

CARNAVAL DA ORDEM E DA (DES)ORDEM

MARIA NAZARETH SOARES FONSECA*

RESUMO

Este estudo tem como objeto a reflexão da dicotomia ordem/desordem na construção do episódio do levante dos mortos em *Incidente em Antares* de Erico Veríssimo.

"E meu povo vestido de tanga adentrou no coral
Um velho cacique dos pampas sacou do piston
E deu como aberto em decreto mais um carnaval".

Luiz Gonzaga Jr. ("Desenredo")

A leitura do levante dos mortos, em *Incidente em Antares*¹, como ruptura nos remete ao seu sentido pluriforme, à sua deliberada intenção de questionar a linearidade da História, embora nela se apóie e até, de certa forma, possibilite a sua continuidade. Pode-se dizer que, através da fantasmaticidade dos eventos, o incidente remete a um contexto social e político marcado pela (a)normalidade, pelo estabelecimento de limites bastante definidos entre o permissível e o não-permissível. A História, brusca e intencionalmente, é questionada, analisada pela ficção não mais no propósito de repeti-la, mas no de procurar argüir a verdade defendida pelo discurso no poder². Há, evidentemente, um corte que não deve ser explicado apenas pela intenção arbitrária do autor de tentar fazer dois romances em um, ou de tentar estabelecer um cenário histórico que ateste a verossimilhança do texto literário.

Júlia Kristeva, comentando a obra de Mikhail Bakhtin, resalta a validade das considerações feitas pelo autor russo no sentido de se compreender o texto e especialmente a palavra literária como um "cruzamento de superfícies textuais, um diálogo do autor, do destinatário e do contexto social em que am

*Professora de Língua Portuguesa da Faculdade de Letras da JFMG

bos se situam".³ O texto, assim, se revela como produção, como "aquilo que se deixa ler" e permite avaliar o grau da visão e/ou de consciência do escritor como participante e tradutor de uma realidade social na qual se insere.⁴ Nesse sentido, *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo, se configura como a tentativa de ler a História do Brasil de maneira bastante contundente. Fazendo dessa o seu referencial, o autor procura fixar num contexto em que sujeito (autor) e destinatário se interligam; a palavra (o texto) se transforma, assim, num cruzamento de palavras (de textos) onde se lê uma outra palavra (texto)⁵. É a intertextualidade que estamos procurando delinear em *Incidente em Antares* não apenas enquanto romance-histórico, mas, sobretudo, enquanto produto de uma época datada e historicamente definida. Os elementos fantásticos presentes no romance seriam uma possibilidade de (re)tomada do texto apoiado na História e de sua explicação. Aí não se esgota, no entanto, o sentido múltiplo, a ambivalência do texto. Será necessário assumir o conceito de marginalidade para se compreender a dimensão da escritura de Érico Veríssimo que se apóia num tipo de transgressão verificada no romance, principalmente a partir do levante dos mortos.

Essa transgressão, essa rejeição à univocidade do discurso, permite que um outro sentido aflore à superfície significativa do texto. A palavra do autor, embora não impedida totalmente, é controlada pela palavra do narrador que a direciona. Esse recurso comum ao gênero romanesco é significativo na atualidade, quando se procura compromissar o autor com a sua produção e ver, no discurso do narrador, uma forma de afastamento, mas de (re)aproximação com o escritor, com aquele que fala como produto de um sistema social definido e como produtor de um texto que significa o contexto em que se situa⁶. O engajamento do autor pode revelar-se pelo fato de ele colocar-se como marginal na leitura do fato social, construir um texto também marginal que não endosse um comportamento dito sério⁷, mas por outro lado privilegie uma lógica dos contrários, configure a ruptura com a oficialidade e adote o Car naval como possibilidade de contestar o saber que emana do po

der.

O texto de Érico Veríssimo toma o riso, o anti-convencional, o não sério e faz deles a sua arma de combate à verdade estabelecida e sacralizada. Estabelece-se aí uma situação de anormalidade que inibe toda a tentativa de explicação e aceitação dos fatos de maneira lógica e coerente. "Não foram poucos os cidadãos antarenses que recusaram dar crédito ao que viam julgando-se vítimas duma alucinação". (p. 259)

Mikhail Bakhtin considera a influência da sátira menipéia na configuração da visão carnavalesca do mundo, visão essa que na obra literária, pretende ampliar as possibilidades de leitura da realidade, pela intromissão de uma óptica da anormalidade, da marginalidade, dos contrários, do não-permitido ou permissível⁸.

Em *Incidente em Antares*, a ruptura chega ao clímax no momento em que os defuntos insepultos levantam-se dos caixões e tramam a invasão da cidade dos vivos. Os espaços ocupados pelos vivos (a cidade) e pelos mortos (o cemitério) serão interpretados por um outro: o espaço dos mortos-vivos já saídos da cidade, mas ainda não admitidos no cemitério. Esse é, pois, um espaço de exceção onde as barreiras sociais, os limites de classe, embora não totalmente abolidos, franqueiam-se, permitindo o agrupamento dos sete defuntos e o surgimento da decisão coletiva de voltar à cidade e exigir que sejam sepultados.

A partir da "ressurreição" dos mortos, instala-se uma situação de excentricidade, de dessacralização da seriedade que caracteriza o pensamento lógico no senso-comum⁹. Os mortos, agora unidos, embora continuando "cada qual no seu lugar", criam uma situação em que o descontínuo, o imprevisível são a tônica. "— Se somos cadáveres, como se explica que estamos aqui falando, trocando opiniões e idéias(...) com a memória funcionando(...)" p.241-2)

As leis, as interdições, os limites, que caracterizam a normalidade são repentinamente quebrados pela própria indefinição da morte: os mortos invadem o espaço da vida, sem assumi-la, no entanto¹⁰. Cria-se uma situação de excentricidade, de inexplicabilidade na qual a ambigüidade se introduz como o

O Eixo e a Roda, Belo Horizonte, (4): p. 88-109, 1985.

instrumento revelador/dissimulador típico dos espaços e das situações carnavalizadas: representação da representação, que é a normalidade, caracterizada por leis e hierarquias.

Note-se, todavia, que só aparentemente são abolidos os limites e as hierarquias, uma vez que os mortos continuam a ocupar os mesmos lugares que ocuparam na sociedade enquanto vivos. Os estamentos sociais continuam, se bem que as barreiras sejam franqueadas pela própria situação de anormalidade. A morte, sendo considerada como a nivelção, como a ausência de diferenças, induz à aproximação dos sete defuntos, enquanto durar a encenação. É nesse sentido que convém explicitar os elementos carnavalizantes que subjazem às relações indiciadas pelo "bloco dos mortos".

A união que se processa entre eles é uma união de exceção, elo que perdura enquanto suspensão dos limites, enquanto estabelecimento de uma situação especial, excêntrica, caracterizada por normas e valores próprios¹¹. Os sete mortos adquirem vida, reúnem-se para reivindicar junto aos vivos o direito de serem enterrados. Cícero Branco assume o papel de porta-voz do grupo e é através de sua palavra, ou seduzidos por ela, que os mortos cobram dos vivos o direito à sepultura, expondo em seus corpos apodrecidos a podridão moral da sociedade antarense, assolada por vícios e depravações, apesar de, na aparência, mostrar-se detentora de uma moral inabalável. Como bem salienta Flávio Loureiro Chaves, deve-se notar que a condenação dos vivos pelos mortos não se faz pelo narrador, mas pela voz dos insepultos, "investidos duma autoridade moral só concedida pela própria morte".¹² Libertos dos impedimentos da censura, da interdição, os mortos julgam a sociedade antarense como um todo, analisam-na, expõem as suas mazelas, estabelecem um processo de desmascaramento possibilitado pelas palavras que denunciam, pelos corpos que apodrecem à vista da multidão. A dialética do Carnaval possibilita a junção, num mesmo espaço, de mortos e vivos, sem que haja entre eles os limites impostos pela sociedade, pela seriedade consagrada pela morte.

O morto Cícero Branco, ao assumir a função de advogado

dos mortos, dispõe-se a desempenhá-la tal como ele sempre o fizera em vida. Representara um papel, no sentido exato do termo, uma vez que, quando vivo, unindo-se aos grandes de Antares, endossara com sua palavra e ratificara com sua assinatura várias causas ilegais que garantiram os desmandos dos senhores da cidade. O fato de ter servido aos interesses dos grandes em Antares converte-o, pois, em dono de uma verdade que os outros mortos percebem, enquanto ele, Cícero Branco, conhece, porque a garantira, com freqüência, com a tutela da lei. Transforma-se a personagem no ser da excepcionalidade, no elemento que configura a situação que Bakhtin chamou de "in-détronsation", dois elementos em um, oposição que dissolve as diferenças, mas, ao mesmo tempo, as acentua.

Segundo Bakhtin, "l'intronisation" contém em si os elementos e a idéia "de la détronisation", sendo, por isso, sempre ambivalente. Cícero Branco tem, em todo o episódio do levante dos mortos, um papel duplo: tendo sido advogado da classe conservadora, quando vivo, transforma-se, agora, em advogado dos mortos, sem ter havido, entretanto, inversão de posicionamentos. Nas duas situações, seu objetivo é o mesmo: o endosso à causa dos vivos ou à dos mortos atende ao seu próprio interesse. Quando vivo, mesmo discordando dos objetivos da classe dominante, proporcionou-lhe os meios que asseguravam a sua vitória. Morto, discorda de Barcelona e de João Paz quanto à finalidade da insurreição dos mortos, mas se propõe endossar uma causa que é também sua, usando qualquer método, desde que a vitória lhe seja assegurada, como dizem as suas palavras:

"Um advogado esperto usa de todos os recursos, decentes ou indecentes, para ganhar a causa. E esta, amigos, é uma causa em que eu também sou meu próprio constituinte". (p.250)

Como advogado dos mortos, Cícero Branco julga os vivos, mas não lhes tira das mãos o poder político-econômico. Mesmo denunciando a corrupção e os desmandos da alta classe antarenses, acaba por defender a causa de réus que ele pretendia condenar. Pede a condenação dos vivos e, ao mesmo tempo, assegu-

ra-lhes a vitória, permitindo a eles continuar nos mesmos postos. Por essa razão, não se deve procurar, em nenhum momento, um sentido uniforme, unilateral, no papel desempenhado por Cícero Branco e pelos mortos em geral. Como acentua Bakhtin, "le carnaval ne connait pas la négation pas plus que l'affirmation absolues".¹⁴ E, embora haja no comportamento do morto uma aparente inversão ao comportamento do vivo, porque se cria um espaço em que as oposições da normalidade são dissolvidas ou neutralizadas, tais oposições aparecem acentuadas na (a)normalidade que se instala.¹⁵ Assim Cícero Branco denuncia a corrupção dos vivos, valendo-se da metáfora do baile de máscaras para analisar a "máscara social" usada pelos antarenses ilustres na composição de uma sociedade aparentemente perfeita. A grande festa, o baile de máscara, metaforiza o processo de encenação social a que se refere a passagem:

"Também tomei parte nele (o baile) e usei mil máscaras, mil disfarces. Aprendi a manipular a moeda corrente (falsa mas fácil) das mentirinhas cotidianas, das grandes mentiras e das meias verdades(...) Tornei-me um mestre em todas as vossas danças e contra-danças. Respeitei o vosso código, que manda aceitar as imposturas e simulações dos outros mascarados para que eles, em retribuição aceitem as nossas(...)" (p.342)

Nos dois planos — o da vida e o da morte — Cícero Branco vale-se da palavra para ganhar a sua causa, jogando com os dados (falsos ou verdadeiros) que detém. Enquanto vivo, aliou-se à burguesia "de olhos fechados", ratificando suas transações e negociações sem nenhum escrúpulo, porque eram pagas e bem pagas. Agora morto, alia-se aos novos companheiros, e conquanto não deixe de ser e de agir como advogado, desenraíza-se, desvincula-se do mundo dos vivos para, como "alguém de fora", questionar esse mesmo mundo. Assume a neutralidade da morte, ocupa um espaço não vigiado nem legislado pelas leis humanas. "Estou completamente fora do alcance da lei dos homens". (p. 347)

Cícero Branco, morto, assume o papel do "jester", misto de louco e sério, o que fala verdades envoltas "por uma apa-

rência de gratuidade e de graça" ditas "por alguém por si mesmo digno de riso e repulsa".⁶

Estando, porque morto, afastado da "corte" antarense, mas pertencendo a ela, já que os laços que os unem não se extinguiram com a morte, Cícero Branco, situa-se no limiar, no limite entre os estados de vida e de morte. Assume duas posições: pró e contra a situação vigente. Advoga duas causas: a dos vivos, a quem acusa, e a dos mortos, que defende. Lembrando, ainda, a semelhança de Cícero Branco com a figura do "jester", analisada por Baêta Neves, poderíamos dizer que o advogado, ele mesmo o "paradoxo controlado" porque não altera com sua fala a situação que denuncia, é o ator, o palhaço que expõe à sociedade antarense as mentiras que ela mesma produziu e sempre defendeu.

Como o "jester", Cícero Branco não é o introdutor de uma nova ordem. Seu discurso denuncia as falhas da sociedade apenas no que se refere a um padrão de comportamento que constitui sustentáculo do sistema social estabelecido: é necessário que haja um "corpo" de princípios democráticos, religiosos, morais que garanta a existência da sociedade; esta, ainda que transgrida a norma, julga correto seu comportamento. Cícero Branco, o "jester", o ator, o justiceiro, tem, por isso, um poder reformador, no sentido de que realimenta o sistema de valores que o mesmo sistema criou e que estariam sendo esquecidos ou apenas transgredidos.¹⁷

Com a anormalidade que se instala em Antares a partir da insurreição dos mortos e com a transformação da Praça da República num palco no qual são abolidos os limites que separam os estados vida/morte, cria-se um ambiente em que os elementos individualizadores de sujeira e de podridão permitem relacionar o corpo podre dos sete mortos com o corpo da sociedade de Antares em processo de decomposição. Tal relacionamento é endossado pela narrativa, como se percebe na fala do anarcosindicalista Barcelona, dirigindo-se ao delegado Pigarço: "— Pois é, pústula! Estou morto e podre. Você está vivo e mais podre que eu. Podre de alma. Podre de coração". (p. 275-6)

Também Cícero Branco, refutando as palavras do Juiz de

Direito de Antares, refere-se implicitamente ao fato de a podridão de seu corpo servir-lhe de garantias para denunciar a corrupção existente entre os vivos. A morte, conferindo a ele todas as imunidades, dá-lhe condição de acusar, sem sofrer as conseqüências do seu ato.

Os mortos, em decomposição, permitem o extravasamento de toda a repulsa e repugnância por parte dos vivos. Ao mesmo tempo, a podridão dos sete mortos, colocada como espectáculo que se oferece à contemplação, repudia as normas do comportamento social e o respeito que a própria morte sugere, permitindo que os mortos mergulhem no universo da plena ambigüidade. Seus corpos em decomposição ligam-se, metaforicamente, ao sentido de fantasia e de farda, termos que têm, neste artigo, o sentido que lhes deu Roberto da Matta.¹⁸

Analisando o Carnaval brasileiro e ainda as festas dos períodos não-carnavalescos, Roberto da Matta chama a atenção para o fato de que a fantasia — como vestimenta — está relacionada com o imaginário, permitindo uma associação com os estados de (a)normalidade: sonho, loucura, morte; a farda, no entanto, estando referenciada a atos rígidos (desfiles cívicos, paradas) remete a situações formais em que se pretende reduplicar a normalidade.¹⁹ As observações de Roberto da Matta permitem considerar o cortejo dos mortos no momento em que descem à cidade. O grupo acentua não só o aspecto de "parada" como o de "farda" ligado à vestimenta dos mortos. Os sete mortos descem à cidade "em forma", cada um ocupando espaços hierarquicamente definidos: em primeiro lugar o defunto de posto mais alto, D. Quita; após ela, Cícero Branco; atrás dele, Joãozinho e Barcelona "ladelam o maestro como uma guarda de honra"; (p. 255) e, finalmente, os "decaídos": Pudim de Cachaça e Erotildes. A vestimenta que usam revela também as diferenças existentes entre eles, funcionando a roupa como elemento de diferenciação e não de nivelamento. Citando, ainda, Roberto da Matta, pode-se dizer que a roupa, significando a farda, torna-se exclusiva de determinadas posições, "opera por meio de uma individualização ou de um modo analítico, segregando rígida e nitidamente um papel de outros".²⁰ A farda remete, co

mo sinal exterior, ao lugar ocupado pelo indivíduo na hierarquia da corporação a que pertence. Contrariando o consenso popular de que a morte tudo nivela ou de que títulos e honrarias não são importantes depois da morte, pode-se afirmar que o traje, a qualidade do caixão e do velório de D. Quita, "o mais concorrido de quantos havia na memória da crônica da cidade", (p. 206) destacam a qualidade do morto, assegurando-lhe uma situação de privilégio entre os defuntos. Aliás, convém destacar o fato de que, após a "ressurreição", Cícero Branco apresenta D. Quita aos mortos destacando-lhe o sobrenome ilustre e antepondo-lhe ao nome o tratamento respeitoso: D. Quitêria Camplargo. Em contrapartida, Erotildes é "Erotildes de Tal", sem sobrenome, sem títulos, gente sem importância.

O sentido explicitado pela farda — o de uniformidade — deve ser entendido como propiciador de uma relação com o mundo dos vivos, com os elementos dos diversos estamentos da sociedade de Antares. Cada morto traz consigo, reificada, a marca do lugar no mundo a que pertenceu e ainda pertence, como memória que deve ser cultivada ou esquecida. É importante que não se perca esse papel reduplicador do morto para que se entenda a ambigüidade que o comportamento do grupo indicia.

Cada morto liga-se, como se disse, aos indivíduos de sua classe, mas, ao mesmo tempo, participa de um grupo heterogêneo, que contrasta a realidade, liberando os limites que separam os indivíduos no espaço social estratificado. Os mortos, mesmo guardando a sua individualidade, participam de um mesmo "bloco", ritualizam uma situação de excepcionalidade que consagra as uniões impossíveis no plano social. Bakhtin considera, na percepção carnavalesca do mundo, as "mésalliances" como sendo a dessacralização das hierarquias, a (re)união dos opostos, a ruptura com todo um sistema de valores consagrados e considerados imutáveis. Nesse sentido, deve ser ressaltado o caráter liberador do Carnaval, funcionando como a possibilidade de se chegar ao outro sentido da ordem, que é mascarado pela normalidade.

"Dans le carnaval s'instaura une forme sensible, reçue d'une manière, mi-réelle, mi jouée un mode nouveau de relations humaines, opposé aux rapports socio-hiérarchiques tout-pouissants de la vie courante. La conduite, le geste et la parole de l'homme se libèrent de la domination des situations hiérarchiques (conches sociales, grades, âges, fortunes) qui les déterminaient entièrement hors carnaval, et deviennent de ce fait excentriques, déplacés du point de vue de la logique de la vie habituelle".²¹

Por isso, entende-se que, em meio ao espanto, ao pavor que o cortejo dos mortos causa à população de Antares, apareçam referências ao aspecto carnavalesco do grupo: "Uê? bloco de carnaval em dezembro?" (p. 256) "Saíam da frente, seus palhaços! O carnaval ainda não chegou!" (idem, ibidem)

Sendo bloco, grupo de "fantasiados", os sete defuntos funcionam como a inversão, como a explicitação do interdito, revelado pela própria anomalia temporal (carnaval em dezembro), ou pelo comportamento insólito e irreverente dos mortos, o que lembra a personagem típica do carnaval, o palhaço.

Quando o grupo desce à cidade, a população vê, em primeiro lugar, o conjunto e, somente quando o reconhecimento se faz, o indivíduo destaca-se. Vê-se, primeiro, a fantasia para se chegar à farda. Só se reconhece o uniforme, quando a máscara da fantasia perde o seu sentido metafórico. Não é um grupo de fantasiados, não é um bando de loucos; são os sete mortos impedidos de serem sepultados. O que espanta, no entanto, os habitantes de Antares — no momento em que os defuntos descem a Rua Voluntários da Pátria — não é o morto isolado, é o grupo, são os sete inexplicavelmente juntos. A ameaça é o pacto que os vivos pressentem haver entre os mortos e que subverte a ordem, como diz o Juiz de Direito de Antares, na sua fala aos defuntos, quando procura restaurar a situação que sustenta o espaço dos vivos. O juiz joga com o fato de ser o morto o excluído, logo, o impedido de ocupar um espaço que não é mais o seu.

O perigo se esconde na impossibilidade de os vivos detectarem a verdade dos mortos, unidos para questioná-los. O bloco revela um comportamento agressivo, que pretende desmascarar

rar a vida e a morte, porque pertence a uma excepcionalidade que o distancia de ambos os estados. É necessário, por isso, fazer com que a marca da morte seja calcada nos "ressuscitados", desfazer a fantasia ameaçadora e recuperar a farda, que nivela. É esse o pensamento dos vivos ameaçados que se cristaliza na fala do Juiz de Direito:

"O vosso dever para com esta comunidade é aceitar resignadamente a vossa morte, isto é, na imobilidade e no silêncio e não vos valerdes da vossa condição de defuntos para impor-nos a vossa presença perturbadora e letal". (p.339) Grifo nosso.

Estabelece-se, durante a fala dos mortos, principalmente durante a de Cícero Branco, um jogo violento entre o saber e o poder. No tribunal da praça de Antares, os mortos assumem o poder, apoiados no saber que detêm. Os vivos transformam-se em réus, porque perdem, por um espaço de tempo, o poder e o saber, paralisados pelo acontecimento inusitado.

Na praça de Antares, o advogado, Dr. Mirabeau da Silva, falando pelos vivos, acusa os sete réus, conclamando-os a aceitar a passividade e o silêncio impostos pela morte.²² A prova de que se vale é o testemunho de profissionais competentes que atestaram a morte dos "réus". O juiz apóia-se no poder da lei que autoriza encerrar o culpado, o transgressor das normas sociais na prisão, afastá-lo do convívio dos não-culpados²³ como se depreende do trecho: "(...) eu vos exorto a voltar aos vossos esquifes e dentro deles aguardar a hora do vosso sepultamento. Tenho dito!" (p. 339)

Expulsar os mortos da cidade equivale à punição de que fala Foucault em "A verdade e as formas jurídicas", quando se refere à caracterização do conceito de infração no Código Penal francês na época da Revolução Francesa. A partir desse fato histórico importante para o (re)estabelecimento de relações sociais, fica definida a diferença entre a noção de falta (infração à lei natural, à lei religiosa, à lei moral), e crime (infração à lei civil). Diz o texto de Foucault que, para que haja uma infração criminosa, "é preciso haver um poder político, uma lei, e que essa lei tenha sido efetivamente for

mulada".²⁴

No caso dos mortos, a lei que infringem não é uma lei civil; é uma lei natural, a que distingue a vida da morte. Mas essa lei natural transforma-se em civil no momento em que os defuntos, negando o estado de morte, voltam para agredir os vivos com sua presença macabra e com sua fala acusadora.

O crime dos sete mortos configura a danificação, a perturbação social. Por esse motivo, é necessário que se aplique a eles uma pena pela transgressão às leis da sociedade, o que se pode ler no fragmento do texto de Foucault a que nos referimos:

"Você rompeu o pacto social; você não pertence mais ao corpo social, você mesmo se colocou fora do espaço da legalidade: nós o expulsamos do espaço social onde essa legalidade funciona".²⁵

Falando como expressão do poder e da lei de Antares, o juiz Mirabeau da Silva lembra aos mortos o fato de eles não mais pertencerem ao espaço dos vivos, garantido por leis que lhes outorgam imunidades. Invertem-se as posições: os vivos, transformados em réus pelos mortos, são garantidos pela lei e se colocam num espaço em que a legalidade funciona; os mortos, como acusadores dos vivos, rompem um pacto social, porque não assumem "a passividade da morte" e transformam-se em criminosos, em inimigos da sociedade antarense. A fala do juiz lembra aos mortos o pacto que foi transgredido por eles, infração que os transforma em "maus antarenses", que os exclui do corpo social de Antares: "Vossa presença ofende nossos olhos, nosso senso olfativo, nosso senso estético, nossos corações, nosso espírito!" (p. 338)

Se a exclusão do corpo social, conforme acentua o texto de Foucault, caracteriza o transgressor, o infrator e o criminoso, os mortos são os culpados e devem ser punidos, banidos e/ou esquecidos. Todo o comportamento da cúpula da Antares para esvaziar o levante dos mortos e (re)conduzir a cidade à normalidade explica o sentido de eventualidade que o movimento traz em sua própria essência, armado que foi sobre a estrutura do insólito, do "pouco provável", do anormal. O imprevisto

to, que caracteriza o Carnaval como espetáculo, garante, assim como o fantástico, a não-permanência do desequilíbrio. O período de sobrenaturalidade (fantástica ou carnavalesca) é breve e as diferenças abolidas, ou apenas explicitadas durante o espetáculo, (re)marcam-se, sintomaticamente, garantindo a sua permanência e reestabelecendo a ordem natural das coisas. Afirma Affonso Romano de Sant'Anna que o Carnaval indicia uma revolução não-assumida, sendo, por isso mesmo, "um movimento diluidor da rebeldia".²⁶

É a forma de restauração da segurança de Antares e de (re)afirmação dos valores da burguesia ameaçada (mas não destronada) implícita no romance que pretendemos ressaltar. Para isso, reconsideram-se alguns pontos já delineados no decorrer deste artigo.

No episódio de levante dos mortos, instaura-se como no Carnaval, um deslocamento do poder e do saber que passam da oficialidade ao seu inverso. Durante o levante, "os vivos são governados pelos mortos"; Cícero Branco detém o poder que foge do domínio dos grandes de Antares e, argumentando com o saber que tem — o "jester" que mostra o outro lado da moeda, que agride, com sua falta irreverente, o poder — faz imbricar os pólos "l'intronisation/détrônization", já que é, ao mesmo tempo, dois em um. É o réu que acusa, é o advogado que reconhece os próprios crimes e os de seus constituintes, é o palhaço que usa o riso como forma de denúncia.

Por outro lado, o espaço liberalizante da praça pública, aberto a todo tipo de comportamento e manifestações, induz ao deslocamento e mesmo à perda do eixo normalizador da oficialidade. Em outras palavras, o espetáculo, acontecendo em praça pública, impossibilita a fixação ou marcação de limites rígidos, e os sete defuntos, expressando a mesma heterogeneidade social que os mantinha separados enquanto vivos, agrupam-se, formam um "bloco" que desarticula as diferenças permanentes, fazendo ressurgir uma voz única que é a dos mortos injustiçados. Há, entre os mortos e entre os vivos, uma desierarquização que se caracteriza pela liberação de gestos e palavras e pela atmosfera excêntrica do próprio espetáculo. A platéia que apupa os mortos e vivos quebra o protocolo e o comportamento

respeitoso impostos pela normalidade. O coro de voz que se ouve na praça revela a pluritonalidade irreverente da praça pública a que Suzana Camargo²⁷ faz menção, quando analisa a carnavalização presente em Macunaíma. Vejam-se, em *Incidente em Antares* os textos abaixo:

"Uma voz em falsete sai dum plátamo: 'Como vai a Cleo, Coronel?! Em seguida, ouve-se um coro credenciado: Cor-nu-do! Cor-nu-do.'" (p. 355)

"A multidão que agora se apinha atrás dos quatorze membros da comitiva rompe em aplausos, ao mesmo tempo que os rapazes arborícolas vão ao orador: 'Buu! Fiau! Morra o promotor! Bota pra fora! Fresco! Fresco! Fresco!'" (p.339)

A liberação da linguagem contida é uma das características do Carnaval, como espetáculo aberto e liberto de fronteiras, assumida pela literatura carnalizada. A paródia, neste caso, prende-se ao grotesco, fazendo ressaltar o avesso, o outro lado das pessoas e das instituições. A quebra do protocolo da linguagem bem comportada induz à revelação da hipocrisia que se esconde sob a máscara da moralidade. Nesse sentido, veja-se o texto:

"— Ninguém está interessado no que esta decaída vai dizer! — protesta o promotor público.

Cícero rebate:

— Decaída? Por que não dizer logo puta? — Leva a mão em concha ao ouvido — Creio que ouvi murmúrios do respeitável público, chocado pelo nome 'horrível' que acabo de pronunciar. Quatro letrinhas. P - u - t - a. O meu colega Dr. Mirabeau gaba-se de conhecer os quarenta sinônimos que o imortal Rui Barbosa descobriu para prostituta, mas parece não se impressionar com a prostituição propriamente dita. Claro! Vossa moral é puramente verbal". (p. 362)

A pluritonalidade da praça pública dessacraliza o ritual que o espaço fechado protege e vela e apresenta-se como uma ameaça à ordem estabelecida. As verdades ditas na praça já eram sabidas pela maioria das pessoas que ouvem os mortos. Mas não eram sentidas como ameaça, porque se inseriam numa situação de normalidade, transformadas em hábito. A corrupção, o adultério não perturbavam a sanidade da moral antarense; a

tortura se justificava como fórmula de sustentação dessa mesma moral. É o que se depreende das notas do jornalista Lucas Faia, comentando o duelo entre vivos e mortos na praça:

"(...) lá estávamos estarecidos, paralisados, como se na realidade o Juízo Final tivesse chegado e o Dr. Cícero Branco, por uma dessas aberrações teológicas inexplicáveis, fosse uma espécie de anjo, de promotor não de Deus — oh, não! — mas de demônio, a atirar insultos e mentiras sobre as cabeças dos mais dignos habitantes de Antares". (p. 343) Grifo nosso.

Palavras e gestos liberados ligam-se aos corpos podres dos defuntos, ao grotesco de suas figuras deformadas e em constante transformação — a decomposição dos corpos não se interrompe durante o período da rebelião —, liberando o sentido de mudança em latência na própria conceituação do corpo grotesco de que fala Bakhtin na análise da obra de Rabelais.²⁸ O corpo grotesco, como acentua Bakhtin, não é fechado, acabado ou pronto. É um corpo amorfo, delator do corpo pronto preconizado pelos cânones clássicos.

Quando o defunto Cícero Branco apresenta ao público o corpo de João Paz, chama a atenção para sua face "reduzida a um mingau de carne batida" (p. 368) pelas torturas que recebera na delegacia de Antares. E, usando uma metáfora, que ele mesmo considera de mau gosto, detalhes do corpo grotesco, dilacerado, de João Paz são servidos ao público, como um prato em um banquete:

"— Estão vendo esse olho quase fora de órbita — pergunta Cícero Branco. — Parece um ovo de codorna(...) sim, e esse sangue coagulado que tem por cima lembra catchup 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". (p. 368)

Bakhtin ressalta que o corpo grotesco remonta aos pregões de feira da Idade Média como forma de agressão e de transgressão. O corpo grotesco, as imprecações, as grosserias constituíam, praticamente, a única forma de atingir o cômico nos espetáculos populares da Idade Média e da Renascença, vivendo até hoje "em numerosas formas atuais do cômico nos tablados

da feira e do circo".²⁹ E observa, ainda, que tais atitudes constituem fórmulas dinâmicas de verdade francamente expressa, profundamente aparentada (por sua gênese e suas funções) a todas as formas restantes de "re-baixamento", de "reaproximação da terra", típica do realismo grotesco. Em *Incidente em Antares*, o recurso remete ao rebaixamento da estrutura social vigente. O grotesco dos corpos apodrecendo no coreto constitui metonímia do corpo social de Antares em franca decomposição e esse, por sua vez, remete ao espaço extraficcional que se lê no texto, questionando todo um sistema de valores sustentado pela classe detentora do poder. O texto de Érico Veríssimo dialoga com o seu tempo e com a História, tentando repensá-la e apreender os múltiplos sentidos do real que o discurso da oficialidade inibe, calcando a sua verdade.

Essas considerações fazem sentido quando propomos aproximar o episódio da "ressurreição" dos mortos — particularmente a fala na praça — ao banquete do Clube Comercial e ao "réveillon" do dia 31 de dezembro, ainda com o propósito de explicitar a relação dialética ruptura/continuidade, transformada em elemento estruturante da narrativa, como se tem procurado mostrar.

Na praça, a fala dos mortos transforma-se na dramatização das relações sociais, porque, invertendo simbolicamente os valores consagrados pela normalidade, desarticulando hierarquias e deslocando gestos e palavras irreverentes, assegura a recuperação da ordem interrompida. O Carnaval agride a seriedade e a sisudez, mas termina no "mea-culpa" da quarta-feira de cinzas. A revolução dos mortos apaga-se no próprio ato do enclausuramento do morto num espaço que é legalmente seu.

O banquete do Clube Comercial é uma festa da ordem, hierarquizante. O espaço de sua realização inverte a liberdade de gestos e palavras da praça, onde mortos e vivos, mesmo em planos antagônicos, falaram o que quiseram. No banquete, a manutenção da ordem exige que todos os convidados comuniquem os mesmos ideais. A farda — "smoking de gola verde, com uma camisa rendada" (p. 466) — e as várias falas asseguram a supremacia dos indivíduos que "havia sido atingidos pelos in-

sultos e calúnias partidos das pútridas bocas do advogado Cícero Branco e do sapateiro José Ruiz". (p. 466) A dicotomia clube/rua, espaço fechado/espaço aberto, estabelece-se na solenidade dos discursos proferidos em oposição às palavras de contestação que se ouvem na rua e que são caladas pela repressão da polícia de Antares. O orador na rua indicia insubordinação, irreverência. A multidão que vaia os burgueses tenta recuperar a rebeldia da praça. Não há, entretanto, lugar para os descontentes na festa. O banquete assegura a hierarquia, repõe a continuidade, ameaçada pela ruptura instaurada pela fala dos mortos, a qual já trazia, no seu vazio, a possibilidade de recuperação da ordem ameaçada.

O "réveillon" fortalece os elementos da oposição ruptura/continuidade, porque (re)estabelece os limites franqueados e fixa a intimidade entre as pessoas pertencentes a um mesmo segmento social. A confraternização do "esperado 31 de dezembro" (p. 477) faz-se entre os indivíduos concordantes com a situação e equilíbrio recuperados. Velhos e moços irmanam-se no mesmo ritual. Se, na praça, o espaço aberto congregou elementos de posições as mais diferentes num espetáculo oferecido a todos (muito embora a hierarquia se mantivesse em todos os níveis), no clube, no "reveillon" a sociedade nivela-se num ritual que funciona como a reduplicação da semelhança. A massa descontente foi já aliçada do espaço nivelador da praça e da rua e a ordem recuperada é a da casa vigiada que se mascara na falsa alegria da festa:

"Ao soar da meia-noite começou o pandemônio dentro das salas do Clube Comercial. Gritos, risadas, choros de emoção, abraços, votos, beijos, encontrões e duas orquestras tocando ao mesmo tempo peças diferentes. Parentes e amigos procuravam-se no meio da multidão alvorçada para se abraçarem e se desejarem um feliz e próspero Ano Novo". (p.478)

No espaço fechado do clube, a liberação de atos e atitudes próprios das festas de conagração, como o Carnaval, não se realiza no sentido de se quebrarem barreiras e de se desfazerem segmentos sociais. A festa congrega indivíduos especial

mente irmanados que reiteram o discurso ideológico de uma determinada classe. O clube, mesmo em festa, recupera a vigilância da casa, onde "tudo é controlado e deve ser harmonioso".³⁰ Por isso, o "reveillon" coloca-se como a festa da reintegração da ordem da casa e, por extensão, da harmonia social vista sob enfoque da classe dominante. Tal situação fica bem caracterizada nesta passagem:

"Em seu casarão, o velho Tibério Vacariano, sentado na sala de visitas na companhia da 'patroa' recebeu como um cacique as homenagens dos membros de sua tribo e da criadagem". (p. 478)

NOTAS

1. VERÍSSIMO, Érico. *Incidentes em Antares*. 2ª ed. Porto Alegre, Globo, 1971. Este artigo, com supressão de trechos e ligeiras alterações, constitui parte da dissertação de Mestrado - "A relação história/estória em *Incidentes em Antares*", apresentada para obtenção do Grau de Mestre em Literatura Brasileira na Faculdade de Letras da UFMG, em 1980. Todas as citações do texto são retiradas desta edição.
2. O que se pretende dizer é que o discurso da História é qu se sempre, um discurso permitido pela ordem, mesmo quando se considera o seu sentido objetivo, científico. Além de nele encontrar-se a marca do historiador (seu ponto de vista), aí estará também a ideologia do sistema que o produziu, em menor ou maior grau. Nesse sentido, vale a pena considerar a opinião de Carl Becker a respeito da relação historiador/fato histórico: "O que conduz um historiador a escolher, dentre todas as asserções possíveis sobre um acontecimento, estas asserções em detrimento daquelas? O que leva a isso é o fim a que se propõe, determinando o significado preciso que extrai do acontecimento. O acontecimento, por si só e os fatos, por si mesmos, não dizem na da, não impõem nenhum significado".

- (BECKER Carl L. What are Historical Facts. In: *Anthologie*. Meyerheff, Nova Yorque, 1959. p. 130-1, cit. SCHAFF, Adam. *História e Verdade*. São Paulo, Martins Fontes, 1978.p.227).
3. KRISTEVA, Júlia. *Introdução à Semanálise*. São Paulo, Perspectiva, 1974. p. 62.
 4. Idem, *ibidem*. p. 18.
 5. Nosso ponto de vista reitera Kristeva, quando diz: " Assim o estatuto da palavra como unidade minimal do texto revela -se como o *mediador* que liga o modelo estrutural ao ambiente cultural (histórico), assim como o *regulador* na mutação da diacronia em sincronia (ou estrutura literária)" (KRISTEVA, Júlia. op. cit. p. 64)
 6. CHAVES, Flávio Loureiro. O Realismo Social em Érico Veríssimo. In: *Correio do Povo*. Porto Alegre, XV (339): 8, out., 1974.
 7. Luiz Felipe Baêta estuda a marginalidade imposta ao texto não sério como sendo calcada na própria ideologia que abona o texto bem comportado e apenas admite a comicidade enquanto intervalo, entreto inserido na seriedade, jamais como uma forma de leituras do real. A ideologia da seriedade, diz o autor, "confunde arrogância e sisudez com seriedade e responsabilidade para melhor recalcar o poder corrosivo e libertador que a comicidade pode carregar". (NEVES, Luís Felipe Baêta. A ideologia da seriedade e o paradoxo do coringa. In: *O paradoxo do Coringa e o jogo do poder & saber*. Rio, Achiamê, 1979. p. 49)
 8. "La menippé s'affranchit totalement des contraintes historiques, encore perceptibles dans le dialogue socratique (bien qu'extérieurement on conserve parfois la forme de Mémoires): elle étât dégagee de toute tradition et n'est liée par aucune exigence de vraisemblance estérieure. La menippé se signale par la liberté exceptionnelle de l'invention philosophique et thématique. Que les héros princ-

paux soient des figures historiques ou légendaires (Diogène, Ménippe etc.) n'est nullement une entrave".

(BAKHTIN, Mikhail, op. cit. p. 160)

9. Não estamos admitindo a ruptura como sinal de ilogismo. O que se quer configurar é que há uma lógica subversiva, um deboche deliberado. Os mortos estão mortos, julgam-se mortos, têm um ponto de vista de morto, mas falam e andam. Passam de um espaço a outro, sem barreiras aparentes.
10. É ainda Mikhail Bakhtin que acentua haver, na percepção carnavalesca do mundo, a idéia de fim-início, de morte-vida, sem as barreiras que separam os elementos em espaços antagônicos. Segundo ele:
"...cela s'applique à tous les symboles carnavalesques : tous contiennent en perspective la négation et son contraire". (BAKHTIN, Mikhail, op. cit. p. 172)
11. É próprio do carnaval - considerado como um rito de passagem - instalar um clima de excepcionalidade, em que novas leis invertem a normalidade por um espaço de tempo determinado. Nesse sentido, além da obra de Mikhail Bakhtin, poderíamos remeter ao texto:
WEIDKULN, Peter. Carnival in Basle: Playing History in Reverse. In: *Festivals and carnivals: the major traditions*. Cultures, III(1): 29-51, 1976.
12. CHAVES, Flávio Loureiro. op. cit. p. 137.
13. BAKHTIN, Mikhail. op. cit. p. 172.
14. Idem, ibidem. p. 173.
15. Júlia Kristeva esclarece o sentido da ambigüidade existente no Carnaval ao propor a diferença entre paródia e carnaval no sentido em que este foi tomado por Bakhtin.
(KRISTEVA, Júlia. op. cit. p. 79).
16. NEVES, Lufs Felipe Baêta. op. cit. p. 53.
O Eixo e a Roda, Belo Horizonte, (4): p. 88 - 109, 1985.

17. NEVES, Luís Felipe Baêta. op. cit. p. 56.
 18. MATTA, Roberto Augusto da. *Ensaíos de Antropologia Estrutural*. Petrópolis, Vozes, 1973.
——— *Carnavais, malandros e heróis*. Rio, Zahar, 1979.
 19. Cf. capítulo De uniformes e fantasias. In: MATTA, Roberto Augusto da. *Carnavais, malandros e heróis*. p. 47.
 20. A farda pretende uniformizar os que a usam, respeitados os limites hierárquicos. O soldado é soldado e não alguém que passe por soldado. Por outro lado, a farda iguala o indivíduo apenas a outro indivíduo do mesmo escalão. Nunca a farda irá tornar iguais um soldado e um capitão, por exemplo.
 21. BAKHTIN, Mikhail. op. cit. p. 170.
 22. Na fala do Dr. Mirabeau contrastam o tom solene do discurso e a comicidade de algumas passagens como a seguinte :
"Contemplai os urubus que já voam agourentamente sobre a praça, atraídos pela vossa carniça". (p. 338)
 23. A idéia aqui mantida foi tomada ao texto de Foucault, mas o sentido da lei permanece praticamente inalterado nos dias atuais. O transgressor, o criminoso, ainda hoje, deve ser punido com a pena de exclusão do espaço em que se situam os "homens do bem".
(FOUCAULT, Michel. A verdade e as formas jurídicas. In: *Cadernos da Puc*. Rio, Puc, 1974).
 24. Idem, *ibidem*. p. 64.
 25. Idem, *ibidem*. p. 65.
 26. SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Carnaval e Carnavalização*. In: *Jornal do Brasil*, Caderno B, fev. 1980.
 27. CAMARGOS, Maria Suzana Neves. *Macunaíma - Ruptura e Tradição*. São Paulo, Massao Ohno-João Farkas, 1977. p. 80.
-
- O Eixo e a Roda, Belo Horizonte, (4): p. 88 - 109, 1985.*

28. BAKHTIN, Mikhail. *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris. Gallimard, 1970. Apud CAMARGOS, Maria Suzana Neves. op. cit. 73.
29. CAMARGOS, Maria Suzana Neves. op. cit. 76.
30. Analisando a dicotomia casa/rua, Roberto da Matta acentua o aspecto de intimidade resguardada do lar(casa) como mantedor de hierarquias. "Na casa", diz o sociólogo, "estamos sobre proteção e ligados a um grupo de substância, com suas hierarquias básicas: as do jovem e do velho e as do homem e da mulher".
MATTA, Roberto. Baile de Carnaval. In: *Revista Artefato*, Rio, (6), 1972. p. 22.