da imobilidade da narrativa¹³.

O fantástico propõe, por outro lado, a liberação de temas proi-

bidos tanto pela censura institucionalizada, como pela existente na psique dos autores. Todas as aberrações socialmente proibidas, todos os temas censurados pela sociedade poderão ser aceitos se colocados nessa forma de narração.

Vê-se, por isso, que a função social e a função literária do fantástico redundam numa única: em ambos os casos, trata-se de uma transgressão à lei. Poderíamos dizer agora que o fantástico, no incidente, tem uma função predominantemente social, pois funciona como liberação do censurado. A transgressão às leis naturais franqueia os limites do permissível/não-permissível e estabelece uma possibilidade de abertura num período historicamente definido, de censura institucionalizada e já internalizada em grande parte da intelectualidade brasileira.

Assim, o incidente transgride as leis da normalidade e também as da temporalidade porque, tomando-se o sentido de afirmações feitas em outra parte, o contexto em que se situa pode ser lido como a fusão do período imediatamente anterior a 1964 com o período de censura e tortura institucionalizadas, marcadamente no final dos anos 60 e início da década de 70. Explicitando uma situação de fato — os desmandos da classe burguesa detentora do poder, num período em que o processo de ascensão econômica da burguesia parece ter atingido seu ponto mais alto — o incidente permite a leitura do comportamento da burguesia e sua luta para se manter no poder. Desse modo, o fantástico possibilita a instauração de uma situação e de um espaço proibidos no real. O coreto transforma-se, por um dia, no espaço aberto em que as vozes caladas pela censura falam pela boca dos mortos insepultos. É o morto Cícero Branco quem dirá aos vivos na praça:

“Para vós o importante é que a festa continue, que não se toque na estrutura, não se alterem os estatutos do clube onde os privilegiados se divertem. A canalha que não pode tomar parte na festa e se amontoa lá fora no sereno invergando a triste fantasia e a trágica máscara da miséria, essa deve permanecer onde está, porque vós os convivas felizes achais que pobres sempre os haverá, como disse Jesus. E por isso pagais a vossa polícia para que ela vos defenda no dia em que a plebe decidir invadir o salão onde vos entregais às vossas danças, libações, amores e outros divertimentos”. (IA-345)

O discurso proibido, interdito, torna-se possível por serem os mortos que assumem a voz da maioria silenciosa “aceita pelos privilegiados como parte duma ordem natural, dum ato divino irrevogável” (IA-25). Embora, pois, na narrativa, o ponto de desequilíbrio seja a ruptura com a normalidade, o incidente encaixa-se numa ordem definida, marcada, datada, repetindo-a, evidenciando o que ela quer ocultar. O

episódio tem, portanto, o valor ressaltado por Bellémin-Noel, no texto fantástico, como espelhamento de uma situação existente, real, mas que se quer recalçada, interdita:

"Les choses deviennent plus remarquables et plus spécifiques lorsque l'on passe à un degré supérieur de précision: le cas de ce qu'on peut nommer 'l'effet de miroir'. Lui non plus n'est pas inconnu des productions littéraires en général, et romanesques en particulier: un récit second, de dimensions réduites, se trouve enchâssé dans le récit premier, et il répète 'en petit', comme emblématiquement, ce que se passe dans l'aventure principale".¹⁴ (grifo nosso)

O fantástico, no romance de Veríssimo, explicita as relações sociais do real, integrando-as na narrativa, na sua totalidade, e lança mão de um sistema de inversão, de deslocamento. Parece ter sido esse o pensamento do crítico Flávio Loureiro Chaves, quando afirma que o recurso ao elemento fantástico, em *IA*, "não faz senão acentuar o caráter realista da narrativa".¹⁵ O mesmo ponto de vista pode ser encontrado no texto de Bellémin-Noël, já citado, principalmente no trecho que se segue:

"(. . .) ce ne sont peut-être pas les longs romans réalistes, ceux qui se soucient de copier peu ou prou le réel de notre monde quotidien, qui nous en disent le plus long sur ce qui constitue au fond notre réalité la plus profonde, notre vrai rapport au monde; ce sont les contes de la nuit, du délire et de la fantaisie".¹⁶

O fantástico se coloca, na narrativa, desse modo, como lugar da diferença absoluta que possibilita a desalienação, mesmo que por instantes, instaurando um espaço em que seja possível respirar, mover, sobreviver.

É provável que seja essa a intenção de EV, ao reforçar, em notas e ilustrações que fez nos contos de *Fantoches*, em 1972, o sentido fantástico do episódio dos mortos de *IA*, publicado, em 1ª edição, em outubro de 1971. Ilustrada com desenho do próprio punho do autor, no qual os sete mortos, no coreto, expõem aos vivos seus corpos e seus pontos de vista, na nota diz o seguinte:

"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!"¹⁷

O conto ilustrado chama-se, sintomaticamente, *Gênesis* e refere-se à fragilidade das delimitações dos domínios do real/irreal por parte

do homem. No conto, a relação vida/morte explicita-se pela vivificação da personagem Nanquimote (boneco nascido de traços de tinta nanquim) e de personagens da literatura mundial como Salomé, de Wilde, Hamlet e D. Quixote, nas quais os traços de (des)equilíbrios e alucinação são ironicamente ressaltados. Associando o conteúdo de Gênesis ao episódio dos mortos em IA, o Autor reafirma o fantástico do episódio e procura resguardar o sentido ambivalente que quis imprimir ao romance.

NOTAS

- 1 — TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo, Perspectiva, 1975.
- 2 — Idem, *ibidem*, p. 30.
- 3 — VERÍSSIMO, Érico. *Incidente em Antares*. Porto Alegre, Globo, 1971.
A partir de agora, romance e Autor serão identificados de forma abreviada: IA e EV, respectivamente. Junto às citações estará o número da página correspondente à edição aqui indicada.
- 4 — BORDINI, Maria da Glória. *Incidente em Antares: a falência do maravilhoso*. IN: *Correio do Povo*. Porto Alegre, XIV (333), setembro, 1974, p. 12.
- 5 — TODOROV, Tzvetan. *Op. cit.* p. 100/101.
- 6 — A teoria de Penzolt refere-se à estrutura da narrativa fantástica como uma linha ascendente, que leva ao ponto culminante que se caracteriza pela aparição do espectro. Sua teoria baseia-se em Edgard Poe que observa haver, em toda novela, uma linha narrativa ascendente cujo clímax se confunde com o momento de maior densidade. A partir daí, há um relaxamento da tensão que corresponde ao declínio.
(Apud TODOROV, Tzvetan. *Op. cit.* p. 95)
- 7 — FURLAN, Oswaldo Antônio, *Op. cit.* p. 99. *Estética e crítica social em Incidente em Antares*. Florianópolis U.F.S.C., 1977
- 8 — O objeto cabalístico foi tomado por nós no seu sentido mais próximo ao do substantivo Cabala, de "Kabalah", do hebraico, significando a interpretação alegórica de números e palavras de um texto sagrado.
- 9 — TODOROV, Tzvetan. *Op. cit.* p. 172.
- 10 — REIS, Roberto. A ruptura do fantástico. IN: *Minas Gerais*, Suplemento literário, (604), abr. 78. p. 6.
- 11 — REIS, Roberto, *Op. cit.* p. 6.
- 12 — Idem, *ibidem*, p. 6.
- 13 — TODOROV, Tzvetan. *Op. cit.* p. 181.

- 14 – BELLEMIN-NOEL, Jean. "Note sur le fantastique". IN: *Revue de Littérature*. (8), Paris, Larrousse, déc./72. p.20.
- 15 – CHAVES, Flávio Loureiro. Érico Veríssimo: realismo e sociedade. Porto Alegre, Globo, 1976, p. 137.
- 16 – BELLEMIN-NOEL, Jean. Op. cit. p. 23.
- 17 – VERÍSSIMO, Érico. *Fantoches*. 6ª ed. Porto Alegre, Globo, 1978, p. 183.