

Intersecções entre o narrador pseudo-onisciente de *Incidente em Antares* (de Erico Verissimo) e o romance polifônico de *Os irmãos Karamázov* (de Dostoiévski)

Intersections between the pseudo-oniscient narrator in *Incidente em Antares* (by Erico Verissimo) and the polyphonic novel in *The Karamázov brothers* (by Dostoiévski)

 Ana Lúcia Macedo Novroth

Resumo: Este artigo objetiva investigar o narrador do romance *Incidente em Antares*” [1971], de Erico Verissimo. A hipótese que se levanta é a de que o narrador se traveste de observador; entretanto, a primeira pessoa está disfarçada no discurso como uma pseudo-onisciência. Essa hipótese conduz a um paradoxo da situação narrativa: se a primeira pessoa não pode ser onisciente, com que intenção se recria essa suposta pseudo-onisciência no romance? Pressupõe-se que essa alternância de focalização favoreça o estabelecimento de traços estéticos intrínsecos ao romance polifônico, concebido pelo filósofo russo Mikhail Bakhtin no estudo das obras de Dostoiévski. Para a investigação será necessário traçar um paralelo entre a obra do escritor gaúcho e *Os irmãos Karamázov*, de Fiódor Dostoiévski ([1889] 2017), dado que, para Bakhtin, o único autor que escreveu esse tipo de romance foi o autor russo. Supõe-se haver similitudes entre as situações narrativas.

Palavras-chave: Narrador pseudo-onisciente. Polifonia *Incidente em Antares*. *Os irmãos Karamázov*.

Ana Lúcia Macedo Novroth. Pós-doutorado pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
Email: anovroth@terra.com.br;anovroth@gmail.com



Abstract: This article aims to investigate the narrator of the novel *Incident in Antares* ([1971]2005), by Erico Verissimo. The hypothesis is that the narrator is an observer; however, the first person is disguised in speech as a pseudo-omniscience. This hypothesis leads to a paradox of the narrative situation: if the first person cannot be omniscient, with what intention is this supposed pseudo-omniscience recreated in the novel? It is assumed that this alternation of focusing favors the establishment of aesthetic traits intrinsic to the polyphonic novel, conceived by the Russian philosopher Mikhail Bakhtin in the study of the works of Dostoevsky. For the investigation it will be necessary to draw a parallel between the work of the Gaucho writer and *The Karamázov brothers*, by Fyodor Dostoevsky ([1889] 2017), since, for Bakhtin, the only author who wrote this type of novel was the Russian author. There are supposed to be similarities between narrative situations.

Keywords: Narrator pseudo-omniscience. Poliphonic. *Incident in Antares*. *The Karamázov brothers*.

Introdução

O ditado popular “quem conta um conto aumenta um ponto” é usado para ilustrar o fato de uma história, quando transmitida oralmente, ser modificada na sua essência, ficando, por vezes, exagerada. Outra expressão conectada à narração é “O diabo não é tão feio quanto dizem”, a qual se refere à ideia de que uma situação pode não ser tão difícil ou pessimista quanto aquela apresentada. Mais a fundo observa-se que, nesses ditos elementares, estão envolvidas questões um pouco mais elaboradas, relativas à enunciação, à posição que o enunciador ocupa e ao inacabamento dos fatos. Dito de outra forma, qualquer fabulação pressupõe um narrador que olha (foco narrativo) e conta de um lugar (seja ele espacial, histórico e social), visando um público o qual, por sua vez, também ocupa um lugar único no mundo. Obvia-



mente esse assunto se torna ainda mais complexo ao ser transposto para a prosa romanesca.

Cabe lembrar que as relações entre o enunciado e o foco narrativo são deveras estreitas, sendo estudadas pela narratologia, ramo das ciências da literatura, cujo escopo é o de se consolidar como área da crítica literária, interessada no conhecimento das múltiplas facetas da narrativa. Muitas teorias ligadas a essa disciplina procuram explicar a posição do narrador (às vezes alcunhado de autor, às vezes de autor-criador, ou de fabulador). Entretanto, há poucos estudos que envolvem o narrador “onisciente” em primeira pessoa. Um dos que mais se aproximam dessa articulação é o de Norman Friedman, intitulado *O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico* (2002). No ensaio, o autor cria uma tipologia que separa as diversas formas de narrar, e discorre, entre outros tipos de narradores, sobre o onisciente intruso. Entretanto, essa definição é insuficiente para elucidar o complexo narrador de *Incidente em Antares*, de Erico Verissimo ([1971]2005), escopo deste artigo.

O narrador do romance em pauta é bastante hermético: a fim de dar veracidade ao dito, ele se apresenta como observador, na tentativa de homiziar a primeira pessoa, projetada como uma pseudo-onisciência. A questão que se discute leva a um paradoxo: se a primeira pessoa, *per se*, não pode ser onisciente, como se inscreve no romance? Pressupõe-se que essa estratégia se vincule ao romance polifônico, examinado pelo filósofo da linguagem Mikhail Bakhtin nas obras de Dostoiévski.

Para dar sustentação a esta análise, apoiar-se-á, principalmente, nas elaborações do pensador russo, em especial na obra *Problemas da poética de Dostoiévski* ([1929-63] 2013), onde se discute o romance polifônico, modalidade concebida pelo autor, fundamentado na análi-



se das obras do romancista (segundo Bakhtin, o único autor que escreveu esse tipo de romance até ali).

Para alicerçar esse debate, é necessário investigar quais as vozes narrativas, de onde narram, em que tempo e quais as estratégias discursivas utilizadas para dizerem o que dizem. Pretende-se, ainda, estabelecer um paralelo entre o *modus narrandi* da obra de Verissimo, com o da obra *Irmãos Karamázov*¹ ([1880] 2017), de Fiódor Dostoiévski. As hipóteses que se levantam são de que as estratégias utilizadas pelo autor-criador de *Incidente em Antares* visam o engano, o qual embaralha e, ao mesmo tempo, coloca vozes em plenivalência; o paradoxo da situação narrativa conduz ao embate de vozes inscrito no romance polifônico. A escolha da obra verissiana se dá pela possível similaridade *vias narrandi* entre os dois romances. Nesse sentido, intenta-se propor uma nova posição do narrador em relação ao indivíduo representado: a pseudo-onisciência.

Retomando o provérbio mencionado no início, pode-se dizer que “quem conta um conto...” pressupõe um sujeito que apreende o mundo e o configura discursivamente. De modo igual acontece no romance,

1. *Os irmãos Karamázov* conta a história de três irmãos, frutos de dois casamentos legais: Dimitri (o mais velho filho de Adelaída Ivánovna Míússova), Ivan e Alieksiêi Karamázov (filhos de Sófia Ivánovna) e um filho bastardo, Pável Fiódorovitch Smierdiakóv (concebido pela doente mental Lizavieta Smierdiáschaia). Nenhum dos filhos recebeu atenção e amor materno e/ou paterno, sendo criados por uma tia distante (familiar e espacialmente). O pai, Fiódor Pávlovitch Karamázov, é um homem despudorado que passa às voltas com prostitutas; seu interesse por dinheiro é tamanho a ponto de enganar os filhos a respeito da herança transmitida pelas respectivas mães. Após os três irmãos legais crescerem e estudarem, decidiram voltar para a pequena cidade russa em que o pai residia, os mais velhos foram viver com ele e o mais novo vai para um mosteiro. A partir daí começam os problemas de relacionamento entre eles. Dimitri se apaixona pela bela Grúchenka e começa mais uma briga com o pai, que também está interessado nela. Ivan sofre por amar a noiva do irmão, Cátia. O filho bastardo, Smierdiakóv, inteligente e ressentido, mora com os fiéis empregados de Fiódor Pávlovitch. A vida de todos muda quando o pai é assassinado e um deles é acusado de parricídio. A narrativa se ancora na dúvida sobre qual dos filhos teria cometido o assassinato (a única certeza é a de que não havia sido Aliócha). Não se sabe quem é o narrador, parece ser um monge que morava no mosteiro e conhecia Alieksiêi Karamázov.



onde o homem que fala espelha sujeitos que pensam sobre si e a vida circundante, posicionando-se acerca de suas ideias, em períodos históricos diferentes, com suas várias visões de mundo, ideologias e linguagens. No fio narrativo, a realidade se deixa em evidência, a vida pulsante subsume o autor-criador, ao mesmo tempo, observador e enunciador.

Os modos de narrar

Por meio do fio discursivo, o autor elabora um protótipo da realidade humana que se erige, paulatina e simbolicamente diante dos olhos do leitor. A fim de dar forma e conteúdo ao objeto estético, o criador posiciona as suas criaturas em um espaço intervalar do tempo cronológico, em um espaço geográfico definido e instaura um mediador, uma instância verbal, que fabulará acerca dos eventos que observa ou que vivencia. Estruturando o espaço em um jogo cênico, essa instância confere efeitos de simultaneidade, abrangência, expansão, redução, encurtamento e exiguidade.

A voz narrativa pode movimentar-se por variados ambientes, revelar lugares paralelos e/ou descontínuos a fim de descortinar o que acontece, concomitantemente, na mesma unidade espacial e expor o drama de cada personagem. Pode ser mais ou menos contemplativa, relacionar-se com as personagens, modificar os seus destinos, aparecer explicitamente (ao tecer comentários, julgamentos e digressões), saber tudo sobre o universo narrado e/ou desaparecer, ao contar os fatos de maneira impessoal. Com relação à temporalidade lhe é concedido o direito de controlar o ritmo do tempo segundo a lógica que lhe convém: avançar, recuar, retardar, tanto no quesito cronológico, quanto no psicológico. O autor pode outorgar ao narrador o papel de ajuizador, autorizando-o a tecer comentários que imprimam uma



visão soberana, centralizadora e autoral, o que caracteriza, segundo Mikhail Bakhtin ([1929-63]2013), um discurso monológico.

Observa-se que a relação entre o mediador com aquilo que conta é intrincada, por essa razão tem provocado questionamentos desde o início do século XX, os quais deram origem a várias teorias e nomenclaturas: ponto de vista, perspectiva, ângulo de visão, foco narrativo, focalização, situação narrativa, entre outros. Todas levam em conta não só as percepções de distância, de ângulo, da quantidade de visão, como também as de ordem psicológica, ideológica, histórica e social.

O pensador russo Mikhail Bakhtin contribuiu significativamente no que toca à voz narrativa, ao introduzir o conceito de romance polifônico², que se opõe diametralmente à monofonia do narrador autoritário. A polifonia é tratada enquanto método artístico, procedimento eleito pelo criador, e distancia-se do dogmatismo: o narrador do romance polifônico não é soberano, dá a voz aos seus heróis, de maneira que ambos ficam lado a lado.

O autor-criador (termo utilizado por Bakhtin e que será adotado aqui) é um orquestrador de vozes, as quais têm ideias, liberdade para discordar, rebelar-se contra ele, em especial o herói de Dostoiévski:

A palavra do herói é criada pelo autor, mas criada de tal modo que pode desenvolver sua lógica interna e sua autonomia enquanto palavra do outro, enquanto palavra do herói. Como consequência, desprende-se não da ideia do autor, mas apenas do seu campo de visão monológico. Mas é exatamente a destruição desse campo de visão que entra na ideia de Dostoiévski (BAKHTIN, [1929-63] 2013, p. 74).

2. Em *Problemas da poética de Dostoiévski* ([1929-63] 2013), Bakhtin faz uma análise profunda sobre a obra do conterrâneo e conclui que Dostoiévski é o único romancista que produz o gênero polifônico, (inspirado no estilo musical contrapontístico). Bakhtin ressalta que a polifonia é encontrada apenas em *Crime e castigo*, e *Os irmãos Karamázov* ([1879] 2017), último livro escrito por Fiódor, publicado pouco antes de seu falecimento.



Ressalta-se que, para falar acerca do narrador, Bakhtin centraliza o foco na personagem (o herói), que também recebe um tratamento dialógico. Quando o pensador se refere ao herói, não o conceitua como um sujeito idiossincrático, mas enquanto um sujeito do discurso, na relação que estabelece com o autor-criador e na relação dele com o outro. Dado que o discurso é sempre orientado, destaca-se que o conceito de herói é entendido como o sujeito do autor, o *outro*, um outro que tem ideias, essas sempre impregnadas dos discursos de outrem. Segundo Bakhtin, o autor não fala do herói, mas com o herói (BAKHTIN, [1929-63] 2013, p. 71).

Nota-se que, em todos os escritos de Bakhtin, a ênfase recai sobre as relações dialógicas, sobre as formas linguísticas materializadas no enunciado concreto; ou seja, interessa-lhe o exame do discurso nas relações com o discurso do *outro*. Tendo em vista esse propósito (de apresentar o *outro* no discurso), o estudioso considera, de início, o discurso bivocal, o discurso ambíguo, do discurso do outro, e traça diversos tipos de bivocalidade. Sobre essa questão (de como as palavras estão inseridas no romance nos modos discursivos), o autor russo problematiza o narrador que fala em seu próprio nome, em nome de outrem (no discurso citado), ou que se apropria do discurso de outrem (na estilização, na paródia, ou no *skaz*).

Bakhtin articula essas características à prosa romanesca, pois, segundo o entendimento dele, é a instância privilegiada para a representação do dialogismo. No fio narrativo é possível observar com mais acuidade a tensão de vozes ideológicas, a fronteira entre eu/outro, a natureza dialógica dos pensamentos, aspectos que passam despercebidamente nos diálogos reais, sempre contínuos, tensos, avaliativos. Há de se ressaltar também o limite movediço (quase imperceptível) entre a narração e o discurso da personagem. É somente no exame minucioso



so da materialidade do texto que se percebem as sutilezas da relação eu/outro, sempre condicionadas à situação existencial histórica, social da linguagem.

Com fundamentos da teoria de Bakhtin, desenvolver-se-á uma reflexão para os problemas colocados: qual o foco narrativo (perspectiva, focalização) e qual o narrador de *Incidente em Antares*? Parecem ser perguntas simples, mas diante de tudo que se apontou até aqui, chegar a uma resposta não é tarefa fácil.

Contextualização da obra

Escrito em 1971, *Incidente em Antares* é o 12º (e último) romance de Erico Verissimo, quando o escritor está em plena maturidade literária e decide se posicionar contra o cerceamento da liberdade imposto pela ditadura militar oficializada com o Ato Institucional nº 1, documento que criava mecanismos jurídicos para justificar a tomada de poder por parte do Exército. Além desse, entre 1964 e 1969, outros 17 atos foram promulgados, e o mais radical fora o de número 5 (AI 5) publicado em 13 de dezembro de 1968. Esse é o mote para a engajada e derradeira obra do escritor gaúcho, em uma mescla de realidade e de ficção, conforme o conceito de metaficção historiográfica examinado com profundidade por Linda Hutcheon em sua *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção* (1991).

A metaficção historiográfica caracteriza-se por “vestígios textuais do passado (documentos, provas de arquivo, testemunhos) (HUTCHEON, 1991, p. 131)” tornarem-se motivações ficcionais. Nessa renovação epistemológica, *Incidente em Antares* ancora o discurso histórico-literário em espaços, em datas, em pessoas e concretiza os atores da História: Getúlio Vargas, Jânio Quadros, Jango, Costa e Sil-



va, entre outros, em um simulacro da realidade. Essa estratégia permite focar os acontecimentos da ditadura (a repressão às manifestações públicas, torturas de prisioneiros, perseguições de suspeitos de subversão etc.), a fim de discuti-los criticamente no âmbito ficcional.

O último romance de Verissimo narra um fato insólito ocorrido na pequena e desconhecida cidade de Antares, que fica à margem esquerda do rio Uruguai (à gauche de), e faz fronteira com a Argentina. No dia 13 de dezembro de 1963 (em referência à data da publicação do AI-5), sete mortos insepultos, devido a uma greve geral que paralisara inclusive o serviço funerário municipal, dirigem-se à praça principal e expõem as imoralidades e os segredos dos próceres locais, enquanto os corpos apodrecem a olhos vistos. Nota-se que a narrativa se estrutura entre o que é real, o que *parece ser* e o que *pode ser*. Se essa gradação fosse disposta em linha, quanto mais os episódios se aproximam do *pode ser*, mais se encaminham para a dúvida e para o engano.

A narrativa está estruturada em duas partes: “Antares” e “O incidente”. A primeira diz respeito à formação da cidade desde a pré-história até os tempos modernos (pouco antes dos acontecimentos sinistros); nesta parte são expostos os costumes, a rivalidade dos dois clãs, as personagens mais significativas para a composição do enredo, ou seja, esses fatos situam-se na esfera do que é e *parece ser* real. A segunda parte divide-se entre os acontecimentos do dia até o epílogo da narrativa, quando os mortos voltam aos caixões e são sepultados. A partir daí o governo tenta apagar todas as notícias que poderiam comprovar os acontecimentos; a diegese, portanto, afasta-se mais do real e aproxima-se do *parece ser* e do *pode ser*, estratégia que gera hesitação e ambiguidade.

Abre-se um parêntese para ressaltar que muitas análises situam o romance no campo da literatura fantástica e do realismo mágico de-



vido ao elemento sobrenatural e à hesitação. Maria da Glória Bordini (2012, p. 279) posiciona-o dentro da estética do absurdo, orientação que será adotada aqui. Segundo a autora, o caderno de notas de Erico Verissimo (*apud* BORDINI, ALEV 04 a0029-1970) revela que ele provavelmente tenha se inspirado em *O homem rebelde/O mito de Sísifo*, de Albert Camus, para a construção da personagem Martim Francisco: “Tudo indica que Erico se inclinava para a estética do absurdo, o que invalida a presunção de que teria acompanhado o boom do realismo mágico na época” (BORDINI, 2012, p. 287). A estética concebida por Albert Camus traz uma visão pessimista da vida e o resultado natural diante da falta de perspectivas seria o suicídio, mas o homem recusa tal ato, o que gera um paradoxo, um absurdo. Por meio dessa estética, uma situação insólita denuncia a ditadura e a falta de liberdade, interseccionando mundo criado e historicizado, expediente relacionado com a atividade de escritores, dramaturgos etc. que, no período da ditadura militar, procurava burlar os censores.

Fechado o parêntese, por causa da paralisação, os coveiros recusam-se a enterrá-los e deixam-nos abandonados em seus respectivos caixões na entrada da necrópole. Por uma estranha razão, os mortos acordam e decidem marchar até a praça central a fim de reclamarem por um funeral adequado. Antes, porém, cada um vai visitar a família, ou para um acerto de contas, ou para se despedirem. Na visitação inesperada, cada uma delas descobre fatos relacionados às suas mortes, o que motiva o desmascaramento oficial e generalizado em praça pública. Na condição de personagens-defuntos, expõem com total liberdade, sem temer quaisquer represálias, os segredos de pessoas consideradas ilibadas, os conluios das elites e as artimanhas dos políticos, o que leva ao mundo às avessas, à carnavalização, na concepção de Bakhtin ([1940-65] 2010).



As acusações desencadeiam muitas outras, desta vez, proferidas pelos vivos, o que causa grande tumulto na praça. Esse incidente ultrapassa os limites da cidade e atrai a atenção de repórteres de todo o país. A história é confirmada por alguns moradores de Antares, mas o depoimento deles é a única prova. As autoridades locais, em defensiva, começam a Operação Borracha, plano que visava apagar os fatos. Uma das estratégias consistia na intimidação dos habitantes, a fim de que jamais comentassem sobre aquele dia. Outra foi a de distorcer os acontecimentos, ao afirmar que o referido incidente não passara de boato com o intuito de promover a feira agropecuária local. Esses procedimentos fazem com que o ocorrido seja relegado ao domínio das lendas, ao hipotético. Gradualmente a Operação Borracha se efetiva, pois os habitantes vão se esquecendo do evento, até passarem a acreditar que foram vítimas de algum tipo de histeria coletiva.

Nesse breve relato é possível verificar que o texto se apoia em duas camadas semânticas: uma que passa confiabilidade sobre o que se conta (o que é), e a outra que levanta dúvidas quanto à veracidade dos acontecimentos (*parece e pode ser*). Essa dupla orientação se dá por causa do envolvimento destas duas instâncias: o autor-criador e o narrador, pois ambas se situam no limite difuso entre a narração e o discurso das personagens.

O entrecruzamento de vozes e de discursos gera ambiguidade na focalização e adensa o confronto de vozes plenivalentes que, por sua vez, conduz ao romance polifônico, questões que serão analisadas daqui para frente.



As artimanhas do narrador: a pseudo-onisciência

Olhe moço, ninguém é o que parece. Nem Deus.

Erico Verissimo

Antes de iniciar o cotejo entre *os irmãos Karamázov* ([1880] 2017), de Dostoiévski, e *Incidente em Antares* ([1971] 2005), enfatiza-se ele é crucial para a averiguação da possibilidade de o romance de Verissimo ser polifônico. Esclarece-se que as aproximações a serem realizadas surgirão à medida em que houver congruências. Com esse procedimento não se pretende, em hipótese alguma, o reducionismo das obras e sim mostrar as prováveis similitudes, quiçá tentar colocar luz à questão da inscrição da polifonia nessas narrativas.

Dito isso, a primeira observação importante a se fazer é que quem narra visa um interlocutor, narra a partir de um lugar e de uma temporalidade. Tanto em *Os irmãos Karamazov* ([1879] 2017) quanto em *Incidente em Antares* ([1971] 2005), os narradores têm em mira um leitor que pode ou não estar implícito nos acontecimentos e que talvez procure uma exposição consistente dos fatos, isto é, um leitor que possivelmente almeja uma fonte confiável. A respeito do espaço em que os dois narradores se encontram, em ambas as obras o foco emana principalmente de um lugar indeterminado. A respeito da temporalidade, nas primeiras partes é apresentado o percurso das personagens, isto é, o passado distante; na segunda parte de ambas (considerando os episódios medulares) os acontecimentos aproximam-se do presente da narrativa.

A questão primordial, entretanto, é sobre quem fala ao leitor, aspecto que dá novas nuances à questão. No caso de *Incidente em Antares*



([1971] 2005) o narrador anônimo conduz o leitor a revisitar os fundadores, a acompanhar a formação inicial da região, a participar dos momentos decisivos da vida na sociedade; enfim, a *ver mais* que os participantes da estória. Sobre o narrador de *Os irmãos Karamázov* ([1879] 2017), ele não discorre sobre o lugar, e sim acerca da genealogia *das pessoas que nele moram*. Nesse sentido, ambos são retrospectivos, o primeiro em relação à localidade e aos sujeitos fundadores (demonstrado no título que abre o romance “Antares”), o outro se concentra mais em narrar o percurso das pessoas envolvidas (confirmado no título de abertura “História de uma família”). São, por conseguinte, funcionais, portadores da memória coletiva, históricos, têm facetas múltiplas que tecem uma rede de complexidade.

Nas obras em análise, um dos recursos para a manipulação da voz consiste na introdução de transcrições de outros tipos de documentos³ (ou gêneros textuais). No caso de *Incidente em Antares* (2005) são inseridos os diários e relatos particulares antecipados pelos seguintes dizeres: “Escreveu o ilustre cientista [Gaston Gontran d’Auberville] em seu relato de viagem” (p. 23); “Eis um trecho da referida carta” [do missionário Juan Bautista Otero] (p. 24); “Será interessante transcrever, a seguir em itálico, algumas de suas páginas” [diário do professor Martim Francisco Terra] (p. 144); excertos do livro *Anatomia duma cidade gaúcha de fronteira*, organizado pelo professor Martim e seus alunos (p. 130-144), “Do diário íntimo do Padre Pedro Paulo” (p. 263). “Essa marcha dos mortos rumo ao centro de Antares seria descrita mais tarde em prosa barroca por Lucas Faia” (p. 235). Há também as transcrições de várias cartas anônimas enviadas para os denunciados em praça pública (as quais não serão localizadas neste momento).

3. A análise desses documentos merece um maior destaque e não se faz com a simplicidade que se coloca aqui. Não serão objetos de estudo para o momento.



Percebe-se que todos relatos e diários são escritos em primeira pessoa (exceto os trechos do livro *Anatomia de uma cidade gaúcha*) por sujeitos que inspiram confiança: um cientista, um missionário, um professor e um padre.

A crônica escrita por Lucas Faia e as cartas anônimas são suspeitas, pelo caráter arbitrário desses gêneros. Para não haver dúvidas sobre o teor dos documentos, o narrador explica de onde foram colhidos os relatos, ou seja, supostamente não há sobreposição de vozes, sem intermediários.

Em *Os irmãos Karamázov* (2017) também há a inserção de outros documentos introduzidos por “A vida do hieromonge *stárietz* Zossima⁴, morto na graça de Deus, redigida a partir de suas próprias palavras por Alieksiêi Fiódorovitch Karamázov. Dados biográficos” (p. 394). A) “o jovem irmão do *stárietz* Zossima” (p. 394), b) As Sagradas Escrituras na vida do padre Zossima (p. 398), c) “Lembranças da adolescência e da mocidade do *stárietz* Zossima ainda neste mundo. O duelo” (p. 404), d) “O visitante misterioso” (p. 411) e, por fim, “Trechos das palestras e sermões do *stárietz* Zossima” (p. 425), este subdividido também em cinco subitens: e) “Algo sobre o monge russo e sua possível importância” (p. 425), f) “Algo sobre senhores e servos e a possibilidade de se tornarem irmãos em espírito” (p. 427), g) “Da oração, do amor e do contato com os outros mundos” (p. 431), h) “Podemos ser juízes dos nossos semelhantes?” (p. 435), i) “Do inferno e do fogo, uma reflexão mística” (p. 437). Na inserção desses relatos há sobrepo-

4. O *stárietz* Zossima é o responsável por Aliêksiêi (Aliocha), filho caçula de Ivan Karamázov. O monge é tido, pela população local, como um santo, até capaz de operar milagres devido a sua bondade. O *stárietz* é pego com a saúde frágil, à beira da morte. Ao fazer uma retrospectiva sobre a sua vida, Zossima conta como encontrara a fé na juventude, em meio a um duelo. Entre seus ensinamentos prega o perdão e o reconhecimento da culpa perante os outros, pois nenhum pecado é isolado, todos são responsáveis pelos pecados das pessoas próximas.



sição de vozes, como bem explica o narrador: foram redigidos a partir das próprias palavras do *stárietz* por Aliocha (p. 394), ou seja, com um intermediário. Outro tipo de documento apresentado em *Os irmãos Karamázov* são os discursos de acusação e de defesa de Dmitri Fiódorovitch Karamázov[6] (acusado de ter matado o pai). O discurso do promotor é apresentado da seguinte maneira: “O discurso do promotor. Tópicos” (p. 896 II) e “Final do discurso do promotor” (p. 923 II); em seguida “O discurso da defesa. Uma faca de dois gumes” (p. 935 II).

Todos esses documentos em tom oficial têm o fito de garantir a veracidade dos fatos, no caso, os “acontecimentos macabros” do dia 13 de dezembro (em *Incidente em Antares*), e as informações sobre o julgamento de Dmitri Fiódorovitch Karamázov (em *Os irmãos Karamázov*). Ressalta-se que nos documentos os narradores falam pelas vozes dos outros na estilização própria de cada modo discursivo. A multiplicidade de planos e retomada estilística das vozes no romance conduzem “à descrição-relatório da existência real” (BAKHTIN, [1929-63] 2013, p. 49), por conseguinte, ao início (ainda que muito opaco) da polifonia.

Nas duas obras (principalmente no romance brasileiro, enfatiza-se), o narrador *parece estar* em 3^a. pessoa, heterodiegético, simula um olhar de fora, à distância, ao contar a história dos outros. Contudo, percebe-se que está envolvido discreta e furtivamente com os acontecimentos; ele finge não existir, escamoteia-se nos verbos de 3^a. pessoa, confunde a hetero e homodiegese, a primeira e a terceira pessoa. Ainda que a presença do narrador homodiegético possa ser variável (pode contar a sua própria história como autodiegético, ou contar uma história como testemunha), essa posição não delineada mostra que os narradores são ambíguos, fato que conduz ao paradoxo da situação narrativa: como um narrador envolvido com os acontecimentos pode ser onisciente? (essa questão será retomada).

Ignora-se, todavia, em que época da Era Cenozoica surgiram naquela zona do Brasil meridional os primeiros espécimes do *Homo sapiens*. Tudo *nos* leva a crer, entretanto, que esse problema jamais tenha preocupado os antarenses (VERISSIMO, 2005, p. 20, destaques acrescidos).

[...] Os livros escolares cujo objetivo é ensinar-*nos* a história da nossa terra e do *nosso* povo, são, em geral, escritos num espírito maniqueísta (VERISSIMO, 2005, p. 39, destaques acrescidos).

[...] fato até hoje lembrado com assombro em *nossa* cidadezinha e sobre o qual é possível que *nós* também digamos uma palavrinha ao concluir o *nosso* relato sobre os irmãos Karamázov (DOSTOIÉVSKI, [1879]2017, p. 597 II, destaques acrescidos)

[...] *sou* forçado a apresentar aos leitores *meu* futuro herói em hábito de noviço desde a primeira cena de seu romance” [...] (DOSTOIÉVSKI, [1879]2017, p. 32 I).

Nota-se que o uso da 1.^a pessoa é mais evidente em *Os irmãos Karamázov*, o narrador emprega recorrentemente as 1.^{as} pessoas do singular e do plural. Esse narrador anônimo afirma ter acompanhado as notícias sobre o parricídio e ter assistido ao julgamento. Desde o início da fabulação ele interage com o leitor de forma muito particular, contudo distancia-se do enunciatário e adota um estilo impessoal. No primeiro tomo a presença dessa modalidade de narrador é menos recorrente, pois o narrador se concentra em expor a situação da família Karamázov, atuando, efetivamente, como mediador entre a fala das personagens e a descrição da situação; em outros ele desaparece e abre espaço para que as personagens entabulem extensos monólogos, os quais beiram o histerismo; tais diálogos íntimos contradizem um narrador homodiegético. No segundo tomo, uma vez que o narrador exerce plenamente o papel de testemunha ocular e auditiva da cena do julgamento de Ivan Karamázov, a presença dele é mais ostensiva.



Em *Incidente em Antares*, a subjetividade se apresenta menos com os verbos em 1ª pessoa e mais com as adjetivações, no uso de expressões que emitem juízos de valor, as quais se opõem à ideia transmitida de que a narrativa apresentada seria imparcial e objetiva.

Afirmam os entendidos que os ossos fósseis recentemente encontrados numa escavação feita em município de Antares, na fronteira do Brasil com a Argentina, pertenciam a um gliptodonte [...]

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 (VERISSIMO, 2005, p. 20, destaques acrescentados).

Constata-se que há, por parte do narrador, uma tentativa de *parecer ser* isento, ao colocar os fatos na esfera jornalística, quase enciclopédica. Os vocábulos que se situam no âmbito da Geografia e da Paleontologia dão mais veracidade ao dito; entretanto, o juízo de valor está colocado, disfarçadamente: “*só Deus sabe ao certo quando*”. Essa apreciação vai ao encontro da ideia de Genette de que “se há uma narração, existe um sujeito que narra, sempre virtualmente em primeira pessoa” (GENETTE, 2017, p. 324).

Tanto em *Incidente em Antares* quanto em *Os irmãos Karamázov* os operadores da narrativa se encontram no limiar entre a observação e o testemunho: querem *parecer ser* imparciais, para isso usam tons jornalísticos, ao mesmo tempo que se colocam no discurso ao tecer considerações. A narração, pois “se desenvolve entre dois limites “entre o discurso secamente informativo, protocolar, de algum modo representativo, e o discurso das personagens” (BAKHTIN, [1929-63] 2013, p. 290). Esses discursos também têm um acento de depoimento:

Três horas da tarde. Na central telefônica, situada a quatro quarteirões da praça da República, a única telefonista que permanece em seu posto é Shirley Terezinha – trinta e cinco anos, solteirona, católica praticante, fã de Frank Sinatra, de novelas de rádio e leitora de Grande Hotel (VERISSIMO, 2005, p. 332).

(Nos “bons tempos” – entre 1937 e 1940 – Egon tinha organizado e chefiado em Antares um grupo de camisas-pardas nazistas, que agia de acordo com os camisas-verdes indígenas) (VERISSIMO, 2005, p. 340).

Dmitri Fiódorovitch, jovem de vinte e oito anos, estatura mediana, aparentava, entretanto, bem mais idade do que tinha” (DOSTOIÉVSKI, [1879]2017, p. 107 I).

Pode-se é claro, imaginar que educador e pai poderiam dar semelhante homem (DOSTOIÉVSKI, [1879]2017, p. 20 I).

Em *Incidente em Antares* e em *Irmãos Karamázov* o modelo de representação é o testemunho, pois o narrador visa a recriação de fatos baseados em experiências memorialísticas de um evento. Entretanto o modo como esses testemunhos são apresentados difere. Na primeira obra, o objetivo é dar o testemunho de um fato incomum presenciado *in loco*, e um dos canais de informação que o narrador utiliza para transmitir a história é o relato escrito, em formato de crônica jornalística (com ares de documento histórico). Na segunda obra, o testemunho não cumpre a função de comprovar a existência de um fato, pois o narrador não estava presente no momento do crime, ele repassa as informações segundo o que lhe disseram; seu comparecimento se dá apenas no dia do julgamento, sendo o meio de transmissão a oralidade. Seja qual o modelo adotado, o relato testemunhal faz parte do campo da memória, das experiências vividas, e sempre haverá um filtro: “contar o pensamento ou as memórias de vida perpassa necessa-



riamente pela dúvida do acontecido, ainda que seja pela autoridade da visão do narrador observado” (LUBBOCK, 1976, p. 116). Tais aspectos confirmam que o narrador está em primeira pessoa, já que o testemunho em si e a crônica são pessoais, ou seja, é um narrador homodiegético que se oculta na 3.^a pessoa e que tem a capacidade de adentrar a consciência alheia.

Nos excertos abaixo nota-se que há um narrador que *parece ser* heterodiegético, dado que ele adentra a consciência das personagens, contudo está escamoteado. Há um discurso dentro do outro (no primeiro texto bem delineado com o uso dos parênteses e do itálico), há dois narradores e a voz sempre tensa da personagem.

(Comentando mais tarde a “cena da praça” no seu famoso artigo sobre o “incidente” Lucas Faia escreveria: *“O que até agora não consigo explicar é por que todos nós continuávamos ali, em pleno olho dum sol implacável, a ouvir insultos, calúnias e mentiras em meio daquele pavoroso hálito sepulcral, vendo cair a nosso redor vítimas de insolação, e ouvindo os gritos de pessoas que se debatiam em crises nervosas. Chego a pensar que era um sortilégio maléfico que prendia ao chão da praça homens da honorabilidade do Pe. Gerônimo Albuquerque, do Cel. Tibério Vacariano, do nosso prefeito, do juiz de Direito, do promotor público e outras pessoas gradas. Poderíamos voltar as costas àqueles sete mortos, retirar-nos para nossas casas e deixá-los apodrecendo no coreto, devorados pelos urubus que voavam à baixa altura sobre a praça. No entanto 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 do demônio, a atirar insultos e mentiras sobre as cabeças dos mais dignos habitantes de Antares!”*) (VERISSIMO, 2005, p. 307-308, destaques do autor)

Aliócha disse de si para si: “Não posso dar dois rublos em vez de ‘tudo’, e em vez de ‘segue-me’ ir apenas à missa”. Das lembranças de sua tenra infância talvez tenha se conservado alguma coisa referente ao *nosso* mosteiro dos arredores da cidade [...] (DOSTOIÉVSKI, [1879]2017, p. 46 I, destaques acrescidos).

Ao focalizar mais detidamente a narrativa de *Incidentes em Antares*, expôs-se na seção anterior que a divulgação dos acontecimentos macabros fora escamoteada, sendo obrigada a publicação da versão oficial de que tudo não passara de boatos criados para divulgar a feira agropecuária. Quem levou a cabo essa tarefa foi o redator-chefe do semanário é Lucas Faia. Para o momento, julga-se necessário discorrer um pouco mais sobre essa personagem.

Lucas Faia (ou Lucas Lesma) trabalha como redator-chefe e cronista no jornal *A Verdade* (fundado em 1902) e é um profissional dedicado. Um exemplo de seu desempenho é a solução encontrada para noticiar as manchetes em tempo real, ação necessária após o episódio da tentativa frustrada contra a vida do político e jornalista Carlos Lacerda, opositor do presidente Getúlio Vargas, no dia 5 de agosto de 1954. Sabendo que esse fato mudaria por completo os rumos políticos no país, ele teve a ideia inovadora de instalar, defronte à redação, uma sereia e um quadro negro. Tão logo as notícias saíam, ele acionava a sereia e colava as manchetes no quadro, o que atraía uma pequena multidão de interessados.

O obediente diretor do pequeno jornal satisfaz os interesses de quem o financia, ou seja, segundo os critérios da ocasião/situação (no caso, a favor do governo e das elites). Lucas Faia, portanto, é um indivíduo assujeitado e medroso; está sempre no limiar:

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 ter 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 ideia 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 [...] (VERISSIMO, 2005, p. 182).

Por essa razão, ocupa um lugar sem importância, tanto no espaço das páginas do romance, quanto na sociedade representada: não é nem rico nem pobre, ninguém lhe dá valor, é apenas um subserviente empregado do jornal da cidade; não é um grande redator porque, ao longo de sua carreira nunca escrevera algo notável; não ocupa um lugar de destaque nem como personagem principal. A ambição desse medíocre cronista é ter algum reconhecimento, ganhar notoriedade por seu talento e, com isso, mudar de classe social e aparecer na coluna social do companheiro de redação, Scorpio. A grande oportunidade de mostrar à sociedade antarense, (quem sabe?) ao Brasil e (por que não?) ao mundo de que é um prodigioso cronista, surge no dia do incidente. Finalmente Lucas Faia poderia relatar os acontecimentos inacreditáveis que ficariam registrados nos anais da História e, com isso, ele, com o seu estilo pomposo e grandiloquente, seria o porta-voz daquela reportagem admirável.

Explicou-se que a narrativa se ancora entre o jogo do que é, o que *parece ser* e o que *pode ser*. Segundo as pistas, o narrador *pode ser* Lucas Faia, redator-chefe do jornal da cidade: “Essa marcha dos mortos rumo ao centro de Antares seria descrita em prosa barroca por Lu-



cas Faia” (VERISSIMO, 2005, p. 235). Comentou-se que o narrador se encontra no limiar: entre observar e testemunhar, entre narrar os fatos na totalidade ou recortá-los, entre ser o manipulador e ser o manipulado. Os procedimentos enunciativo-discursivos utilizados consistem em, ao mesmo tempo, colocar-se no discurso ao tecer considerações e distanciar-se ao introduzir enunciados com verbos na voz passiva, orações subordinadas substantivas, índices de indeterminação do sujeito (recursos utilizados por ambos os narradores).

Afirma-se que os ratos, já dentro do coreto, comem os pés dos mortos (VERISSIMO, 2005, p. 337).

É digno de nota que Ivan perguntava com a voz mais tranquila, até como se usasse um tom de todo diferente, cheio de benevolência (DOSTOIÉVSKI, [1879]2017, p. 814 II).

O narrador de *Incidente em Antares*, especificamente, emprega mecanismos discursivos para criar a ilusão de verdade, finge um distanciamento da enunciação, neutralizada como o uso dos vocábulos “é verdade” e “insólitos, lúridos e tétricos”, “Bem” (vide o excerto abaixo). Outro recurso utilizado é o de abrir espaço ao discurso do enunciatário e, para tanto, delega internamente a voz a fim de atribuir a outrem a responsabilidade discursiva:

Tão insólitos, lúridos e tétricos – e estes adjetivos foram catados no artigo alusivo àquele dia aziago, escrito pelo jornalista Lucas Faia para o seu diário “A Verdade” [...] Bem, mas não convém antecipar fatos nem ditos (VERISSIMO, 2005, p. 21).

Outro aspecto a ser considerado é a respeito do nome do jornal, *A Verdade*. Escrito em letra V maiúscula para acentuar a fidúcia do se-



manário. Ao lado, entre parênteses, está a informação “(fundado em 1902)”. Com essas estratégias, *leva-se a crer* que é um semanário antigo, de tradição, por isso confiável. Tal artifício constitui um sarcasmo do autor-criador: *parece ser* um jornal que só emite notícias insuspeitas; todavia ele (o autor-criador) delega ao narrador uma atitude franca. Como explicado anteriormente, Lucas Faia é um assalariado, depende dos recursos fornecidos pelos sócios mantenedores, o que faz com que filtre algumas informações. O narrador assume essa responsabilidade transferida pelo autor-criador e, por meio do discurso indireto livre, fica-se sabendo que o semanário publica somente assuntos de interesse da classe dominante e que, por essa razão, o narrador (delegado pelo autor-criador), deve adotar o ponto de vista dessa elite a quem ele é subordinado, o que o leva a entrar em conflito: “[...] Mas... se os militares dessem o golpe de Estado e derrubassem o governo de Goulart...em que posição ia ele ficar por não ter se manifestado no devido tempo contra aquela greve? Diabo de profissão!” (VERISSIMO, 2005, p. 182). Esses pontos deixam em dúvida sobre a credibilidade do narrador, por consequência, colocam em xeque a confiabilidade dos fatos, do próprio narrador e do ponto de vista do narrador heterodiegético.

Ademais, fica evidente no monólogo interior de Lucas Faia, a natureza dialógica dos pensamentos. Ele se preocupa com os discursos dos *outros*, com a avaliação que os *outros* iriam fazer dele se fosse omissos. Ao mesmo tempo sente-se inclinado a ser subserviente aos interesses dos sócios majoritários, ou seja, o discurso é sempre orientado para alguém. Percebem-se, independentes, uma voz ao lado da outra, uma dentro da outra, no entanto, discordantes, o que consiste na principal característica do romance polifônico. Há de se considerar também outra voz, que está ao lado da voz de Lucas Faia, impregnada de ironia,



e não grandiloquente, que fala na primeira e na segunda partes, não *parece ser* a de um repórter e sim a de um analista.

No excerto a seguir, observa-se que vozes “equivalentes” e “equipolentes” ([1929-63] 2013, p. 4) estão inseridas concentricamente (mais evidenciado no uso das aspas): não se sabe se são do próprio Lucas Faia ou de outro narrador que conta sobre essa personagem. Percebe-se um dilema, já que a estratégia consiste exatamente em confundir o enunciatário devido ao controle da mídia por parte da elite antarense.

Mais tarde, ao escrever o seu grande artigo sobre o incidente, Lucas Faia pensou usar um símile – a retirada da *grande armée* de Napoleão na campanha da Rússia. Mas não *ousou*. Descreveu a descida dos mortos ao longo da rua Voluntários da Pátria, os “efeitos morais daquele fato insólito no ânimo da população” [...] (VERISSIMO, 2005, p. 331, destaques acrescidos).

Para Bakhtin, nos diálogos das personagens do romance polifônico (seja com as demais ou consigo próprias) estão contidas inúmeras vozes ideológicas, as quais não projetam o indivíduo, mas uma sociedade. Em *Incidente em Antares*, há uma incorporação, por assim dizer, de uma espécie de “metacensura”, visto que a obra foi publicada no período da ditadura, época de maior cerceamento da liberdade de expressão. O romance, por intermédio da personagem jornalista e do semanário *A Verdade*, parodia esse aspecto da sociedade da época.

No excerto, Lucas Faia, com seu estilo grandiloquente, queria fazer uma analogia entre a retirada dos mortos e a retirada das tropas napoleônicas na batalha contra o exército russo, ou seja, queria enaltecer, pomposamente, o triunfo dos vivos sobre os mortos. Mais uma vez se nota discurso duplamente orientado: ele não faz essa comparação por considerar que poderiam taxá-lo de comunista (o que seria desastroso no momento),



visto que a Rússia fora a grande vitoriosa. Em uma só enunciação há uma voz ao lado da outra, há dois ou mais acentos, cuja fusão leva a uma “tensa dissonância” (BAKHTIN, [1929-63] 2013, p. 240).

Outra pista que leva ao narrador Lucas Faia é a “prosa barroca” (VERISSIMO, 2005, p. 235), no início apresentada entre aspas ou em itálico para salvaguardar a autoria; contudo, no final do romance, essas marcas discursivas são incorporadas ao estilo literário do narrador supostamente heterodiegético. O leitor é informado, finalmente, que Lucas Faia escrevera a crônica, mas fora censurado pelas autoridades (no caso, os sócios mantenedores). Há, portanto, duas camadas semânticas sobrepostas, uma que fala em seu próprio nome, que atesta como verdadeiros os fatos, e outra que fala em nome dos outros, deixando pairar a dúvida. Essa estratégia leva à ambiguidade, a uma bivocalidade: é a voz de Lucas Faia ou é outro narrador que está ladeado?

E o olho sem pálpebra do sol castiga toda aquela gente ali na praça – *mais de mil almas, calcula Lucas Faia* contando não só as que se acumulam no coreto, mas também as que se acham às janelas das casas e nas ruas e calçadas ao derredor (VERISSIMO, 2005, p. 321, destaques acrescidos).

Os prédios de Antares, principalmente os mais antigos, eram como Cavalos de Troia cujas entranhas estavam gordas desses “repelentes e solertes animais” – *como lhes chamaria Lucas Faia na peça literária com que procurou descrever aquelas horas dramáticas vividas pela sua comunidade* (VERISSIMO, 2005, p. 338, destaques acrescidos).

Uma senhora de boas letras, cabelos soltos, assomou à janela de sua casa, encheu os pulmões de ar limpo, os olhos de sol, os ouvidos de sinos e rompeu a recitar em altos brados um poema de Mário Quintana.

Antares parecia mesmo dançar. As suas árvores estavam também desnastradas como a poética senhora (VERISSIMO, 2005, p. 396-397).

Retornando-se às congruências entre *Incidente em Antares* (2005) e os *Irmãos Karamázov* (2017), entre elas se encontra o direcionamento ao leitor, como se fosse uma entabulação de conversa (mais evidente no segundo título). A estratégia de aproximação e afastamento está presente nas duas obras, com o intuito de garantir a intimidade e, por consequência, a confiança do enunciatário; o discurso, pois, é sempre orientado para alguém, o *outro*, um outro que tem ideias, essas sempre impregnadas dos discursos de outrem.

A esta altura [...] é natural que o leitor esteja inclinado a perguntar se não existiam em Antares homens de bem e de paz [...]. A pergunta é pertinente e a resposta, sem a menor dúvida é afirmativa [...] (VERISSIMO, 2005, p. 38).

Terminada a longa narrativa passou-lhe até pela cabeça a ideia de publicar esse trabalho num pequeno volume. Mas não publicou, por motivos que oportunamente serão revelados (VERISSIMO, 2005, p. 331).

[...] Mais tarde tudo isso será explicado ao leitor [...] (DOSTOIEVSKI, [1879]2017, p. 518 II).

Há de se considerar também a inserção das palavras no romance nos modos discursivos. Bakhtin problematiza o narrador que fala em seu próprio nome, em nome de outrem, no enunciado concreto, onde ele vai buscar a tensão entre as vozes.

No caso de *Incidente em Antares* e de *Os Irmãos Karamázov*, o discurso citado tem um acento jornalístico. Contribuem para essa imis-



cibildade dissonante o uso das aspas, a fusão de réplicas que passam do diálogo interior de uma personagem para a narração, a ausência de aspas em palavras para a identificação do falante, as reticências separando a narração do discurso interior, as pausas marcadas pelas reticências, o escrito em itálico e o normal:

A que horas havia começado a “revolta dos ratos”? Nesse particular as opiniões divergiam. Qual teria sido o detonador da “bomba”? A maioria opinava que o cheiro dos mortos havia assanhado os roedores. Mas... tratava-se de uma revolta interna – perguntava-se, alguns em espírito de troça, outros a sério – Ou duma invasão? “Ambas as coisas”, respondia o comandante da guarda municipal (VERISSIMO, 2005, p. 336).

E o boato da peste – como haveria de escrever mais tarde Lucas Faia – “*andava solto pela cidade como uma hiena faminta, correndo e rindo, assombrando ruas, becos, praças, casas, almas*” A peste! A peste! E ninguém conseguia conter o chacal (VERISSIMO, 2005, p. 336-338).

“Esses olhinhos inocentes [de Smierdiakóv] me deram uma navalhada na alma naquela ocasião” – dizia ele [Ivan Fiódorovich] mais tarde (DOSTOIÉVSKI, [1879]2017, p. 381 I 26).

Depois, pelo resto de sua vida chamou de “infame” essa sua “atitude”, e no fundo de seu íntimo, nos esconderijos da alma e de si para si, considerou-se a mais torpe atitude de toda a sua vida (DOSTOIÉVSKI, [1879]2017, p. 381 I).

Abaixo, no primeiro excerto, há três vozes: a do narrador heterodiegético (que pode ser Lucas Faia, daí será homodiegético), a que está ladeada, a da personagem (Tibério Vacariano) a dos *outros* (as vozes sociais). No segundo, percebe-se a volatilidade do narrador homodiegético: “Mas manda a verdade que se diga” e a presença da voz da



personagem Tibério Vacariano transmitida por esse narrador volátil em “seu Jango Lins” (em referência a uma personagem chinesa cujo nome é Chang Ling). Acrescenta-se que os modos de falar e de ser das personagens são produtos da concepção dostoievskiana da linguagem (estudadas por Bakhtin); as personagens são independentes de seu autor, o que permite que elas falem e pensem por si, cada uma com o seu estilo, com o seu *pathos*:

Estava em dúvida. Sentia que sua obrigação era ir ver o homem, a quem tantos favores e atenções devia. Concluiu, entretanto que, numa conjuntura como aquela, o melhor era fazer como certos animais na hora do perigo: fingir de morto. Justificava-se perante a si mesmo e os outros: “O doutor Getúlio deve estar cercado de quemistas trabalhistas e sevandijas. Se eu visito o homem agora, todo mundo vai pensar que isso é um ato de solidariedade política. Nessa eu não caio” (VERISSIMO, 2005, p. 65).

Menos de um ano mais tarde inaugurava-se em Antares a Cia. De óleos Sol do Pampa, da qual Tibério Vacarianos possuía quinhentas ações que não lhe haviam custado um vintém [...] Tinha agora comprador certo para toda a sua produção de feijão soja. Mas manda a verdade que se diga que cumpriu todas as promessas que fizera no Bife de Ouro ao “seu Jango Lins” (VERISSIMO, 2005, p. 73).

Os traços de polifonia manifestam-se também quando se inscreve um embate de vozes, de entoações, na voz narrativa, no ponto de vista, fenômenos que tornam difusos os limites entre a narração e o discurso das personagens. Esse entrecruzamento de vozes, de discursos e de acontecimentos contraditórios geram ambiguidade que, por sua vez, conduz à polifonia, pois essa também instaura o contraditório. E, por fim, à duplicidade da posição narrativa.



Confirma-se a tese de que é um narrador homodiegético que tem a capacidade de adentrar a consciência alheia. Essa estratégia tem como objetivo a manipulação dada desde o início em *Incidente em Antares* (2005): os fatos ocorreram? Antares existiu? O narrador fala a verdade? Dúvidas também estão presentes em *Os irmãos Karamázov*: quem matou o pai? Quem é esse narrador testemunha? Como saber a verdade se o principal suspeito do crime, o único que a poderia revelar, se matou? Como confiar em uma narrativa em primeira pessoa (ou em um narrador autodiegético)? Qual a verdade dos fatos?

Imprecisões como as mencionadas acerca de *Incidente em Antares* levam ainda a outra questão, presente na obra de Verissimo: a carnavalescação, o mundo às avessas.

O onisciente às avessas: contar para enganar

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.

Erico Verissimo

Cadáveres que se levantam de seus caixões e se dirigem em procissão rumo à praça pública a fim de exigir da sociedade que sejam enterrados; mortos que tomam satisfações com os vivos e denunciam os mais variados escândalos; corpos que apodrecem a olhos vistos. De início, essa descrição causa espanto, estranhamento, pois mortos que se comportam como vivos *não pode ser* explicado pelas leis racionais. Essa desconformidade com o real ou esse rompimento com a ordem estabelecida pode remeter diretamente ao realismo fantástico (ou realismo mágico) hispano-americano, muito em voga entre os anos de



1950 a 1970. Esse tipo de literatura, cujo efeito imediato é causar a sensação de hesitação no leitor, desalocado de sua lógica, intenta levar o leitor a uma reflexão acerca da sociedade. Muitos estudiosos da literatura situam *Incidente em Antares* nesse tipo de literatura.

Entretanto, conforme dito, para Maria da Glória Bordini, *Incidente em Antares* deve ser entendido não como realismo fantástico (ou mágico), mas como estética do absurdo, a qual transforma o incidente em palco de um mundo às avessas. Enquanto a elite da sociedade se enoja com a visão de corpos em decomposição, as pessoas invisibilizadas dentro desse sistema social “aceita[m] os mortos como melhores que os vivos” (BORDINI, 2005, p. 17). Entende-se que este posicionamento estético (“estética do absurdo”) visa, especialmente, à derrisão da hipocrisia da sociedade, valendo-se do recurso da carnavalização.

De acordo com Mikhail Bakhtin, a carnavalização na literatura revela o “mundo ao revés”, denuncia os bastidores, põe à luz aquilo que a “ordem social” subtrai. Esse viés estético exerce dupla função: num primeiro plano expõe as chagas sociais, o que aciona o pessimismo discutido por Albert Camus na poética do absurdo, que valida a ideia de que o ser humano está diante de uma aporia, ou para usar a imagem mítica de Sísifo, escolhida pelo escritor franco-argelino, rola a pedra montanha acima *ad eternum* – evidência da mesmice existencial do homem, e, poder-se-ia dizer, social, como no caso da obra que ora se examina, pois o que se explicita é a reprodução do sistema das oligarquias produtoras de homens corruptos. Num segundo plano, ao pôr à vista a corrupção social que rejeita, o narrador aponta para outra realidade, distinta da anterior, que ele implicitamente valida como positiva.

O narrador não só está atento aos acontecimentos históricos que registra em seu relato, como mantém um paralelismo entre os episódios de política brasileira (incluindo sua relação com eventos internacionais)



e o percurso da sua vida. Sua biografia converte-se, por consequência, na tradução do trajeto do país sob o ponto de vista das elites. Sua biografia correspondente a uma interpretação da história nacional, assinalada pelos seguintes momentos decisivos: a guerra dos Farrapos, a guerra do Paraguai, a abolição da escravatura, o fim da monarquia, a Revolução Federalista, a República Velha, a ascensão e queda de Getúlio Vargas, a República de 1946 (derrubada pela Ditadura Militar).

A estética do absurdo inscrita em *Incidente em Antares* não se plasma apenas na questão temática, ou seja, ao tratar com “naturalidade insólita” (BORDINI, 2005, p. 17) o extraordinário, o incomum, o que foge dos padrões, como a ideia de mortos que ressuscitam para fazer seu libelo contra a hipocrisia da sociedade em que viveram, mas avança as fronteiras e espalha-se também na categoria narrativa.

Focaliza-se neste ponto, sob outro viés, a questão do narrador. Foi dito que a instância narrativa se apresenta como narrador testemunha o qual também funciona na trama com onisciência. Como é possível exercer essas funções antagônicas? Observe-se de que se trata de uma narrativa que lida com oposições, explicitadas pelas categorias carnavalescas, pelo realismo grotesco e pela alegoria, fenômenos estéticos que acumulam a convergência de realidades diferenciadas, “biplanares”. Esses recursos que trabalham com a duplicidade estão em consonância com a estética do absurdo, assim como o narrador que desempenha o papel testemunhal e ao mesmo tempo possui onisciência. Como foi dito, o jogo do é/não é, que domina a trama e gesta o engano, ocorre no acaso da instância narrativa para invalidar certezas, criar ambivalências de naturezas paradoxais quanto à focalização do narrador. Esse propósito estético também se ancora na estética do absurdo.

Nessa mesma linha de raciocínio da carnavalização, moldura-se a alegoria, pois essa figura da retórica atua como um quadro de imagens



superpostas: ao falar de uma realidade *in evidentia*, que se apreende à flor do texto (a rebelião dos mortos), deixa entrever outra que deseja artisticamente representar e exprobrar: a ditadura militar. A carnava- lização na literatura “nada absolutiza”, e tenciona diluir a ordem e o estabelecido na ambiguidade e na incerteza, relativizando, portanto, todos os sistemas (BAKHTIN, 2013, p. 143).

A estética do absurdo é a força motriz, é a responsável por dar condições de violar as leis de um campo visão (em primeira pessoa) e adentrar o universo das personagens. “É necessário violar as leis de um campo de visão fantástico na forma mesma de narração. Não é uma história, nem são memórias” (BAKHTIN, 2013, p. 69).

Conclusão

Muitos pesquisadores (especialmente da Linguística) situam a polifonia no âmbito do coro de vozes, das vozes sociais presentes no romance, em uma sinonímia entre polifonia e heteroglossia. Nesse sentido, se no romance há diálogos entre várias personagens, ou mesmo entre a personagem consigo mesma em monólogo interior, ou se cada personagem tem uma determinada visão de mundo, esses recursos, muitas vezes, são considerados polifonia.

Entretanto, a polifonia em *Incidente em Antares* ([1971]2005) encontra-se em uma zona cinzenta. Em alguns momentos cria uma opacidade, onde o narrador dá a voz aos seus heróis, mas dilui as fronteiras entre elas e a voz que narra; apoia-se no contraditório e rasura a autonomia das vozes. Nessa conjuntura habita a dúvida: de quem é a voz? A quem está dirigida? Que outras vozes se incorporam? Cabe lembrar que o sujeito se faz sujeito de linguagem porque ao longo de sua vida incorpora discursos, ideologias e forma seu quadro de valo-



res. Não há uma palavra que seja original, elas são sempre produtos, resultados da vivência linguística que, por sua vez, é uma cadeia de fios discursivos. O romance é uma instância privilegiada para a representação da natureza dialógica dos pensamentos, cujo intermediário é o narrador. É tão somente na investigação da materialidade do texto que se percebe as nuances da relação eu/outro que, por sua vez, está condicionada à situação histórica e social da linguagem.

Nesse romance de Verissimo, a coexistência da palavra do outro é evidenciada, principalmente, nas diferentes relações que o discurso do narrador mantém com a própria palavra e com a palavra alheia. Entre as manobras de manipulação do discurso acham-se embaralhar o discurso oficial e oficioso, o dito e o não dito (o subentendido), o natural e o sobrenatural. Em caráter documental, o narrador dissemina ambiguidades, não só pelo fato insólito em si, mas também pelo modo discursivo que manipula essa ambivalência, o qual oscila entre a revelação dos fatos e o encobrimento da voz.

A fim evidenciar esse manejo das palavras, traçou-se um paralelo entre a obra do autor gaúcho Erico Verissimo e *Os irmãos Karamázov* ([1879]2017), já que o discurso duplamente orientado está presente em ambas, bem como a dialética entre a ocultação e o desmascaramento (trabalhada ao nível do discurso narrativo), e o paradoxo da situação narrativa.

Não se pretendeu o reducionismo nem de uma obra, nem de outra, mas mostrar que é possível a onisciência em primeira pessoa se uma voz estiver ao lado da outra, quando uma palavra abre as fissuras da consciência de seu interlocutor e vai-se ampliando à medida que se transmite oralmente. Não se sabe quem é o narrador que se coloca em ambas as histórias, mas ambos tentam alguma imparcialidade e carregam em si versões dos acontecimentos que viveram, viram e ouviram.



Estão em jogo, pois, a enunciação, a posição do narrador e o inacabamento dos fatos.

Pretendeu-se reavivar as obras, colocando-as lado a lado para que não se transformem em lendas ou em um arquivo morto, concluído. Afinal, os fatos e os sujeitos são inacabados, assim como as histórias que contam ou que são contadas sobre eles.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2013.

BORDINI, Maria da Glória. Por trás do incidente. In: VERISSIMO, Erico. *Incidente em Antares*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 7-13.

_____. *A poética da cidade em Erico Verissimo*. Rio de Janeiro: Edições Macunaíma, 2012.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os irmãos Karamázov*. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra; desenhos de Ulysses Bôscolo. São Paulo: Editora 34, 2012. (3. reimpr. 2017). v. 1 e 2.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio 2002.

GENETTE, Gérard. *Figures III*. Tradução de Ana Alencar. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix; Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.

VERISSIMO, Erico. *Incidente em Antares*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

Recebido em: 27/02/2023

Aprovado em: 12/06/2023

Licenciado por

