

Universidade Federal de Santa Catarina  
Departamento de Língua e Literatura Vernáculas

O Cômico-Sério em "Bobok" e "Incidente em Antares"

Tese submetida à Universidade Federal de Santa Catarina  
para obtenção do grau de Livre-Docência.

N.Cham. CETD USFC PLIT 0263

Autor: Régis, Maria Helen

Título: O cômico-sério em Bobok e Incide



4228635

Ac. 239357

EX.1 UFSC BC CETD

CETD  
CETD  
USFC  
PLIT  
0263

EX.1 BC

Helena Camargo Régis

Florianópolis, Novembro de 1973.

Universidade Federal de Santa Catarina  
Departamento de Língua e Literatura Vernáculas

O Cômico-Sério em "Bobok" e "Incidente em Antares"

Tese submetida à Universidade Federal de Santa Catarina  
para obtenção do grau de Livre-Docência.

N.Cham. CETD USFC PLIT 0263

Autor: Régis, Maria Helen

Título: O cômico-sério em Bobok e Incide



4228635

Ac. 239357

EX.1 UFSC BC CETD

CETD  
CETD  
USFC  
PLIT  
0263  
EX.1 BC

Helena Camargo Régis

Florianópolis, Novembro de 1973.

Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do Título de Livre-Docência em Teoria Literária e Literatura Comparada e aprovada em sua fase final pelo programa de Pós-Graduação.

Foi apresentada e discutida perante a banca examinadora dos Professores:

---

---

---

---

---

## SUMÁRIO

Resumo.....	1
PRIMEIRA PARTE.....	
A Narrativa Polifônica.....	3
O Diálogo Socratico, a Sátira Menipéia e o Carnaval..	10
SEGUNDA PARTE	
O Cômico-Sério em Dostoievski e em Érico Veríssimo...	23
Conclusão.....	68

## RESUMO

A primeira parte de nosso trabalho inclui a exposição de princípios teóricos elaborados pelo russo Mikhail Bakhtine<sup>1</sup> sobre a narrativa polifônica ou dialógica.

Estudando os elementos estruturais dominantes na obra de Dostoievski, o teórico russo descobriu que ela se ligava a uma tradição literária cuja origem eram os diálogos socráticos e cujo desenvolvimento estava na menipéia e na literatura carnavalesca da Idade Média e da Renascença. O apogeu desta tradição literária é atingido na obra de Dostoievski, com a criação do romance polifônico.

Bakhtine opõe o gênero dialógico ou polifônico ao monológico a que pertence o romance tradicional. Neste há uma consciência narrativa única que engloba a de todas as personagens.

No gênero dialógico não existe consciência narrativa única que reúna a de todas as personagens<sup>2</sup>. Nele, o narrador confronta consciências, pontos de vista e textos. A própria narrativa é um dispositivo em que a voz das personagens sobre si mesmas e sobre o mundo, vale tanto quanto a do autor.

Na segunda parte, tratamos das características daqueles gêneros em que a narrativa polifônica tem as suas raízes: o diálogo socrático, a sátira menipéia e o carnaval.

---

1BAKHTINE, Mikhail: La poétique de Dostoievski, Paris, Seuil, 1970.

2TODOROV, Tzvetan: Estruturalismo e Poética, S. Paulo, Cultrix 1970.

Na última parte, a mais extensa, e em que entra mais a nossa contribuição pessoal, analisamos um conto de Dostoievski, "Bobok" e episódios de "Incidente em Antares", - de Érico Veríssimo.

Procuramos, por meio de nossa análise, desvendar os elementos do gênero cômico-sério que estão presentes em - ambas as narrativas e que são fundamentais para a compreensão teórica e aplicação prática da narrativa dialógica, cujos princípios foram descobertos e elaborados por Mikhail-Bakhtine.

## SUMMARY

The first part of our work includes the exposition of theoretic principles by the Russian Mikhail Bakhtine about dialogic narrative. When the Russian theoretician was studying the dominant structural elements of Dostoievski's work, he found that the narrative of the Russian novelist has its origin in the socratic dialogues, its development in the "saturae menipeae" and in the literature of carnival. Finally the apogee is in the Dostoievski's work with the creation of the polyphonic novel.

Bakhtine contraposes the polyphonic genre to the monological, typical of traditional novel.

The traditional novelist is on a superior level and has his own isolated narrative conscience. On the other hand, the polyphonic narrative doesn't have a single narrative conscience that includes all the characters. It shows one view of the world in conflict with another.

The second part of our work is about polyphonic narrative characteristics and the genres that compose it: socratic dialogue, "saturae menipeae" and the carnival.

The last and largest part, over which our personal contribution is greatest, contains the analysis of Dostoievski's tale, "Bobok" and some parts of "Incidente em Antares", a novel, by Erico Verissimo.

We try to figure out the comic-serious elements that are in both. They are the basis to theoretical and practice understanding of dialogic narrative, whose principles were discovered and elaborated by M. Bakhtine.

## PRIMEIRA PARTE

### A NARRATIVA POLIFÔNICA

O trabalho que pretendemos desenvolver baseia-se em pressupostos teóricos do russo Mikhail Bakhtine,<sup>1</sup> como já foi dito na introdução.

Ele pretende, não só elucidar como é feita a obra literária, mas também situá-la numa tipologia de sistemas significantes dentro da história.

Propõe o estudo da obra literária em sua estrutura e ao mesmo tempo faz seu relacionamento com a tradição.

Estudando a organização romanesca de Dostoievski, descobre que ela se liga à tradição da menipéia e do carnaval.

Se é verdade, porém, que numerosos elementos da menipéia e do carnaval permanecem no romance de Dostoievski, de outra parte não há dúvida que ele criou um novo tipo de pensamento artístico em que muitos dos momentos essenciais da antiga forma sofreram transformações radicais.

Em relação à estrutura do romance de Dostoievski, Bakhtine estuda o texto enquanto materialidade lingüística. Numa época em que não havia ainda claros os conceitos correntes da moderna lingüística, tais como: discurso, enunciado, enunciação, ele já coloca o conceito de uma linguagem causada por um sujeito ou dum sujeito fazendo-se na linguagem.

O termo que o autor usa para definir a realidade lingüística de que se ocupa é "slovo" que significa palavra, mas em sua conotação metafórica pode também significar discurso.

T

---

1. BAKHTINE, Mikhail: La Poétique de Dostoievski, Paris, Seuil, 1970.



Com uma agudeza surpreendente, Bakhtine conclui que a personagem no romance de Dostoievski é um discurso (uma palavra) em diálogo consigo mesmo e em diálogo com o discurso do eu que escreve.

Depois de afirmar que o texto de Dostoievski analisa a relação do sujeito com seu próprio discurso e com o discurso dos outros, Bakhtine mostra que, por não ter levado em conta este aspecto é que a crítica sobre a obra do autor russo nunca conseguiu penetrar no âmago do problema estético que ele resolveu com a criação do romance polifônico.

Até pouco a crítica se limitou à ideologia do autor, esquecendo que ele, como artista, o que desejava era a solução de um problema estético.

Desobedecendo à tradição secular da estética que exigia correspondência entre a matéria e seu tratamento, o que supõe unidade ou ao menos homogeneidade dos elementos, que entram na construção duma obra artística, Dostoievski associa os contrários. E assim se propõe um desafio. Quer resolver a maior dificuldade que um artista pode enfrentar: criar, com elementos estranhos e até antagônicos, uma unidade que é a obra artística.

Distribui os elementos incompatíveis entre vários mundos e consciências autônomas e os associa numa unidade superior, a do romance polifônico.

Não é, portanto, pelo tema que o romance de Dostoievski forma um todo orgânico. Os elementos se combinam, satisfazendo à visão integral do mundo de tal ou tal personagem e só são coerentes no interior de tal ou tal consciência. As ligações no interior da estrutura romanesca são feitas entre consciências e seus universos.

Se as contradições fossem tomadas como dados da vida pessoal, isto é, como contradições do próprio espírito ou do espí

rito dos outros, o romance de Dostoievski seria monológico, romântico, e corresponderia às contradições do espírito humano. As multiplicidade de planos e contradições são tomadas, não nos espíritos considerados individualmente, mas no mundo social objetivo. As relações contraditórias não são caminhos ascendentes ou descendentes da personalidade, mas antes de tudo, um estado da sociedade.

A época de Dostoievski, como a de Érico Veríssimo torna possível a narrativa dialógica, na medida em que esta expressa as contradições entre os diferentes seres humanos e não tanto as que existem no interior duma consciência isolada.

Como as ligações artísticas concretas entre os vários elementos da narrativa se fazem ao nível das contradições entre as consciências e não na evolução de uma consciência, conclui-se que, na obra de Dostoievski, a categoria essencial não é o devenir. Na sua visão artística, a categoria essencial é a coexistência, a interação. Ele vê e pensa seu mundo mais no espaço do que no tempo.

As contradições existentes, ele não as percebe como etapas de um desenvolvimento único e nem vê no fenômeno do presente o traço do passado e a tendência para o futuro. Pensar o mundo é, para o romancista russo, pensar seus diversos conteúdos em sua simultaneidade, adivinhando suas relações sob o ângulo dum momento único.

Esta tendência a ver tudo na coexistência, ocupando lugar no espaço e não no tempo, leva-o a dramatizar no espaço, mesmo as etapas de desenvolvimento interior de um só homem. É por isso que leva suas personagens a falar com seu duplo, com seu alter ego. Das contradições internas de um indivíduo ele faz dois indivíduos, para poder estender no espaço estas contradições.

Daí também sua tendência a concentrar num só lugar e no mesmo instante, o máximo de personagens e temas, agrupando, num

instante único, uma diversidade qualitativa máxima.

Suas estruturas narrativas conformam-se ao princípio teatral da unidade de tempo, o que lhes dá grande rapidez e dinamismo.

Ele não é capaz de representar o mundo na sua arte, se não ao nível da coexistência. Onde não há senão uma idéia ele pressente duas, onde havia uma qualidade ele descobre uma segunda, antitética. Em cada vez percebe a discussão entre duas vozes e percebe o sentido duplo e até múltiplo de cada acontecimento.

Foi este dom particular que permitiu a Dostoievski criar o romance polifônico.

Sua visão artística inabitual do espaço e do tempo liga-se à tradição da menipéia e do carnaval, como veremos mais adiante na análise.

Dostoievski ignora a idéia em si, a idéia no sentido platônico. Mesmo a verdade é incarnada no homem-Deus, no Cristo; e ele a vê como uma personalidade que se relaciona com outras.

Do confronto entre as consciências resulta o dialogismo, a polifonia, a pluralidade de vozes nas narrativas que depois vamos estudar.

Não é, contudo apenas pelos diálogos composicionais exteriormente produzidos entre os heróis que há dialogismo nas narrativas de Dostoievski. O romance polifônico é dialógico em todos os seus elementos: há conflito na interpretação dos fatos, na psicologia das personagens e em todos os elementos estruturais. Estes se opõem como no contraponto, e atingem não só as réplicas dum diálogo formalmente produzido, mas tudo o que tem sentido e valor.

O dialogismo penetra cada palavra do romance de Dostoievski.

---

De outra parte, como dissemos, o contraponto existe, não só nas vozes ideológicas, mas também no plano da composição, enquanto laço entre as diferentes intrigas, na distribuição interna de gêneros diferentes que se introduzem na narrativa.

A descrição artística da personagem em tais circunstâncias exige métodos específicos. A situação profissional, as qualidades espirituais o aspecto material, tudo aquilo de que geralmente o autor se serve para traçar o retrato de sua personagem, em Dostoievski é objeto da reflexão da própria personagem. Não vemos quem a personagem é, mas como ela se vê; e nossa visão artística não é colocada diante da realidade dum personagem, mas diante de sua tomada de consciência da realidade.

A personagem não representa o professor, por exemplo, mas "a consciência de si" do professor. Deste modo, ela procura adivinhar a palavra e a opinião dos outros sobre ela própria. Antecipa até mesmo o tom ou a formulação de palavras virtuais dos outros sobre ela, entrecortando seu próprio discurso com réplicas imaginárias.

A consciência de si da personagem, como dominante estética na elaboração do retrato do herói, supõe uma atitude do autor, uma nova visão do homem. Na concepção artística de Dostoi - vski a verdadeira vida da personalidade só é acessível pela abordagem dialógica em que ela mesma responde, descobrindo-se livremente. A verdade sobre um ser humano, na boca de outro, se não lhe é endereçada dialógicamente torna-se mentira que humilha e desfigura.

Assim, Dostoievski dá nova forma à visão do homem interior. Tanto a forma quanto o conteúdo de suas obras são luta contra a coisificação do homem. Este, no romance dialógico não é tomado como uma coisa, mas como uma pessoa. A palavra do autor sobre o herói é organizada como a palavra sobre alguém que está pre

sente de que lhe pode responder. Fala, não do herói, mas com ele.

É verdade que o autor cria a palavra do herói, mas deixa-lhe a faculdade de desenvolver até o fim sua lógica interna e sua autonomia, enquanto palavra de outro ou palavra do herói sobre si mesmo.

Eis a revelação maravilhosa que nos faz Dostoievski: não se pode analisar a consciência de outro como objeto concreto, mas tão somente estabelecer com ela um contato dialógico.

Pondo o homem em situações excepcionais, obriga-o a descobrir-se. Isto permite a combinação de gêneros que parecem estranhos ao romance, como a confissão, o diário, o discurso filosófico.

Dostoievski deu significação polifônica a esta combinação de gêneros, mas em si mesma ela não é nova. Mergulha suas raízes na mais antiga tradição literária.

Já nos fins da antiguidade clássica desenvolveram-se gêneros múltiplos, variados, mas ao mesmo tempo ligados por parentesco interno. A essas gêneros os antigos designavam: "o que mistura o cômico ao sério". Opostos aos gêneros sérios tais como: a epopéia, a tragédia, a retórica, a história, estes gêneros não tem, contudo, um limite bem preciso. O que sabemos é que apesar de sua diversidade exterior, eles estão todos intimamente ligados à visão carnavalesca do mundo, que será objeto da segunda parte de nosso estudo.

---

## O DIÁLOGO SOCRÁTICO

### A SÁTIRA MENIPÉIA E O CARNAVAL

A percepção carnavalesca do mundo é que caracteriza os gêneros cômico-sérios. Mesmo nas obras atuais em que há alguma ligação, por remota que seja, com a tradição do cômico-sério, percebe-se claramente o fermento carnavalesco.

Todo gênero cômico-sério tem elementos de retórica, mas esta é enfraquecida pelo clima de relatividade dominante na visão carnavalesca do mundo em que a imagem e a palavra são postas numa relação muito peculiar com a realidade. Há uma transformação do tempo-valor na elaboração da imagem artística, uma vez que a realidade é tratada ao nível do presente. Os heróis e figuras históricas são exageradamente modernizadas, e a imagem literária não se prende à tradição, mas se entrega à livre criatividade.

Outra particularidade desses gêneros é a pluralidade intencional de estilos e de tons. Neles não há a unidade estilística da tragédia ou da epopéia, por exemplo. Eles misturam o cômico e o sério; prosa e verso, cartas e reprodução de diálogos, paródia de gêneros elevados e citações caricaturadas.

O diálogo socrático e a sátira menipéia são dois gêneros cômico-sérios que exercem decisiva influência sobre a narrativa polifônica.

O primeiro é um gênero profundamente impregnado da visão carnavalesca do mundo, principalmente quando ainda se encontrava em seu período oral.

De início era um gênero próximo das memórias, pois consistia na transcrição das conversações reais com Sócrates a que

se acrescentavam rápidas narrações. Não leva muito tempo para que o gênero se libere de seus limites históricos e passe a conservar apenas o método socrático da descoberta da verdade pelo diálogo. Deixa de ser a transcrição de um diálogo real, para representar um diálogo imaginário, mesmo entre pessoas separadas por séculos. Daí, para os diálogos entre mortos é apenas um passo.

Vamos estudar detalhadamente alguns pontos do referido gênero que interessam mais de perto nosso trabalho.

O princípio básico deste gênero é a concepção dialógica da verdade, de que ela não pode surgir e instalar-se na cabeça de um só homem. Ela nasce entre os homens que a procuram juntos, por sua comunicação dialógica. Sócrates mesmo se chamava de parteiro, pois reunia pessoas, obrigando-as a se enfrentarem em discussões, ao fim das quais nascia a verdade. Era exatamente a concepção socrática da natureza dialógica da verdade que constituía a base carnavalesca e popular do gênero. Tal concepção liga à extrema relatividade com que se veem as coisas na percepção carnavalesca do mundo.

A técnica usada na busca da verdade pelo diálogo socrático era a da **anácrase** e a **síncrese**.

A síncrese consistia em reunir e confrontar os mais diversos pontos de vista sobre determinado objeto. A anácrase era um meio de provocar as pessoas para traduzirem seu modo de pensar em palavras e levá-las, em seguida, a perceberem a **inexatidão** de seu discurso se o assunto ou objeto fosse considerado sob outro ponto de vista. Tanto a síncrese como a anácrase dialogizam o pensamento, o exteriorizam e transformam em réplica. Como se vê, síncrese e anácrase tinham caráter abstrato e retórico, qualidades que desaparecem quando o gênero se carnavaaliza.

---

A conversa no diálogo socrático é, às vezes, determinada por uma situação real da vida. Assim, o diálogo sobre a imortalidade da alma é determinado por uma situação premortuária. Em vista da situação excepcional, a palavra perde seu automatismo cotidiano e obriga o homem a conhecer a si mesmo e a colocar a nu, o mais profundo do seu ser. Daí surgiu o que se chamou mais tarde de diálogo no limiar.

No diálogo socrático, ao contrário do que acontece no diálogo de Dostoievski, ainda a imagem da idéia tem caráter sincrético. O processo de separação entre a noção filosófica abstrata e a idéia artística ainda não se completará; isto quem consegue com toda a plenitude é o narrador russo.

A duração do diálogo socrático como gênero foi curta. Outros gêneros de natureza dialógica surgiram, entre os quais a sátira menipéia. Não se pode dizer que esta surgiu diretamente da desagregação do diálogo socrático, porque as raízes da sátira menipéia estão mergulhadas no folclore carnavalesco, cuja influência sobre ela é ainda mais forte do que a do diálogo socrático.

Ainda seguindo Bakhtine, daremos um rápido esboço histórico da sátira menipéia, para depois estudarmos, como fizemos com o diálogo socrático, seus traços mais importantes.

A expressão "sátira menipéia" para designar um gênero foi usada pela primeira vez pelo sábio romano, Varrão, que viveu no primeiro século Antes de Cristo. Mas quem lhe deu forma clássica e o nome fora o filósofo Menipo de Gadare, no terceiro século Antes de Cristo. Na verdade, mesmo antes de tomar forma estável ela já existia, tendo sido o primeiro a escrever uma sátira menipéia, Antisteno, discípulo de Sócrates.

Posteriormente surgiram muitas sátiras menipéias que se



tornaram clássicas na história da literatura. Assim, a "Apokolo - kyntose"<sup>1</sup> (Metamorfose em Abóbora) que Sêneca escreveu por ocasião da morte de Cláudio. O Satiricon<sup>2</sup> de Petrônio e o Asno de Ouro<sup>3</sup> de Apuleio são sátiras menipéias de maior dimensão.

Elementos de sátira menipéia se encontram em épocas posteriores, nas obras de Rabelais,<sup>4</sup> Voltaire, Cervantes. E mais modernamente ainda em Hoffman, Dostoievski e Erico Veríssimo, e como veremos.

Anteriormente vimos as características do diálogo socrático, examinaremos agora as da sátira menipéia.

Um dos traços mais importantes da sátira menipéia é o aumento do elemento cômico, se a compararmos ao diálogo socrático. Ela se liberta dos limites históricos presentes no diálogo socrático e não conhece nenhuma restrição ao imaginário e ao fantástico.

As fantasmagorias mais audaciosas se justificam, desde que sirvam para criar uma situação excepcional em que a idéia, a verdade incarnada pela personagem seja posta à prova.

Um simbolismo elevado misturado com naturalismo grosseiro é uma característica da menipéia que se mantém ainda hoje.

- 
1. SENÈQUE: L'Apocoloquintose du Divin Claude Paris, Societe d' Edition "Les Belles Lettres", 1934.
  2. PETRÔNIO, Satiricon, Rio, Ed. de Ouro.
  3. APULEIO, O Asno de Ouro, S. Paulo, Cultrix.
  4. RABELAIS, Gargantua, Paris, Gallinard et Librairie Generale Française, 1965.

É o gênero das últimas questões. Nela se apresentam as palavras e ações decisivas do homem. Há também provocação da palavra pela palavra, mas em sentido diferente da que se faz no diálogo socrático. Neste as perguntas são de ordem gnoseológica ou estética. Na menipéia, elas tendem a ser da ordem ética e prática. A sincrise socrática se transforma num conjunto de prós e contras, colocados ao vivo, numa situação concreta.

A medida que o tempo foi passando, como já disse antes, o elemento histórico do diálogo socrático se enfraqueceu e surgiram pessoas e idéias que não tiveram nem poderiam ter historicamente nenhum contato dialógico.

Na sátira menipéia são estabelecidos diálogos entre pessoas separadas por séculos. Daí se passa ao diálogo entre mortos. Deste modo, a estrutura da sátira menipéia teve grande influência sobre a estrutura dos mistérios na Idade Média.

A observação na menipéia é feita a partir dum ponto de vista não habitual, da altura, por exemplo, em que a escala dos fenômenos é modificada de modo abrupto.

Ela representa estados psíquicos não habituais, como a demência, devaneios sem limites, dupla personalidade, paixões que levam ao desequilíbrio e ao suicídio.

A unidade do homem é destruída e seu desdobramento faz com que ele fale consigo mesmo, levando-o a atitudes trágicas por um lado, e cômicas por outro.

Cenas chocantes, comportamento excêntrico, manifestações deslocadas, enfim toda espécie de infrações ao curso habitual dos acontecimentos e às normas de etiqueta encontram-se na menipéia.

Há um rompimento da unidade trágica e épica do mundo e do homem que libera a ação humana das normas comuns.

A palavra também é atingida; seja por causa da profanação do sagrado, seja pelo desrespeito à etiqueta ou pela franqueza e

sinceridade totais, surge a palavra inconveniente.

No interior da menipéia são abundantes os contrastes, os oxímoros, as antíteses, tanto nas representações e imagens, como na linguagem: prostituta virtuosa, sábio dominado pela mulher ignorante, escravo que se torna rei e assim por diante.

Ela joga com mudanças repentinas, elevações e quedas rápidas, aproximação de objetos disparatados.

Assim como existe esta oposição ao nível do tema, existe variedade ao nível da forma. É comum serem encontrados na menipéia gêneros intercalados. Nela são introduzidas notícias, cartas, discursos, citações de outros autores, quase sempre com tom humorístico.

Resulta dessa liberdade da menipéia, que ela utiliza a tradição literária para fazer paródia. É que a tradição aparece estilizada, mas com algum exagero, transformando-se, portanto em paródia. Uma e outra, isto é, estilização e paródia vivem uma vida dupla. Na paródia, os dois planos, o da obra em consideração e o da obra estilizada devem ser discordantes, deslocados; assim, a paródia duma tragédia é uma comédia.

Quando se trata não de paródia, mas de estilização, não há mais esta mesma discordância; ao contrário, existe concordância entre os dois planos: o do estilizante e o do estilizado que transparece através dele.

Da estilização à paródia é só um passo. Elas são muito próximas; se a estilização tem motivação cômica ou é fortemente marcada, ela se transforma em paródia. A essência desta está na mecanização dum procedimento, na organização duma matéria nova

---

1. TINIANOV, Iuri: "Destruction, Parodic", Change II (1969), pág.

que não é senão o antigo procedimento mecanizado. Entre as várias técnicas de mecanização do procedimento na língua, temos: uma repetição que não combine com o plano da composição; a comutação de partes; o deslocamento paronomástico da significação.

Em outras palavras: na menipéia, conforme podemos observar há paródia toda vez que, por qualquer motivo, ocorre mecanização, exagero na estilização. Às vezes isto se liga a uma mudança brusca de tom ou, à interpretação mecânica de um texto, ou à inadequação da palavra ao gesto.

Se quisermos ampliar o sentido de paródia, podemos dizer que quando o exagero é na descrição dos traços, temos a caricatura; se é na descrição da roupa, surge a fantasia, se é no gesto, temos a mímica própria do carnaval.

Embora na paródia literária formal, isto é, no sentido estrito em que geralmente é tomada hoje, a ligação com a percepção carnavalesca do mundo esteja menos evidente, não se pode negar sua natureza carnavalesca.

Na antiguidade, a paródia era inerente à visão carnavalesca do mundo. Durante a Idade Média, permitia-se no cômico, muita coisa que era interdita no sério. Havia até o que se chamava de paródia sacra, isto é, dos textos e dos ritos sagrados.

Estranha aos gêneros puros, como a epopéia e a tragédia, a paródia penetrou a fundo, não só na sátira menipéia, como em todos os gêneros carnavaalizados.

Os duplos paródicos presentes no folclore do carnaval passaram posteriormente a ser um fato freqüente na literatura carnavaalizada, isto é, naquela literatura em que não só o tema como também a forma carnavalesca penetraram.

Várias personagens dos romances de Dostoievski tem duplos que as caricaturizam de diferentes maneiras.

1. BAKHTINE, Mikhail: La Poétique de Dostoievski, Paris, Seuil 1963, pág. 175.

Pela estilização e pelo dialogismo chama-se a atenção para a palavra em si mesma. Bakhtine<sup>1</sup> usa, para o caso, o termo metalinguística. Júlia Kristeva não concorda e se justifica com as seguintes palavras que estão no prefácio do livro citado: "La science de cette polyphonie sera donc une science du langage, mais non pas une linguistique: Bakhtine l'appelle métalinguistique. De terme étant aujourd'hui réservé pour distinguer le statut hiérarchiquement supérieur d'un langage enfin vrai sur le langage, dit "objet", en tant que système de signes, il serait plus juste de choisir le terme de translinguistique pour le domaine que Bakhtine entrevoit".

Assim como na antiguidade, por uma espécie de diário, o escritor tenta captar as novas tendências na evolução da vida quotidiana, muitas vezes com acento cômico, assim a sátira menipéica escolhe os problemas sócio-políticos ou religiosos de seu tempo para analisá-los, em meio a aspectos sérios e aspectos cômicos.

Na verdade, ela nasceu e ainda atualmente se alimenta de épocas em que as lutas entre escolas e doutrinas religiosas, filosóficas e sociais estão em voga, quando as discussões sobre os últimos fins do homem tornaram-se populares.

Tanto pode a menipéica acolher gêneros menores como ela se introduzir em gêneros que lhe são superiores e apesar disto continuarem a manter sua unidade interna.

Alguns gêneros, como a diatribe e o solilóquio integram-se à menipéica, porque tem em comum o dialogismo interior e exterior no modo de abordar o pensamento e a vida dos homens. Organizado sob forma de conversação interior com interlocutor ausente, o diatribe é gênero retórico dialogizado. O solilóquio é uma con-

---

1. BAKHTINE, op. cit. pág. 13.

versação consigo mesmo. Ambos se intercalam na sátira menipéia.

Outro fato pode acontecer: a menipéia integrar-se em gêneros maiores. Isto ocorreu nas narrações gregas, na parte em que há descrição da escória social, principalmente.

Ela marca também os gêneros narrativos da literatura cristã primitiva.

A análise que faremos de parte do romance de Érico Veríssimo vai mostrar a existência de traços da menipéia em um romance contemporâneo.

Passemos, agora, sempre orientados por Bakhtine, ao terceiro elemento do cômico-sério: o carnaval. Este tem origem histórica obscura.<sup>1</sup> Possivelmente sua raiz está na festa primitiva que celebra o começo do ano ou o renascimento da natureza. Pode ser ligado também o início do carnaval na Itália, com a festa pagã da Saturnália da antiga Roma.

Durante o carnaval, como nas demais festas primitivas, havia libertação das restrições habituais e desaparecimento das diferenças de classes sociais.

Mas o que realmente interessa em nosso caso é o problema da carnavalização, da influência do carnaval na literatura, ou melhor, como ele é representado na literatura, uma vez que o carnaval em si mesmo não é um fenômeno literário.

Variado, diferente no tempo e no espaço, o carnaval, que é um espetáculo sincrético de caráter ritual, produziu uma linguagem de símbolos concretos e sensíveis.

---

1. ENCICLOPÉDIA BRITÂNICA, 4 vol. pág. 931.

A respeito desta linguagem e da carnavalização transcrevemos o que diz Bakhtine: "Ce langage exprime d'une manière différenciée, on peut dire articulée (comme toute langue), une perception du monde carnavalesque unique (mais complexe), inhérente à toutes ses formes. Il ne peut être traduit, de façon tant soi peu complète et adéquate, dans le langage parlé, et encore moins dans celui des notions abstraites, mais se plie à une certaine transposition em images artistiques du langage littéraire, qui s'en rapproche par son caractère concret et sensible. C'est cette transposition du carnaval dans la littérature, que nous appelons carnavalisation". (op.cit. pág. 169).

Bakhtine diz que o carnaval é um espetáculo em que não há separação entre atores e espectadores, pois todos vivem o carnaval e todos se comunicam no ato carnavalesco. O fato de serem abolidas todas as restrições faz com que desapareçam as distâncias entre os homens e se dê um contato livre e familiar entre eles.

Hayman<sup>1</sup> acha que não há abolição das distâncias, mas que o carnaval é um espetáculo em que a distância entre o espectador e o ator é reduzida ao mínimo. O público serve mais como quadro de referência do que como participante da ação. A excentricidade, a profanação, a entronização do rei carnavalesco, sua destituição indicam a natureza dramática e distanciada de tais acontecimentos que se desenrolam fora das normas habituais.

Eles lembram ao espectador que aquele caos não é o quadro habitual de sua vida. E tais fatos têm, conforme conclui das afirmações de Hayman, um efeito catártico.

Como no carnaval as restrições da vida quotidiana cessam, inverte-se a ordem hierárquica e as distâncias entre os homens desaparecem para dar lugar a um contato livre e familiar. Esta atitude de familiaridade é que permite a gesticulação carnavalesca livre e o uso franco da palavra.

1. HAYMAN, David: "Au-delà de Bakhtine", em Poétique(13), 1973, pág. 81.

O comportamento do homem, incluindo o gesto e a palavra livram-se das situações de hierarquia social decorrentes da posição, da classe, da idade e da fortuna. Daí decorre uma situação excepcional em que as coisas se tornam excêntricas, deslocadas, se consideradas do ponto de vista habitual. Tudo o que no homem normalmente é reprimido pode aparecer no carnaval sob uma forma concreta e vivida.

Ligada a essa liberdade e excentricidade está a aliança dos contrários. No carnaval aproximam-se, ligam-se o sagrado e o profano; o sublime e o vulgar; a sabedoria e a ignorância; o alto e o baixo; o gordo e o magro.

E estas categorias carnavalescas não são idéias abstratas sobre a igualdade, liberdade, sobre a ligação interna entre as coisas, sobre a identidade dos contrários. Não; estas categorias são percebidas e vividas do modo mais concreto possível.

A natureza das imagens carnavalescas é sempre ambivalente e o pensamento carnavalesco é cheio de imagens que se unem conforme a lei dos contrastes. A este aspecto se liga também o uso de coisas ao inverso: roupas do avesso, em lugar errado (calças na cabeça); panela como chapéu; utensílio doméstico à guisa de instrumento musical. Tudo indica infração ao quotidiano, ao habitual.

Com o decorrer do tempo estas categorias carnavalescas foram transportadas para a literatura, principalmente para os gêneros dialógicos. Foram elas que contribuíram para fazer desaparecer a distanciação épica e trágica, transferindo o representado para uma área de contato livre e familiar.

Tal ato veio a influir sobre a organização das situações temáticas, na familiaridade do autor em relação às suas personagens, coisa que era impossível nos gêneros puros, como a tragédia e a epopéia.



A influência das categorias carnavalescas foi, portanto, determinante na transformação do estilo verbal na literatura.

A mesma ambivalência, tensão, oposição que se encontram nas categorias carnavalescas se fazem presentes em todos os níveis do gênero dialógico.

Entre os atos carnavalescos, ocupa lugar de importância, a entronização e a destituição do rei do carnaval. É um rito que aparece sob aspectos diferentes em todas as festividades de tipo carnavalesco: nas saturnais, no carnaval europeu, na festa dos loucos, bem como nas formas em que o tipo carnavalesco é quase imperceptível, como a em que se coroa rainha e rei por um dia.

A en-destronização é um rito ambivalente, dois em um. Através da entronização se percebe já a destronização e elas não podem ser separadas. Este rito é símbolo do carnaval, festa de mudança na qual o que interessa é a própria mudança se realizando, o processo mesmo e não a coisa que é mudada.

A en-destronização exprime o caráter inevitável, e ao mesmo tempo, a fecundidade da mudança e da renovação; expressa a relatividade alegre de toda estrutura social, de toda ordem, de toda poder e de toda situação hierárquica.

Ela é penetrada de grande parte das categorias carnavalescas: de contatos familiares (presentes sobretudo na destituição); de profanação (brincadeira com os símbolos do poder supremo); de alianças de contrários (escravo-rei).

No rito da entronização e destituição, os símbolos do poder, as vestimentas, tudo se situa em dois níveis, porque lembra o poder e, ao mesmo tempo, a sua ausência.

Como neste rito carnavalesco, assim em todos os símbolos do carnaval há em perspectiva o ato e sua negação.

Na entronização, as roupas, as insígnias reais são colocadas no rei; ele é saudado. Na destituição, a coroa, e o cedro lhe

são arrebatados; zomba-se dele e nele se bate. Encontram-se neste ritual categorias próprias de um mundo diferente, invertido: o escravo é coroado rei; há profanação, isto é, brincadeira com os símbolos do poder; surge uma familiaridade inusitada e tiram-se até as insígnias reais.

Bakhtine<sup>1</sup> liga o riso carnavalesco às mais antigas formas de riso ritual. Nele também há ambivalência: liga-se à vida e à morte; é reação aos momentos de crise. Orienta-se para o alto. O riso carnavalesco também se dirige ao superior, à mutação dos poderes, verdade e ordens estabelecidas.

Ligado ao riso carnavalesco está a paródia. Os pares carnavalescos parodiam-se mutuamente como que formando uma espécie de sistema de espelhos deformantes que alongam, encurtam, exagerando os traços em direções e graus diversos.

Assim, no par magro/gordo um é a imagem exagerada, contrária do outro.

A paródia liga-se, por sua vez, a caricatura, e, por extensão, a máscara. Esta distancia o homem da realidade; libera-o das restrições sociais e é o símbolo de comportamento até então reprimido. O mascarado participa da ambigüidade do carnaval. Ele é outro e é ele próprio ao mesmo tempo.

No estudo do carnavalesco é importante o lugar em que se desenrolam os fatos.

Como visão do mundo que é, o carnaval tem que atingir todos os homens. Por isso, o lugar escolhido é popular e universal. Ele é também simbólico; significa a coisa pública. É a praça o lugar escolhido. Pode ser realizado em outros lugares que também propiciam o encontro e contato entre homens diferentes: as ruas, os bares, o porto.

---

1. BAKHTINE, Mikhaïl: op. cit. pág. 175.

Recapitulando, lembramos que Bakhtine<sup>1</sup> liga, de modo esquemático, o gênero romanesco a três raízes: a epopéia, a retórica e o folclore do carnaval.

É na evolução duma variante do gênero carnavalesco, o dialógico, que ele insere a obra de Dostoievski. No gênero dialógico dois gêneros cômico-sérios desempenham papel importante: o diálogo socrático e a sátira menipéia.

Na próxima etapa de nosso trabalho trataremos da análise desses elementos cômico-sérios em um conto de Dostoievski, "Bobok" e em parte do romance de Érico Veríssimo, "Incidente em Antares".

---

1. BAKHTINE, Mikhail: La Poétique de Dostoievski, Paris, Seuil, 1963, pág. 154.

O CÔMICO-SÉRIO EM DOSTOIEVSKI E EM ÉRICO VERÍSSIMO

Não é propriamente o carnaval que nos interessa, como já dissemos, mas sim a concepção carnavalesca que entra no discurso literário, influenciando em sua estrutura.

Até o século XVII o carnaval era uma forma de existência e certos gêneros eram criados para a própria festividade.

É na época da Renascença que o carnaval invade as esferas da vida e da ideologia e se insere em gêneros literários.

Só depois da metade do século XVII é que a carnavalização se torna tradição literária.

Lembramos que a carnavalização não nasce diretamente do carnaval, mas do gênero literário carnavalizado. Isto significa que o carnaval não entra propriamente como tema, mas influi no aspecto formal da obra, favorecendo sobretudo a mistura de estilos e de tons, próprios do gênero dialógico.

Como já dissemos anteriormente, no gênero polifônico ou dialógico, o conflito não existe só ao nível do diálogo propriamente dito, mas a oposição e pluralidade atinge também os planos composicionais; não fica limitada ao plano das idéias.

Inicialmente tentaremos, num esboço geral, mostrar como há, no plano da composição do romance de Érico Veríssimo, pluralidade de gêneros e de visões.

O romance consta de duas partes: "Antares" e "O Incidente". Existe polifonia não apenas nos evidentes diálogos formais entre as personagens, sobretudo na segunda parte, mas também na estrutura desta primeira parte. Existem várias visões sobre Antares e sobre seus habitantes.

Até mesmo o nome da cidade, "Antares" é suscetível de várias etimologias, como também o mundo que se oferece ao homem po-

de ser suscetível de várias interpretações. O nome sugerido por um naturalista francês que viajava pelo Brasil, era o de uma estrela da constelação do Escorpião, mas o sr. Vacariano lhe arranja uma etimologia a seu gosto: "lugar onde existem muitas antas".

Leo Spitzer<sup>1</sup>, num estudo que faz sobre a polionomasia e polietimologia em Cervantes vê nesses dois fatos lingüísticos o desejo do autor de destacar os diversos aspectos sob os quais as coisas e as pessoas podem aparecer aos outros.

Uma visão é a que nos dá o diário do naturalista francês, Gaston Goutran d'Auberville. Outra, a que temos através da carta do Pe. Juan Bautista Otero, S.J. E temos a do autor que traz também dialogismo interno, na medida em que focaliza a oposição ideológica e político-partidária entre os antarenses.

Encerra a primeira parte a visão do Prof. Martin Francisco Terra, pesquisador social da Universidade do Rio Grande do Sul. É pelos seus olhos que vemos as pessoas e conhecemos o lugar em que há o incidente.

À variedade de visões sobre Antares e seus habitantes corresponde pluralidade de gêneros, pois entram na primeira parte: trechos de diários de pessoas diferentes, cartas, notícias do Repórter Esso e a narrativa do autor.

A predominância de alusões a fatos e pessoas da atualidade histórica e política que se encontra na primeira parte, realça o fantástico da segunda, tornando a narrativa do "Incidente" ainda mais singular, uma vez que a primeira dava a impressão de querer inserir a ação na "realidade".

---

1. SPITZER, Leo: Linguística e História Literária, Madrid, Gredos, 1955, pág. 162.

Na segunda parte, "O Incidente", há também, no plano geral da composição elementos heterogêneos: trechos de diário do Pe. Pedro Paulo, de retórica (discursos na praça), artigos de jornal, transcrição de trechos do pensamento positivista, páginas de diário do Prof. Martin Francisco Terra. E quase cada um dos trechos, direta ou indiretamente explícita um ponto de vista sobre Antares, isto no plano geral da segunda parte. Em plano mais restrito, há uma visão dos mortos e outra dos vivos; e no interior de cada um desses grupos de visões, as diferentes visões pessoais.

É de se notar que alguns dos gêneros, embora diversos, como o diário e o jornalismo, têm em comum a característica de analisar o quotidiano, podendo assim representar as contradições de uma atualidade social e colocar lado a lado elementos mais antagônicos, imagem do dialogismo do mundo contemporâneo que Veríssimo quer representar.

Apesar de as proporções serem menores, não é pequeno o dialogismo em "Bobok". Nele aparecem, de início as diversas visões sobre Ivan Ivanovitch: a de Semione Ardalinovitch, a de um pintor, a dos editores, a de um amigo. Depois, a visão de Ivan e a dos mortos. E de vez em quando, a do narrador. No fim, nítida, aparece a do autor.

No conto Dostoievski não é tão evidente como no romance de Érico Veríssimo, a mistura de gêneros.

Há, é verdade, no autor russo alguns elementos retóricos, mas muito sutis e que se enfraquecem ao se tornarem cômicos.

Em contrapartida há uma acentuada pluralidade de tons, fato que estudaremos detalhadamente na análise.

Do romance de Érico Veríssimo vamos considerar sobretudo os capítulos onde se narram os episódios dos mortos que ficaram

insepultos na cidade Antares, em vista de uma greve do G.T.B. no tempo do Jango. Isto compreende do capítulo XI até o LVII.

Tanto no livro de Érico Veríssimo, como no conto de Dostoievski os homens aparecem numa situação peculiar. Colocados depois da morte, passam a ter uma visão especial sobre as coisas. Da relativização com que vêem a realidade então, resultam conotações cômico-sérias, ambivalentes, próprias da visão carnavalesca do mundo. Em ambos, a representação de um objeto sério, a morte, é feita, não com aquele distanciamento épico<sup>1</sup>, solene, mas com familiaridade viva e presente.

Em "Bobok", narrativa baseada num diálogo que o narrador ouve são os seguintes os mortos que trocam idéias: o general Pervoyedov, a dama da alta sociedade, Avdótia Ignatievna, um mascate, uma voz "eu gostaria muito de viver", o conselheiro de corte, Lebeziatnikov, o conselheiro secreto Tarassevitch (vovô), o jovem barão, Klinievitch; o filósofo Platão Nikolaievitch, um jovem, uma adolescência da alta sociedade chamada Katiche Berestov e um engenheiro. São onze ao todo.

Na narrativa de Veríssimo são os seguintes os mortos insepultos na cidade com nome de Estrela: o sapateiro José Ruiz, vulgo Barcelona, anarco-sindicalista; Menandro Olinda, pianista; Erotildes, prostituta; João Paz, pacifista de esquerda; Pudim de Cachaça, beberrão; Quitéria Campo largo, dama ilustre; Cícero Branco, advogado.

Somos informados da causa mortis de todos os mortos de Antares: o sapateiro morreu por causa da ruptura de aneurisma; Menandro Olinda suicidou-se; João Paz, em consequência de torturas

---

1. BAKHTINE, Mikhail: "Epopéia e Romance": Moscou, Revista de Problemas da Literatura, 1971, trad. de Boris Schnaiderman.

sofridas na prisão; Pudim de Cachaça, envenado pela mulher ; Quitéria Campolargo, como a maioria dos ricos, de enfarte do miocárdio; Cícero Branco, de hemorragia cerebral.

Alguns dos nomes são indiciais<sup>1</sup>; têm conotações político-sociais e filosóficas, mas sempre com acento cômico. São nomes-paródias. O advogado que se torna o orador oficial dos mortos se chama Cícero; a prostituta, Erotildes; o pacifista, João Paz; o filósofo do conto de Dostoievski é Platão, lembrando o pensador grego e o diálogo socrático, como veremos adiante.

A apresentação dos mortos é feita no livro de Érico, em paródia teatral, no próprio cemitério, pelo advogado, Cícero Branco:

- Enfileirem-se contra o muro, que eu quero fazer as apresentações...

A lanterna deixada pelo ladrão que tentara apossar-se das jóias de D. Quita serve para iluminar principalmente o rosto dos que vão sendo apresentados, do mesmo modo que são focalizados os atores no palco.

As descrições são feitas em nível visual e numa focalização metonímica.

Barcelona, o sapateiro, tem face equina, lábios arroxeados que se arreganham, quando ri baixinho e deixa à mostra as gengivas descoradas. Os detalhes corporais e a comparação com animal dão o toque naturalista, como no cômico-sério.

Na descrição do pianista há o enfoque metonímico das mãos; os pulsos estão envoltos em ataduras e as mãos ficam pen-

---

1. BARTHES, Roland: "Introduction l'analyse structurale des récits", em Communications VIII (1966), pág. 8.



dentes de cada lado do corpo, como se não lhe pertencessem. A esta enumeração de partes do corpo deslocadas, o autor acrescenta a de roupas que acentuam o carnavalesco: Menandro Olinda estava vestido de casaca, com a camisa de colarinho mole, sem gravata, calças à meia-canela e de sapatos amarelos.

Ao ser iluminado o rosto de Erotildes, D. Quita pergunta a Cícero Branco:

- "Que é isto"?

- "É a Erotildes que, por sua graça e beleza foi das prostitutas mais famosas de Antares".

O uso do dêitico próprio à indicação de objetos e que aqui é utilizado para indicar pessoa e a alusão a uma beleza desaparecida sugerem coisas às avessas e a relatividade das coisas, categorias próprias do carnaval.

As antíteses continuam. A prostituta esquelética, vestida com um camisolão de hospital de indigentes, aparece coroada de vagalumes, símbolo do efêmero e da mudança. A marginalizada é agora rainha, mas sua realeza pode ser transitória como é o brilho do vagalume. É uma visão carnavalesca do mundo no qual não há afirmação nem negação absolutas.

Bergson<sup>1</sup> diz que há cômico sempre que os gestos, atitudes, movimentos do corpo humano lembram o automatismo da máquina. Certamente é por isto que tem certo ar engraçado a descrição que Érico Veríssimo faz do advogado defunto Cícero Branco?<sup>2</sup> "um homem de estatura mediana sai do seu féretro, dá alguns passos com uma rigidez de boneco de mola, olha a seu redor, inclina-se, apanha a lanterna, passeia a luz pela copa dos cinamomos, projeta-a

---

1. BERGSON, Henri: Le rire, Presses Universitaires de France 1950.

2. VERÍSSIMO, Érico: op. cit. pág. 231.

contra a esplanada e por fim foca o rosto da dama que continua ajoelhada..."

Na descrição que Érico faz dos mortos, o tom edramático que habitualmente cerca a morte desaparece para dar lugar ao cômico. Ela é feita ao nível visual, sem rodeios e com uso até mesmo de termos chocantes. A morte é destronizada.

Como as descrições de Érico, as de Dostoievski se fazem de modo rude. Mais do que as de Érico as de Dostoievski são individuais, sobretudo na ordem auditiva. É através da voz que o narrador russo individualiza suas personagens. No primeiro as personagens são vistas; no segundo, ouvidas.

O conselheiro da corte se revela pela voz adocicada, melosa.

A do general Pervoyedov é digna, grave, pausada.

Mesmo nuances de comportamento dos defuntos, o russo indica pela voz. O conselheiro secreto Tarassevitch sussurra desdenhosamente e de modo autoritário, quando se dirige ao general e ao conselheiro Lebeziatnikov, mas tem voz trêmula e apaixonada quando pergunta pela jovem morta Katiche.

A voz de Avdótia é comparada à de animal. Late enervada, quando fala ao mascate; é cheia de entusiasmo e se eleva acima de todas as dos outros defuntos, quando diz que não quer ter mais vergonha.

A única voz que é descrita sem nenhuma conotação pejorativa é a do mascate: é voz de homem do povo, posta em surdina.

É aterrada e balbuciante a voz do jovem cujo nome se desconhece, mas que se identifica como alguém que a intervalos diz: "eu gostaria muito de viver". A repetição mecânica da mesma frase a torna cômica. É o único morto a que é acrescentada descrição visual.<sup>1</sup> "Esse fedelho, eu me lembrava de o ter visto, havia pouco,  
1. DOSTOIEVSKI, Fédor Mikhailovich: Bobok, Ed. de Outubro, pág.218.

no caixão. Parecia um frango estonteado, a expressão mais feia que se possa imaginar".

Nele, como em Veríssimo, há tendência para exagerar os traços do rosto, o que faz lembrar as máscaras carnavalescas.

Mesmo Katiche que não pronuncia uma única palavra, ficamos conhecendo através do tom vocal?

- Hi! hi! hi! - respondeu uma voz aguda e desagradável de mocinha, onde se percêbia alguma coisa de acerado como uma agulha - hi, hi, hi!"

No gênero cômico-sério há grande liberdade de invenção. De modo geral, ele usa a tradição para fazer paródia.

A liberdade de invenção leva, não só à paródia, como também à pluralidade de estilos, variedade de tons e de vozes.

Encontramos, tanto em Dostoievski como Veríssimo, elementos de retórica, próprios de diálogo socrático, mas que nestes autores podem ser considerados como traços da sátira menipéia, em vista do aumento de elemento cômico.

A retórica é enfraquecida pelos tons de familiaridade que nela se introduzem. Ela toma ares de paródia, pois exprime, em tom grandiloquente, lugares comuns sobre a vida, a morte, a verdade, a justiça.\*

---

2. DOSTOIEVSKI, Fédor Mikhilovich: op. cit. pág. 222.

Em Dostoievski, as passagens que podemos achar retóricas não são muito evidentes. Aparecem nas palavras do general, quando fala de sua espada:<sup>2</sup> "Eu servi meu soberano. Tenho uma espada. A espada é a honra!".

Mas a esta retórica do general os outros defuntos respondem dizendo que ela é boa para esportar os ratos e foi só para isso que ele certamente a desembainhou...

Klinievitch<sup>3</sup> mistura o chavão dos discursos a palavras indicadoras de grande familiaridade:

- "Senhoras e senhores! Eu vos proponho não ter mais nenhuma vergonha!"

Há certo tom declamatório em "Bobok", principalmente no início, quando traz alguns ditos sentenciosos sobre loucura, razão, estima. Mas sempre é introduzido um elemento cômico, principalmente por causa de uma profunda relativização, própria da visão carnavalesca do mundo:<sup>1</sup>

"Lembro-me de uma sentença de origem espanhola. Foi quando os franceses, há meio século, construíram entre eles o primeiro hospício: "Encerraram todos os loucos numa casa particular, para se persuadirem de que eles mesmos são gente de juízo!". A frase é justa. Não é encerrando o próximo numa casa de loucos que se dá uma prova de nossa razão "X... ficou maluco, isto significa que gozamos de todas as nossas faculdades". Absolutamente. Isto não significa absolutamente nada".

E assim continua Ivan Ivanovitch num estilo triturado e não raro expondo idéias meio desconexas.\*

---

2.e 3. DOSTOIEVSKI: op. cit. págs. 225 e 223

1. DOSTOIEVSKI; op. cit. pag. 211.

Em "Incidente em Antares" é muito mais evidente a retórica e mais violentos os contrastes, isto é, os tons de familiaridade de que a tocam; assim acontece com as palavras de Cícero Branco:<sup>2</sup>

- "Temos diante de nós o resto da vida, quero dizer, da morte... da eternidade, se é que eternidade pode ter resto. E por falar nisso, que horas são? - Acende a lanterna e ilumina o próprio pulso. - Minha extremosa esposa decerto achou que o meu Omega de ouro era um relógio bom demais para eu trazer para a sepultura..."

É acentuadamente retórica a fala de Cícero Branco, orador oficial dos mortos, no coreto da praça de Antares. Também o é a do prefeito e a do promotor falante em nome dos vivos, mas todos os discursos estão repassados de tons cômicos que fazem risível sua solenidade.

O prefeito de Antares faz seu discurso diante do coreto em que se encontram os mortos, falando de voz nasalada, por causa do lenço que tem amarrado à nuca, tapando o nariz. Trata os mortos de Excia e de vós e tem tiradas retóricas assim:<sup>1</sup> "... faço um apelo, principalmente à distinta dama Quitéria Campolargo, ao meu amigo e colaborador Dr. Cícero Branco para que voltem, sem mais delongas, para o lugar de onde vieram, e lá esperem quietos, como convém a mortos que se prezam, o momento em que as circunstâncias permitam o vosso sepultamento cristão, como é de vosso direito e de nosso desejo e dever! É desnecessário dizer que a prefeitura vos oferece a todos transporte gratuito até ao cemitério..."

Fato semelhante ocorre com o discurso do Dr. Mirabeau, o promotor, com a diferença que em sua fala são acrescentados elemento de ordem dialógica<sup>2</sup> e mecanização que leva à paródia:

2. VERÍSSIMO, Érico: op. cit. pág. 242.

1 e 2. VERÍSSIMO, Érico: op. cit. págs. 335 e 337.

- "Senhores jurados! - começa o Dr. Mirabeau, buscando automaticamente o olhar aprovador do juiz. Este, porém franze a testa, estranhando essas palavras. - Quero dizer... digníssimas autoridades civis e eclesiásticas, colendo juiz de Direito, povo d'Antares!"

Um gênero menor, o solilóquio é acolhido em outro, como acontece muitas vezes na menipéia. Há um diálogo, onde se é seu próprio interlocutor:<sup>1</sup> "O vosso dever para com esta comunidade é aceitar resignadamente a vossa morte, isto, é, na imobilidade e no silêncio e não... não vos valerdes (minha mãe! terei conjungido do direito o verbo?) da vossa condição de defuntos para impor-nos a vossa presença perturbadora e letal," diz o Dr. Mirabeau.

Também ocorre a introdução de outro gênero: a diatribe, que aparece sob forma de conversação com interlocutor ausente. Mas no discurso do promotor se estabelece grande ambigüidade. Ele identifica o cadaver de D. Quitéria com o de sua própria mãe e então fala com ela; em tais condições a mãe está e não está presente. Há diatribe e há diálogo, dependendo do ponto de vista em que nos colocarmos. Eis as palavras do Dr. Mirabeau:<sup>2</sup>

- "Profissionais competentes vos declaram defuntos. Estais portanto oficialmente mortos perante Deus e os homens. Por que voltastes? E tu, mãe, por que não ficaste no teu túmulo? Eu não te esqueci... Juro por Deus. No próximo Dia de Finados te rás as tuas rosas".

A mistura no nível temático corresponde mistura de tons e de gêneros, como vimos. Mas às vezes, a de gêneros se faz, não de modo sutil, como nos últimos casos citados; ela aparece clara e nítida. É o que acontece no romance de Érico Veríssimo quando,

---

1 e 2. VERÍSSIMO, Érico: op. cit. págs. 339 e 338.

no decorrer da narrativa são intercalados: artigos de jornal, escritos em prosa barroca, pelo jornalista Lucas Faia,\* trechos do diário do Pe. Pedro Paulo e do diário e pesquisas, escritos por Martin Francisco Terra, chefe de um grupo de alunos do Centro de Pesquisas Sociais da Universidade do Rio Grande do Sul.

Aspectos dialógicos, evidenciando, como no diálogo socrático as várias facetas de um fato ou de um objeto aparecem com frequência em "Incidente em Antares". Eles estão nas conversas entre os vivos. Assim, durante a reunião da comunidade antes de serem enfrentados os mortos na praça há tentativa de recolher as diversas respostas sobre o que é a morte, confrontando-as (anácrese e síncrese socráticas).

Para o jornalista barroco, a morte é a ausência de vida. O promotor leva-o a reconhecer seu erro, mostrando a inadequação do seu pensamento à realidade, uma vez que os ainda não nascidos sofrem a ausência de vida, mas não se pode dizer que estejam mortos.

A presença dos defuntos que andam, falam, fazem visitas na cidade de Antares é explicada de modo diferente pelas pessoas que fazem parte da reunião comunitária. Um diz que é alucinação coletiva, outro que é o juízo final.

Também entre os mortos de Antares há anácrese e síncrese. Quitéria Campolargo pergunta a Cícero Branco:<sup>1</sup>

- "Se somos mesmo cadáveres, como se explica que estamos aqui falando, trocando idéias... com a memória funcionando.."

E daí por diante, uma série de problemas de ordem filosófica e religiosa são discutidos.

---

1. VERÍSSIMO, Érico: op. cit. pág. 241.

Há confronto de opiniões entre vivos e mortos, na ocasião do encontro na praça. Durante o discurso do orador dos defuntos, o professor Libindo Olivares pergunta o que é a verdade, mas Cícero responde apenas:<sup>1</sup>

- "Não me venhas com essa paródia de Jesus diante de Pilatos, meu inefável paranóico! Estou falando na verdade com v mi núsculo".

Na resposta de Cícero aos ataques de João Paz fica bem claro que são os mais diversos os pontos de vista por onde se pode ver uma realidade:<sup>2</sup>

- "Ora, menino, um ser humano não é uma moeda apenas com verso e reverso. É um poliedro, com milhares de faces. E há milhares de maneiras de ver uma pessoa, um ato, um fato..."

Nos discursos pronunciados na praça há as vozes dos defuntos, cada um vendo a realidade da morte a seu modo: D. Quitéria é católica, João Paz, ateu. De outra parte, todos os mortos tem em comum a nova visão das coisas que a morte lhes deu.

Entre as vozes dos vivos há as do mundo oficial da cidade e as dos "arbícolas" (jovens que subiram às árvores para apreciar o espetáculo).

É extremamente ambígua a pergunta de Klinievitch a Le-

---

1 e 2. VERÍSSIMO, Érico: op. cit. págs. 344 e 347.



beziatnikov, no conto de Dostoievski e dá lugar ao confronto de uma série de opiniões:<sup>1</sup>

- "Dizei-me primeiro, como é possível falarmos aqui? Por que estamos mortos e todavia falamos: damos a impressão de nos movermos e entretanto não falamos e não nos movemos absolutamente. Que significa esta farsa?"

Em "Bobok" a dialogização é muito evidente. A atitude de Ivan é marcadamente dialógica. É contínua a relação do sujeito com sua própria palavra e com a palavra dos outros. Inicia-se o conto com a palavra de outro sobre Ivan, isto é, a palavra de Semione Ardalinovitch:<sup>2</sup>

- "Dize-me se te acontecerá algum dia não estar embriagado?"

Vem em seguida a palavra do pintor sobre Ivan, mas referida por Ivan mesmo:<sup>3</sup>

- "Você é nada menos que um literato".

Outra vez aparece a palavra escrita do pintor sobre Ivan, mas referida por Ivan mesmo:<sup>4</sup>

- "Ide ver esse personagem mórbido, prestes afundar-se na loucura".

A palavra dos editores sobre as obras de Ivan está expressa na metáfora: - "Falta-lhe sal".

Dá sua palavra sobre o que julga ser a idéia do pintor a respeito de arte:<sup>5</sup>

- "Creio que o pintor não me retratou pensando em li-

---

1.2.3.4 e 5. DOSTOIEVSKI: op. cit. págs. 222, 209, 210.

teratura, mas por causa de duas verrugas simétricas com as quais se enfeita a minha fronte: um fenômeno, não é verdade? E como estão bem no retrato, aquelas duas verrugas jurar-se-ia que estão vivas. "É a isto que se chama realismo".

Mesmo a intervenção do narrador em relação ao diálogo dos mortos se faz em base dialógica:<sup>1</sup>

- "E depois, que significava então em semelhante lugar esse jogo de preferência e quem era esse general?"

Ou então?<sup>2</sup>

- "O que, era a isso que se chamava um morto moderno?"

Logo se percebe que Ivan, a personagem desta pequena sá tira menipéia, foge às normas habituais; ele, como sua palavra, é ambivalente e tem sempre duplo sentido.

Como a maioria das personagens de Dostoievski está sempre no limiar. Não se introduz como é preciso na existência, não se encarna completamente. Nunca adquire na vida corrente a definição que limita o homem. Ele próprio reconhece sua duplicidade, pois discute consigo mesmo, com sua palavra e a palavra dos outros sobre ele?<sup>3</sup> "Demais, ao diabo com tudo isso... pois tenho que fazer tal estardalhaço com o meu espírito: eu murmuro, eu resmungo".

Ao repetir a palavra do amigo sobre seu estilo mostra como sua própria palavra é interrompida, retalhada, duplicada, como ele mesmo. "Um amigo veio à minha casa ontem". "Meu estilo se altera, disse ele, é destrutivo. Tu o golpeias, o trituras -

---

1. DOSTOIEVSKI, Fédor Mikhaïlovicich: Os mais brilhantes contos de Dostoievski, Rio, Ed. Ouro, pág. 211

2.3. Idem, idem.

em proposições subordinadas, depois destas subordinadas uma outra subordinada, em seguida um parêntesis, e recomeças a retalar".

Constata que está numa situação de limiar:<sup>1</sup> "Meu amigo tem razão. Passa-se em mim alguma coisa de incomum. Meu caráter sofreu também uma transformação e minha cabeça anda mal. Começo a ouvir coisas estranhas... Não são precisamente vozes... é como se, muito perto, alguém tartamudeasse: "bobok, bobok, bobok".

O diálogo filosófico, o simbolismo elevado mistura-se, na sátira menipéia a um naturalismo grosseiro. Isto pode ser observado em muitas passagens da narrativa de Érico Veríssimo: o Pe. Pedro Paulo, respondendo ao presidente do Lion's diz que, por certo ele imagina o Juízo Final como o show dos shows, pois pensa que Deus é um empresário preocupado com o IBOPE. Cícero Branco indaga se a verdade fede e enquanto discursa diz que precisa apressar-se, porque as saprófitas já lhe devoram as estranhas.

No conto de Dostoievski, ao simbolismo do Vale de Josafá, de origem bíblica que é sugerido pelo general, o jovem responde falando, de tosse, resfriado a catarro. As considerações de Tarassevitch:<sup>1</sup> - "A vida comporta tantos sofrimentos, dilaceramentos..." Klinievitch responde:<sup>2</sup> - "Garanto que ele já "cheirou" a presença de Katiche..."

As idéias filosóficas de Platão Nikolaievitch responde Lebeziatnikov com expressões como: delírio místico e fedor da alma...

O homem é colocado numa situação excepcional, diante das mais importantes e decisivas perguntas de sua vida, num contexto de real concretude e atualidade.

---

1 e 2. DOSTOIEVSKI: op. cit. págs. 217 e 221.

Esta situação de limiar, própria da sátira menipéica, é encontrada em ambas as narrativas. Nas duas, as personagens estão colocadas depois da morte. Desta situação decorrem atitudes, pensamentos, opções que não seriam possíveis noutro contexto. Tu do passa a ser visto numa outra perspectiva.

Em "Incidente em Antares", as pessoas tem atitudes e palavras que seriam extravagantes e até loucas, mas que nas circunstâncias de quem já deixou a vida, são lógicas e coerentes. Vistos de onde são, os fatos e objetos tem outra significação. D. Quitéria diz que morto não tem classe; coloca no vaso sanitário as jóias que estavam sendo motivo de desavença entre as filhas; Barcelona ri, sem acelerar o passo, diante dos tiros dos guardas de Inocêncio Pigarço, o delegado; Cícero confessa em público suas iniquidades e ataca, bem como os outros defuntos, os grandes da cidade, pois na nova situação, todos os do coreto são inatingíveis.

Há a experiência das últimas perguntas filosóficas. Eis como se expressa o mascate em "Bobok"<sup>1</sup>:

- "Nós dois já saltamos o fosso, e, perante o tribunal de Deus, somos iguais por nossos pecados... Mas vós sabeis, excelência, que reina aqui uma ordem nova. É que estamos, por assim dizer, mortos, excelência".

Aparece a voz de Klinievitch, perguntando-se e perguntando?<sup>2</sup>

- "Por quanto tempo? O que significa esta farsa? Por que estamos mortos e todavia falamos?"

Logo depois da tomada de posição filosófica, vem a atitude prática?<sup>3</sup>

---

1.2.3. DOSTOIEVSKI, op. cit. págs. 215, 222, 224.

- "Proponho a todos passarmos esses dois meses tão agradavelmente quanto possível, e para isso organizar-mo-nos sobre outras bases. Senhoras e Senhores! Eu vos proponho não ter mais nenhuma vergonha!... Sobre a terra é impossível viver sem mentir, porque vida e mentira são sinônimos: mas aqui não mentiremos, a fim de rirmos um bocado. Eh! que diabo, é bem necessário que o túmulo preste para alguma coisa!"

Como já foi dito, uma das características do carnaval é o cenário ser lugar público, onde se concentram muitas pessoas e das mais variadas classes sociais, entrando aí num contato familiar e descontraído. Coexistem no mesmo lugar e no mesmo tempo, grande número de pessoas e num momento de crise.

Assim é que em "Bobok", Ivan Ivanovitch vai a um enterro e é no cemitério que escuta o diálogo entre os mortos. Estes são das mais variadas classes sociais, desde o mascate, até o conde e o filósofo. Que a situação é de limiar, de crise, temos prova na afirmação do autor: "A depravação em semelhante lugar, a depravação das supremas esperanças, a depravação dos cadáveres putrefatos e decompostos - e que não poupa sequer os últimos momentos de consciência! Foram-lhes concedidos, esses momentos supremos e..."

Em "Incidente em Antares" também os momentos de crise se passam em lugares públicos: no cemitério em que os mortos permanecem insepultos por causa de uma greve de trabalhadores e posteriormente na praça de Antares. Há nesses lugares a parti-

---

1. DOSTOIEVSKI: op. cit. pág. 226.

cipação de elementos das mais diversas classes sociais, não só dentre os mortos como dentre os vivos. Do lado dos vivos aparecem desde o prefeito até o vendedor de pépsi; do lado dos mortos, do sapateiro (politicado e intelectual) até o bacharel, Dr. Cícero, orador dos defuntos.

De outra parte, a observação é feita, na menipéia, de um ponto de vista não habitual. No caso de "Bobok" e de "Incidente em Antares", esse ponto de vista é o de quem vê as coisas e fatos numa situação em que a vida aqui acabou. Tal ponto se confronta dialogicamente com o modo de ver dos vivos.

Na narrativa de Érico Veríssimo, os mortos aparecem no coreto da praça de Antares. O coreto é uma metáfora da nova perspectiva, a vista do alto.

Esta visão é confirmada pelas palavras do orador dos defuntos; na nova perspectiva os habitantes de Antares tem uma nova face<sup>1</sup>:

- "Vista deste coreto, do meu ângulo de defunto, a vida mais do que nunca me parece um baile de máscaras. Ninguém usa (nem mesmo conhece direito) a sua face natural. Tendes um disfarce para cada ocasião".

Com a mesma franqueza e desassombro falam os outros oradores do coreto. Mesmo os mais humildes, os mais decaídos, como Pudim de Cachaça e Erotildes dizem o que sabem, embora haja pessoas importantes envolvidas no que afirmam.

Mesmo D. Quitéria, de quem o Cel. Tibério solicita apoio, em vista de pertencerem à mesma classe, responde<sup>2</sup>:

---

1 e 2. VERÍSSIMO, Érico: op. cit. págs. 341, 356.

- "Tibé, estás muito enganado. Não tenho nada mais a ver com vocês. Entre vivos e mortos não há entendimento possível".

O diálogo dos mortos em "Bobok" se inicia numa perspectiva que está duplamente afastada da vida corrente: um jogo de cartas entre mortos.

Como o carnaval, ele é um intervalo na vida humana; tanto no jogo, como no carnaval este intervalo é limitado, no tempo e no espaço.<sup>1</sup>

Há em "Bobok" um acúmulo de situações fora do comum: há o jogo que já é evasão da vida habitual; ainda mais, ele se realiza entre pessoas mortas e de memória.

De outra parte, a idéia de jogo está também explícita na linguagem, em que aparece trocadilho com a palavra morto.

Ivan Ivanovitch estava deitado sobre uma pedra em forma de sarcófago, quando escutou vozes abafadas vindas dos túmulos próximos.<sup>2</sup>

- "Excelência, verdadeiramente isto não se faz. Anunciastes copas; eu faço o jogo e eis que jogais o sete de ouros. Deveria ter dito antes que tínheis ouros.

- "Mas também... jogar de memória. Não é nada divertido".

- "Excelência, não há meio de jogar sem garantias. É preciso absolutamente fazer um morto, e deverá haver um carteamento sem valer".

---

1. HUIZINGA, Johan: Homo Ludens, S. Paulo, Perspectiva, 1971, pág. 16.

2. DOSTOIEVSKI: op. cit. págs. 213 e 214.

- "Mas onde encontrar o morto aqui?"

Na nova perspectiva Klinievitch apresenta toda a ambivalência da entronização e da destituição de rei carnavalesco. É entronizado, porque se torna o líder dos mortos. Por outro lado, ele próprio se desentroniza ao se confessar um reles baronete, descendente de lacaios. Conta seus crimes e os Tarassevitch, Avdotia e Katiche Berestov. Uma das conseqüências da nova perspectiva é a disposição de cada qual contar, sem a menor reserva, a sua história. É a familiaridade e franqueza do carnaval.

Em "Incidente em Antares" o papel do rei carnavalesco é exercido por Cícero Branco. Ele assume a liderança, desde o primeiro momento, no cemitério; como um mestre de cerimônias faz o raio de luz da lanterna elétrica iluminar o rosto dos defuntos, na hora em que os apresenta. Sua atitude é semelhante à do rei Klinievitch; há uma destituição que ele próprio faz de si primeiro e depois dos outros. Klinievitch desentroniza os mortos; Cícero, os vivos.

Até mesmo a coroa é sugerida: Dr. Cícero, de pé, no coreto, puxa as asas de sua gravata borboleta e com sua auréola móvel e escura de moscas vorazes, começa a falar...

Da ruptura das regras e limites habituais resulta liberdade em que as pessoas são postas à vontade e onde a liberdade ao nível da ação corresponde à ousadia ao nível da palavra. Isto ocorre, seja por causa do desrespeito à etiqueta, seja pela profanação do sagrado ou pela sinceridade total.

A familiaridade que se estabelece entre os mortos do "Incidente em Antares" leva D. Quita a dizer a Cícero Branco que o considera um advogado chicanista e este a declarar-lhe que levará gladiolos ao velório da velha dama com a finalidade de ser

---



contratado para fazer o inventário. Barcelona, referindo-se a D. Quita lhe diz que muita meia-sola colocou nos sapatos dela e de sua gente. Na verdade, diz ele "tenho ferrado os cascos de mais de metade da burguesia local..."

Em "Bobok" esta atmosfera de profanação do sagrado e sinceridade cínica se faz presente desde o começo da narrativa, mesmo antes do diálogo entre os mortos. Assim, Ivan Ivanovitch fala do cheiro do cemitério, dos desgostos bem simulados, da alegria de muitos, das classes de enterro.

A mesma franqueza existe entre os mortos; Avdótia e o mascate acusam-se mutuamente de mau cheiro; Klinievitch diz ao general que ele é um cadáver em putrefação de que só restam cinco botões de cobre. Avdótia chama Katiche de monstro e Klinievitch de bandido.

As alianças de contrários estão presentes, não só em antíteses na própria linguagem, como também em inversão de papéis e situações das personagens.

A linguagem entra numa relação excepcional com o referente, por causa da situação anormal das personagens.

Só mesmo numa situação incomum se pode admitir que alguém fale da própria morte nos termos em que se lê em "Incidente em Antares". Assim é a fala de Cícero Branco, ao explicar a D. Quitéria a própria morte:<sup>1</sup>

- "A mancha que a senhora vê pode ser um sinal de que fui fulminado por uma hemorragia cerebral maciça. Eu ia atravessando a praça quando de repente tudo ficou escuro".<sup>2</sup>

É João Paz outro morto que discute com Cícero Branco, nos termos seguintes:<sup>2</sup>

---

1 e 2. VERÍSSIMO, Érico: op. cit. págs. 237 e 247.

- "Não desconverse. Você sabe muito bem que não morri de pneumonia no hospital, mas fui, isso sim, assassinado na prisão,"

Em "Incidente em Antares", por exemplo, os menos amados durante a vida são os mais aptos a dar e encontrar amor, quando voltam à sua cidade: Erotildes, Pudim de Cachaça e João Paz.

Barcelona, perseguido pela polícia, e na nova situação imune às balas dos capangas do delegado diz: "Não podes matar um morto"<sup>1</sup>.

João Paz passa de acusado a acusador.

Em Dostoievski, o sentido de inversão, de mudança é geralmente mais velado. Aparece, por exemplo, na indicação de que o general e a dama da alta sociedade tiveram enterro de terceira classe. Na alusão ao vendeiro, como sendo o único que tem palavras equilibradas, de bom senso e fé. Ele também passa de explorador, como é considerado pela dama, a explorado<sup>2</sup>.

- "Como vos teria roubado, uma vez que, desde janeiro, contai bem; não haveis pago um tostão?"

Não raro as antíteses em Dostoievski tem sentido cômico, por chamarem a atenção para o físico, quando o aspecto moral é que está em causa.

No início do conto, Ivan Ivanovitch, ao chegar ao cemitério diz que se manteve afastado, com um ar de orgulhosa suficiência, para logo acrescentar que seu redingote estava sova-do.

---

1. VERÍSSIMO, Érico: op. cit. pág. 276

2. DOSTOIEVSKI, : op. cit. pág. 215.

Depois de falar sobre uma coletânea de ditos de Voltaire, diz que a hora atual está para o porrete e não para Voltaire. Ao indagar-de por que os mortos são tão pesados e ele mesmo responder que é por causa de certa força de inércia e porque o corpo não tem mais controle sobre si mesmo, diz que isto contraria a mecânica e o bom senso.

O conto do autor russo está repleto de alianças entre elementos contrários.

No cemitério em que se encontra, Ivan Ivanovitch mergulha numa meditação que ele diz ser de circunstância e a inicia pensando sobre a exposição de Moscou.

Fala, em seguida, de um sanduiche meio comido que está colocado em cima de uma lápide e que ele mesmo reconhece que está fora do lugar.

Concluiu que precisava distrair-se. E eis como inicia o segundo capítulo de sua narrativa:<sup>1</sup> "Então saí para me distrair e fui dar comigo num enterro".

A expressão é duplamente cômica. Em primeiro lugar, por que realiza uma aliança inesperada:<sup>2</sup> distração em cemitério; em seguida, porque imprime o tom mecânico a um ser humano:<sup>3</sup> "fui dar comigo..."

Diz Bergson que há comicidade toda vez que as pessoas vão direto, no seu caminho, sem escutar, sem entender, mas apenas perseguindo sua idéia e dobrando as coisas à idéia. Falta o

---

1. DOSTOIEVSKI: op. cit. pág. 211

2. BOUSONO, Carlos: Teoria de la expresión poética, Madrid, Gre dos, pág. 391

3. BERGSON, Henri: Le Rire, Press Universitaires de France, 1950.

esforço do espírito que se readata, mudando de idéia, quando muda o objeto.

É o que acontece muitas vezes, tanto em "Bobok", como em "Incidente em Antares". As personagens, esquecidas da situação real de mortos, às vezes, falam e agem como se ainda estivessem vivas e daí advém palavras e ações que provocam o riso.

Tarassevitch e Pervoyedov, dois mortos do conto russo discutem qual dos dois médicos era melhor, Ekhoud ou Botkine. O jovem sem nome, identificado apenas como uma voz "eu gostaria muito de viver", pergunta-lhes:<sup>1</sup>

- "Dizei-me, então, senhores, devo ir ao consultório do Dr. Ekhoud ou ao de Botkine?"

O conselheiro de corte, Lebeziatnikov, chama Tarassevitch. Quando este lhe pergunta o que deseja, ele responde:<sup>2</sup>

- "Informar-me simplesmente da saúde de Vossa Excelência".

D. Quitéria, depois de apalpar os dedos, o pulso, o peito, o pescoço, as orelhas, grita:<sup>3</sup>

- "Ai! Fui roubada, doutor! O bandido levou todas as minhas jóias! Fui roubada! Meu Deus! Jóias antigas de família..."

É ela também quem recua, brusca, quando Erotildes lhe fala, de perto, por medo dos bacilos da tuberculose:<sup>4</sup>

- Não fale com a boca em cima da minha cara, mulher.

---

1. DOSTOIEVSKI: op. cit. pág. 219

2. DOSTOIEVSKI: op. cit. pág. 220

3 e 4. VERÍSSIMO, Érico: op. cit. págs. 232, 240.

Mas a distração que esquece as mudanças feitas pela morte, não está apenas nos mortos. Ela se encontra também nos vivos.

Rosinha, companheira de Erotildes, e a quem esta visita, na sua volta a Antares, pergunta à morta:<sup>1</sup>

- "Como vai a tua tosse?"

- "Menina, onde é que tu viste morto tossir?"

Yaroslav, o fotógrafo da cidade de Antares, tenta fotografar os mortos, mas o olho da câmara não vê ninguém; o coreto saiu completamente vazio, na fotografia.

O prefeito, revoltado com as acusações de Cícero Branco, grita:<sup>2</sup>

- "Delegado! Prenda esse canalha mentiroso!"

Os mortos de Dostoievski não se movem, não saem do lugar. É mais um aspecto da visão carnavalesca do mundo. Nela não há negação nem afirmação absolutas. Há sinal de vida, ao nível da palavra, mas não há quanto à locomoção. Um morto só pode atingir o outro por meio da palavra.

Avdótia reclama o mau cheiro que ela supõe vir do mascate. Garante que o cheiro recrudescerá, porque o vendedor se virou, mas este nega ter-se movimentado e atinge a grãfina com a palavra:<sup>3</sup>

- "Eu não me volto, mãezinha, e meu cheiro não tem nada de especial, atendendo-se que estou ainda bem conservado, enquanto que vós, a bela, estais lindamente estragada".

---

1 e 2. VERÍSSIMO, Érico; op. cit. págs. 284 e 350

3. DOSTOIEVSKI, op. cit. pág. 216.

A mesma impossibilidade de movimento atinge o rei carnavalesco, Klinievitch:<sup>1</sup>

- "Quero somente, velho amável, abraçar-vos, mas, graças a Deus, não posso".

Sem poder sair do lugar está também o general Pervoyedov, incomodado por ser Katiche e não ele quem primeiro relata a própria vida. Disso se aproveita Klinievitch:<sup>2</sup>

- "Hein? O quê? Em todo caso, vós não me poderíeis alcançar e eu posso daqui vos aborrecer muito à vontade. E depois, senhores, que lhe vale seu título de general? Lá, ele foi general, mas aqui não passa de um cadáver em putrefação!"

Os mortos de "Incidente em Antares" são mais livres. Camminham pela cidade, visitam amigos e parentes, sobem ao coreto, fazem gestos. Alguns de conotação carnavalesca: Quitéria move os polegares um ao redor do outro. Cícero faz o braço de João Paz girar como uma hélice. Erotildes faz gestos repetidos de faceirice, para ajeitar os cabelos, distraída da morte e continuando com o desejo de agradar.

Mas não é apenas entre os mortos que encontramos gestos carnavalescos. Também entre os vivos há gestos excêntricos, fora do habitual e não raro inadequados se os considerarmos numa outra visão que não seja a carnavalesca.

Em "Bobok" os gestos de Ivan Ivanovitch, principalmente no cemitério tem ar mecânico, porque não se adaptam à ocasião.

Ele revela que durante a missa saiu para tomar ar e foi a um restaurantezinho comer. Sentou-se e deitou-se numa pedra em forma de sarcófago de mármore.

---

1 e 2. DOSTOIEVSKI: op. cit. págs. 221 e 225.

Finalmente, tendo os mortos se calado após seu espirro, circular nos outros grupos e escuta de todos os lados, numa atitude que realmente nos parece muito estranha.

Em "Incidente em Antares" há o gesto mecânico da dama que na mocidade tivera voz de soprano e que automaticamente se põe a cantar, com voz trêmula e desafinada, mas com "bravura operática", a Ave-Maria de Gounod, trepada num banco da Igreja de Antares.

Na praça onde estão os mortos surge Yaroslav, o fotógrafo ambulante da cidade. Com um lenço amarrado à nuca, tapando-lhe o nariz e a boca, ele se aproxima num "marche-marche caricato de desenho animado" para fotografar os defuntos.

Um gesto que é uma verdadeira paródia da imparcialidade judicial é o do juiz de Direito de Antares. Ele atira para o ar uma moeda para decidir se os enfermeiros do Hospital Repouso ou os do Salvator Mundi é que atenderiam a mulher desmaiada na praça, pois que os dois grupos travaram quase uma luta corporal, disputando a posse da vítima...

Paraceu-nos importante, num estudo sobre o cômico-sério, algumas palavras sobre o riso. É verdade que ele envolve problemas de ordem filosófica, mas não será abordado apenas neste aspecto e sim como linguagem em suas implicações estéticas.

Começaremos por alinhar algumas idéias de Bakhtine<sup>1</sup> sobre o riso do carnaval que ele estuda também diacrônicamente, como o faz com o gênero dialógico ou do romance polifônico. Tal riso se origina, segundo o teórico russo, nas antigas formas de riso ritual. Este era dirigido para o alto, isto é, para o sol,

---

1. BAKHTINE, Mikhail: La Poétique de Dostoievski, Paris, Seuil, 1963, pág. 174.

para o poder terrestre e esta orientação para o superior tem a finalidade de obrigá-los a se renovar. O riso ritual era uma reação às crises, não só da vida da natureza, mas também da vida do homem. Assim, ele estava presente no período de solstício; no nascimento e na morte do homem. É um riso ambivalente; nele se combinam o escárneo e a alegria.

A orientação do riso ritual em direção ao alto continuou durante a Idade Média que permitia a paródia sacra, isto é, dos textos e dos ritos sagrados.

Como o riso ritual, o riso carnavalesco também se dirige ao superior, à mutação dos poderes, verdades e ordens estabelecidos. Como o riso ritual antigo, ele é ambivalente e une a afirmação, que é a alegria, com a negação, que é a zombaria.

Ainda mais, o riso carnavalesco engloba os dois polos da mudança, isto é, consegue captar o processamento mesmo desta mutação, cujo símbolo mais concreto e evidente se encontra na entronização e destituição do rei do carnaval.

Georges Bastide<sup>1</sup> faz um estudo sobre o riso. Sua teoria é muito coerente e como faz, no final, uma ligação entre oômico e estética, dela nos serviremos para a análise do riso em "Bobok" e em "Incidente em Antares".

Para ele, o riso é uma última fase de um processo emotivo complexo que vai duma incerteza agressiva a uma distensão pacífica, passando por uma fase de expectativa.

---

1. BASTIDE, Georges: "Le rire et sa signification éthique", em *Revue Philosophique*, VII à IX, (1949), pág. 289.



A emoção que surge com o aparecimento de outro no campo imediato do comportamento humano, tem duas tentativas de reatuação possíveis: a supressão da presença do outro pela hostilidade ou a sua acolhida, e então se produz o riso.

O riso é uma linguagem, na medida em que serve para dar a conhecer a outro as intenções. Se as relações entre os sujeitos se dão sem nenhuma referência a objeto fora deles, temos o riso de contato. As relações que unem os dois interlocutores, mas numa referência comum ao objeto, constituem os risos de cumplicidade. No primeiro caso, ri-se para alguém; no segundo, com alguém, de qualquer coisa.

O de cumplicidade é um riso intencional, exprimindo relação de não agressividade entre dois ou mais, na sua ligação com um objeto (que pode ser evidentemente uma pessoa ou um grupo de pessoas).

Este é o riso que se produz na zombaria coletiva e que se dirige, tantas vezes, às formas sociais de autoridade constituída. Para usar a terminologia de Bakhtine, diríamos que, o riso de cumplicidade quando se dirige ao "alto", é um riso ritual, podendo ser, portanto, também carnavalesco.

Depois de estudar o riso de cócegas e o riso de alegria, Bastide se ocupa do riso do cômico que ele diz ser diferente de qualquer outro tipo. Seu estudo permite aplicar a hipótese inicial, isto é, que o riso é agressividade que se resolve em acolhida.

Inicia pela exposição das teorias clássicas sobre o riso cômico.<sup>1</sup>

---

1. BASTIDE, Georges: op. cit. pág. 300.

As teorias axiológicas ou morais fazem da essência do cômico, um julgamento de valor pelo qual se toma consciência de alguma superioridade em nós, pela comparação com a inferioridade de outro ou com a nossa própria inferioridade anterior.

As teorias lógicas ou intelectuais põem ênfase sobre a contradição lógica; o riso do cômico se produz, quando, em lugar da reação inteligente e adaptada às circunstâncias, há reação automática e inadequada.

Bastide reconhece que há efeitos cômicos que fogem a essas duas teorias. Sua principal falha está em colocarem como ponto fundamental a natureza e estrutura do objeto, quando devia ser posta a atenção sobre o sujeito que ri.

Para Bastide, a consciência do cômico autêntico implica em atitude estética.<sup>1</sup> Ele se apóia sobre emoção de caráter estético, isto é, implica, tanto na sua criação quanto na sua compreensão, em três caracteres essenciais da atitude estética. São eles: desinteresse, interiorização simpática e animação simbólica. O primeiro significa que na emoção estética cessa toda referência às preocupações utilitárias habituais; a segunda importa em participação no espetáculo estético, "por dentro". A animação simbólica quer dizer que o objeto é desligado de suas determinações aparentes para tornar-se a base duma significação profunda e geral.

Essas três condições se realizam no verdadeiro cômico. Na comédia, por exemplo, o homem se dá em espetáculo e espetáculo desinteressado; interioriza em si mesmo, sua condição, a par

---

1. BASTIDE, Georges: op. cit. pág. 303.

tir do espetáculo visível e percebe, através do símbolo dos fatos e gestos deste espetáculo, o fundo mesmo de sua natureza na sua generalidade de essencial.

Ora, esta natureza é contradição, oposição, inimizade íntima, pois o homem é dividido dentro de si mesmo, entre o ideal e o real, a intenção e a ação.

A comédia reconcilia o homem consigo mesmo, permitindo-lhe transcender, num divertimento superior, suas próprias inadequações.

O riso estético resulta na resolução, por um instante, da hostilidade do homem consigo mesmo, isto ocorre no plano da contemplação estética, em uma desculpa e amizade íntimas.

Veremos que a teoria de Bastide engloba e completa as teorias clássicas sobre o cômico. A teoria clássica axiológica fala de superioridade e degradação, mas tal superioridade é do homem sobre si mesmo, na consciência que tem de suas próprias fraquezas. Percepção do contraditório, dizem as teorias lógicas, mas percepção de nossa própria e íntima contradição vista no simbolismo do espetáculo.

Se transpusermos o princípio geral da teoria de Bastide de que o riso é agressividade inicial que se resolve em cordialidade final, vemos que na comédia, o riso realiza no plano estético, aquele princípio, isto é, a divisão íntima (hostilidade, agressividade) que existe em todo homem é aceita de modo amigável pelo homem, ao contemplar as consequências desta oposição interior. Deixa de ser inimigo de si mesmo, por um instante e transcende, num plano superior suas próprias inadequações.

O riso como linguagem, tanto numa como na outra obra analisada, é em geral, de cumplicidade. Quando as relações unem os interlocutores numa referência comum a um objeto e estes in-

terlocutores são os mortos, o riso se dirige ao superior, isto é, à mudança da origem catabelocida, que é, aliás, uma das características do riso carnavalesco. Pode também resultar o riso da inadequação dos mortos à nova realidade ou da dos vivos em relação aos mortos que eles consideram sujeitos às mesmas vicissitudes.

O general Pervoievdivov, num riso contido, à socapa, em riso de cumplicidade com o funcionário, zomba da distração do jovem que ainda pensa em procurar um médico. O cônico, no caso se prende ao fato de ter havido, por parte do jovem uma reação automática, e, por conseguinte, inadequada:<sup>1</sup>

- "O quê? Onde quereis ir? - O cadáver do general foi agradavelmente sacudido por um frouxo de riso".

Ao usar a expressão "fazer eco", o autor usa uma conotação física, e, ao mesmo tempo mecânica, que provoca o riso:<sup>2</sup>

- "O funcionário lhe fez eco pela fístula".

O leitor ri do jovem em companhia do general e do funcionário e ri do funcionário e do general, porque o narrador chama a atenção para o aspecto mecânico do próprio riso dos defuntos, o que está evidenciado na linguagem: uso da passiva: foi sacudido por um frouxo de riso. E até, há uma metáfora de ordem fônica em que a seqüência de fricativas: frouxo, funcionário, fez, fístula representa os leves movimentos produzidos pela expulsão do ar, por via comum (riso) ou inusitada (fístula).

Klinievitch ri da inadequação de Avdótia à realidade, ri de seu engano. Não era do nascate que vinha o cheiro de que ela reclamava:<sup>3</sup>

---

1.2.e33. ; DOSTOIEVSKI: op. cit. págs. 218 e 221.

- "Foi um engano suspeitardes que vosso vizinho, o negociante cheira mal... Calei-me e ria. O mau cheiro vinha de mim; puseram-me num caixão pregado".

De Katiche, o narrador diz que "não fazia outra coisa senão rir... ou antes, casquinar, com um riso ignóbil e feroz"<sup>1</sup>.

Até mesmo do riso o narrador priva Katiche Berestov, dizendo que ela relinchava de prazer. Seu riso é de cumplicidade com os demais mortos e se dirige à ordem estabelecida, à sua fragilidade, pois agora reina uma outra, cujo fundamento é não ter mais nenhuma vergonha.

Na ordem nova é que Klinievitch propõe que cada qual conte sua própria história, sem mentir?<sup>2</sup> "a fim de rirmos um bocado. Eh! que diabo, é bem necessário que o túmulo preste para alguma coisa!"

É também um riso de cumplicidade e que se dirige à mutação, na medida em que a visão carnavalesca é uma visão de mundo às avessas.

Os outros mortos riem da atitude do general, que é uma atitude mecânica, pois ele ainda não ingressou na nova ordem e não aceita que é um cadáver em putrefação, mas insiste em sua posição social, fala da sua espada e de ter servido seu soberano.

Uma forma um pouco mais sutil do mecânico no vivo é a repetição periódica de palavras ou frases. Diz Bergson<sup>3</sup> que a

---

1. e 2. DOSTOIEVSKI: op. cit. págs. 219 e 224

3. BERGSON, Henri: Le rire, Paris, Presses Universitaires de France, 1950.

vida não deve se repetir. Onde há repetição, semelhança total, suscitamos de máquina.

Como já disse inicialmente, um dos mortos de "Bobok" era identificado apenas como uma voz que dizia: "eu gostaria muito de viver ainda".

Pois os outros mortos rien dele; de sua inadequação às novas circunstâncias e da repetição periódica de suas palavras:<sup>1</sup>

- "Ouvi, Excelência, lá volta ele ao mesmo. Cala-se obstinadamente três dias seguidos e de repente: "Eu gostaria muito de viver!" E de mais, ele põe nisso uma ânsia, hi!hi!hi!

- "E que espírito leviano!"

- "Eis que isto o obceca, Excelência, e vós sabeis, isto o possui completamente, está aqui desde abril, e de súbito: "Eu gostaria muito de viver!"

Em "Bobok" quem mais ri é Klinievitch, o rei do carnaval. É ele quem encarna a visão do mundo às avessas.

Há referência até mesmo ao sorriso dos mortos que se encontram na capela do cemitério:<sup>2</sup> "Os sorrisos, em geral, não são nada belos e mesmo alguns, estão longe de o ser. Não gosto disso. Chega o que se sonha".

Se entre os cadáveres há um ensaio de riso, entre os vivos que estão no cemitério a atitude é bem mais franca:<sup>3</sup> "notei muita alegria comunicativa".

Depois que aderem à nova ordem de não ter mais nenhuma vergonha, cresce o riso. Até o jovem que desejava ir ao médico, desiste da idéia e adere, feliz:<sup>4</sup>

---

1 e 2. DOSTOIEVSKI: op. cit. págs. 215 e 212.

3 e 4. DOSTOIEVSKI: op. cit. págs. 212 e 224.

- "Eh! eh! vejo que isto aqui vai ficar divertido, não quero ir ao consultório do doutor Ekhoud!"<sup>1</sup>

Em "Incidente em Antares", a maior quota de riso cabe a Barcelona, num riso que quase sempre ou desafia a ordem superior, ou se dirige a seus companheiros quando se tornam incapazes de modelar seu pensamento e ação de acordo com a realidade presente, como nos diz Bergson, ao falar da teoria intelectual do cômico.

Barcelona solta uma gargalhada, ao ver a inelasticidade de Quitéria que, depois de morta, ainda tem medo dos bacilos da tuberculose; ela recua, brusca à aproximação de Erotildes?<sup>2</sup>

- "Não fale com a boca em cima da minha cara, mulheres!"

Barcelona solta uma risada:

- "Não me diga que a senhora tem medo dos bacilos da tuberculose..."

As conotações de vida e morte que são características do carnavalesco, bem como o riso diante da morte e do nascimento, encontram-se nesta passagem em "Incidente em Antares".<sup>3</sup>

"Cícero murmura, abarcando com um gesto os esquifes: Sete criancinhas recém-nascidas".

"Barcelona sorri, descobrindo as presas de lobisomem!"

---

1. DOSTOIEVSKI: op. cit. pág. 224

2 e 3. VERÍSSIMO, Érico: op. cit. págs. 240 e 253.

- "Fetos podres".

Solta outra gargalhada quando os guardas de Inocêncio lhe dão voz de prisão. Sorri, atirando beijos, quando os guardas disparam contra ele. É cômica para ele, a inadequação dos vivos que não se adaptaram à nova realidade: a de que Barcelona agora é inatingível.

No coreto, num riso de cumplicidade com Cícero Branco, após as acusações deste ao prefeito, Barcelona solta gargalhada e, com elas, golfadas de moscas.

Sorriso de contato, aliás o único no episódio que analisamos, é o de Erotildes, quando, depois da morte, volta a Antares, e visita sua companheira Rosinha. Uma sorri para a outra...<sup>1</sup>

"Erotildes sorri, mostrando os dentes escuros e pontiagudos e faz: "Oh" bem como nos seus tempos de viva".

Bakhtine faz um estudo genético do riso carnavalesco, apenas. Bergson e Bastide, por nós citados, estudam o riso em geral, detendo-se mais detalhadamente no riso do cômico, que tem especial interesse, no caso do nosso estudo do gênero cômico-sério.

Nas duas narrativas, o homem ri do homem, quer se trate das personagens, quer do leitor. Ri de si mesmo, por tanto. É que no cômico,<sup>2</sup> segundo Bastide, o homem resolve, por um momento, no plano da contemplação estética, a sua inimidade interior; deixa de ser inimigo de si mesmo, aceitando as suas fra-

---

1. VERÍSSIMO, Érico: op. cit. pág. 284.

2. BASTIDE, Georges: op. cit. pág. 304.



quezas. A essência do cômico seria uma espécie de trégua e de divertimento amigável do homem consigo mesmo.

Em "Bobok" há riso muitas vezes, como vimos, por causa da rigidez mecânica da inteligência dos mortos e dos vivos, quando se esperava elasticidade e vigília atenta que levasse à adaptação à nova circunstância. Pois bem; nos atos reflexos que aí aparecem, se vislumbra, também, aspecto maquinal na pessoa humana.

É Avdótia quem percebe, ou pensa perceber, (tudo é tão ambíguo...) que o mascate está com soluço:<sup>1</sup>

- "Ah! ei-lo ainda com soluço - latiu a voz enervada e desdenhosa de uma dama que parecia dar alta sociedade. - Que castigo meu estar ao lado desse vendeiro!"

- "Não tenho soluço e não comi nada, tudo isso vem naturalmente. Com que então, bela dama, impossível satisfazer os vossos caprichos?"

Quando os mortos estão no auge da alegria, diante da nova ordem, "a de não ter mais nenhuma vergonha", o narrador confessa que espirrou:<sup>2</sup>

- "É subitamente eu espirrei. Aconteceu de repente e sem que eu o tivesse desejado, mas o efeito foi surpreendente: tudo se tornou calmo como num cemitério, e se desvaneceu. Fez-se silêncio verdadeiramente sepulcral. Não penso que fosse constrangimento pela minha presença; eles tinham resolvido não ter mais nenhuma vergonha. Não se pode igualmente supor que tenham tido medo que eu os denunciasses à polícia; que teria

---

1 e 2. DOSTOIEVSKI; op. cit. págs. 214 e 225.

vindo fazer aqui a polícia? De tudo isso concluí, involuntariamente, que deviam ter algum segredo desconhecido dos mortais, e que evitam divulgar".

Lembremos que isto aconteceu depois que o mascate disse:<sup>1</sup>

- "Em verdade minha alma começa a fazer como o publicano".

Cabe, de modo perfeito, a aplicação do princípio de Bergson:<sup>2</sup> "É cômico todo incidente que chama a atenção sobre o físico, duma pessoa, quando o moral é que está em causa".

O narrador espirrou exatamente no momento patético. Interrompeu, com um gesto mecânico, o diálogo dos mortos em seu momento mais importante. E interrompendo o diálogo, interrompeu também a sua narração, a narração dele narrador. Esta interrupção corresponde, ao nível da estrutura da narrativa, a uma preparação para a entrada de outro tom o tom do discurso do narrador a que se mistura a voz do autor, por sua vez também interrompida por um e...

Mecânica e distraída é, também, em grande parte, a linguagem usada. Compara o silêncio que se segue com o de cemitério, como se realmente não o fosse. Usa a palavra mortais, como se os que lá estivessem falando não participassem desta condição. E realmente, já foram mortais, agora não são mais. Tudo isso vem mostrar, como na menipéia a palavra se coloca numa relação diferente com a realidade. Percebe-se outra característica da visão carnavalesca do mundo: a ausência de negação

---

1. DOSTOIEVSKI: op. cit. pág. 225 e 226

2. BERGSON, Henri: op. cit. pág.

afirmação absoluta, como já o dissemos em outras oportunidades no decorrer desta exposição.

É também um ato reflexo, o afastamento brusco de Quitéria, fugindo à aproximação de Erotildes, a tísica.

Enfim, se examinarmos a fundo, são atos reflexos, independentes da vontade humana, todos os que nomeamos como inadequação à nova realidade, no episódio dos mortos.

Encontramos em "Incidente em Antares", referências a espelho, entre os mortos, em tom cômico e carnavalesco. Uma é no diálogo entre Quitéria e Cícero:<sup>1</sup>

- "Vocês estão horríveis! - exclama D. Quitéria Campo largo, fazendo um esgar de nojo".

- "A senhora não está propriamente uma beleza" - replica o sapateiro".

- "Felizmente não posso me enxergar",...

- "Se quer um espelho - avança Cícero, numa paródia de galanteio - posso oferecer-lhe minhas pupilas".

Outra, é no momento em que Erotildes visita sua amiga:<sup>2</sup>

"Erotildes apanha o castiçal e põe-se na frente do pequeno espelho com moldura de lata dourada que pende dum prego cravado na parede. Move a luz da chama da vela dum lado para outro murmurando:"

- "Que é que há com este espelho? Não me enxergo nele".

---

1 e 2. VERÍSSIMO, Érico: op. cit. págs. 253 e 285.

- "Decerto está te estranhando - diz a outra com uma risadinha nervosa. Deve estar meio assustado, o coitado".

O espelho, que tem por finalidade refletir a imagem, aqui, tomando uma conotação de coisa ao inverso, não repete a imagem de Erotildes; nem as pupilas de Cícero repetem o rosto de D. Quitéria. Ele também participa da visão carnavalesca do mundo, do mundo às avessas.

Bakhtine,<sup>1</sup> ao estudar a evolução da sátira menipéia, percebe-lhe uma característica permanente: ela escolhe, sempre, problemas de ideologia que estejam presentes na sua época. Até nisto ela é ambígua, porque é uma característica permanente na medida em que se ocupa sempre de problemas ideológicos, mas ao mesmo tempo, tais problemas sofrem variações, maiores ou menores, em cada época.

Em "Incidente em Antares" no episódio que analisamos encontram-se discussões abertas ou não, entre pessoas que representam idéias diferentes na área política, filosófica ou religiosa. Daí, também o seu caráter polifônico.

A narrativa está semeada de alusões a homens, lugares e acontecimentos da época e procura mostrar as novas tendências que estão surgindo em todas as esferas da sociedade.

Como veremos, no livro de Érico Veríssimo, além das implicações filosóficas, religiosas e morais, há, mais acentuada do que em Dostoievski, as de ordem política.

Para começar, o fundamento de toda a narrativa, no episódio dos mortos, é terem ficado insepultos. O cemitério de

---

1. BAKHTINE, Mikhail: op. cit. pág. 165.

de Antares fora interdito pelos grevistas, trabalhadores que desejavam, por esse meio, conseguir dos patrões melhores salários e melhores condições de trabalho.

Jão Paz deve sua morte às torturas que sofreu na polícia por motivos políticos;<sup>1</sup> é o que ficamos sabendo através do diálogo de Cícero e João Paz:

- "O delegado Inocêncio é um fanático da justiça e um técnico... Ele afirma que você é o chefe em Antares do "grupo dos onze". Queria saber o nome dos outros dez guerrilheiros potenciais..."

- "Mas eu não sabia de nenhuma e se soubesse, não os denunciaria! "

- "Ora, existem pelo menos uns sessenta comunistas fichados na polícia em Antares. Você poderia ter apontado dez deles como integrantes do grupo... e safar-se com vida".

Entre as inúmeras passagens que colocam representantes de idéias políticas que se opõem, está a do encontro na praça de Antares, entre os arbícolas e o prefeito.<sup>2</sup>

Um bando de rapazes que, de lenços amarrados à nuca, havia subido às árvores para de lá aplaudir ou vaiar os oradores, manifesta-se contra a fala do promotor, Dr. Mirabeau, mas o prefeito o anima a continuar:"

- "Fale assim mesmo, Dr. Mirabeau. Esses moços não sabem o que fazem. São teleguiados de Moscou".

Barcelona evidencia sua posição política, até mesmo através de fatos banais de sua vida de sapateiro. Ao voltar a

---

1. e 2. VERÍSSIMO, Érico: op. cit. págs. 247 e 337.

Antares:<sup>1</sup> "Olha para a prateleira, vê alguns sapatos enfileirados, agarra o maior deles, uns sapatões enormes, de homon, apnha o pedaço de papel que está dentro de um deles e lê: Jefferson Monroe III. "Tanque filho duma mãe" - murmura "agente da CIA! Eu devia te devolver estas lanchas com uma bomba dentro!"

Representantes de idéias diferentes no aspecto religioso temos um exemplo em D. Quita e Barcelona. Eis o que ela lhe diz:<sup>2</sup> ao ser atacada na sua fé.

- "Estúpido! Ignorante! Minha alma está a caminho de Deus. O que você tem aqui é o meu corpo, que os vermes já estão roendo. Como é que vou fazer um renegado, um anarquista, um atirador de bombas, um subversivo compreender essas coisas espirituais?"

No conto de Dostoievski predominam os problemas de ordem filosófica e moral.

Estas idéias estão assim distribuídas na narrativa de "Bobok": no início as idéias de Ivan Ivanovitch, no meio as dos mortos e no fim as do autor, pois o primeiro e o último são diferentes ao nível do discurso literário.

Ivan fala de sua idéia sobre arte, loucura, razão, pecado.

Lebeziatnikov expõe as idéias de Platão Nikolaievitch:<sup>3</sup>

- "É... eh, eh,... lá em cima o nosso filósofo nada em plena bruma. Precisamente no que concerne ao olfato, ele obser

---

1. e 2. VERÍSSIMO, Erico: op. cit. págs. 274 e 244.

3. DOSTOIEVSKI: op. cit. pág. 223.

vou que o fodor que se sente aqui é de certa forma espiritual-  
Um fodor que viria da alma, para que se tenha, nesses dois ou  
três meses, tempo de se recompor... e seria em suma a derradei-  
ra graça... minha opinião todavia, barão, é que se trata de de-  
lírio místico, inteiramente desculpável na sua situação".

- "Basta, e o resto, estou seguro, são asneiras. A  
coisa certa são dois ou três meses de vida e no fim das con-  
tas: - bobok. Proponho a todos passarmos esses dois meses tão  
agradavelmente quanto possível, e para isso organizarmo-nos so-  
bre outras bases. Senhoras e senhores! - Eu vos proponho não  
ter mais nenhuma vergonha!"

Neste diálogo parece-nos estar presente a idéia de  
Dostoievski que aparece explicitamente em Irmãos Karamasov: "Se  
Deus não existe, tudo é permitido!"

A nova filosofia do grupo de mortos é responsável pe-  
lo seu comportamento prático, conforme já observamos em outra  
parte.

Na auto-destituição de Klinievitch e na destituição de  
Tarassevitch, aparecem problemas de ordem moral.

- "O judeu Zífel e eu pusemos, no ano passado em cir-  
culação cerca de cinquenta mil rublos de notas falsas, depois  
eu o denunciarei..."<sup>1</sup>

E o mesmo Klinievitch diz de Tarassevitch:

- "Sabeis senhores, o que este vovô imaginou? Há dois  
ou três dias que morreu e imaginai que deixou um passivo de  
quatrocentos mil rublos. A importância pertencia às viúvas e  
órfãs, e ele tinha, não se sabe por que, o encargo de as admi-  
nistrar".<sup>2</sup>

---

1. e 2. DOSTOIEVSKI: op. cit. págs. 220 e 221.

No último capítulo nota-se uma mudança. É a voz do autor que lá aparece. Ele que até então parecia ter deixado livres seus personagens, agora se revela, mostrando o que pensa sobre tamanha corrupção:<sup>1</sup>

- "Não, não o posso admitir, não, em verdade, não! Bobok não me perturba (eis aí, então, aonde queria chegar esse "bobok").

"A depravação em semelhante lugar, a depravação das supremas esperanças, a depravação dos cadáveres decompostos e putrefatos - e que não poupa sequer os últimos momentos de consciência! Foram-lhes concedidos, esses momentos supremos e... Mas acima de tudo, acima de tudo, num lugar como esse. Não, posso admitir..."



## C O N C L U S ã O

A finalidade de nossa análise e estudo de um conto de Dostoievski e da segunda parte do romance de Érico Veríssimo, intitulada "Incidente" não foi descobrir se o autor brasileiro foi ou não influenciado pelo russo.

Se é verdade que há procedimentos comuns a ambos os autores é também certo, para nós, que procedimentos semelhantes sómente recebem sua verdadeira significação no interior de cada obra particular. Apenas aí, eles fazem parte de um todo, de um sistema complexo de relações. Colocados noutra obra, por maiores que sejam as semelhanças eles têm sua significação alterada.

Elementos formais próprios do cômico-sério, tais como a mistura de tons, de gêneros, as inversões e antíteses, o ponto de vista da narrativa ou visão, aparecem em ambas as narrativas. Elementos contedúísticos, como o tema do homem colocado depois da morte, discussões de ordem filosófica, moral, religiosa, política, também. Tais elementos, abstratamente considerados são idênticos, mas ao começarem a fazer parte de um todo, de uma obra, passam a ter significação especial como parte deste todo.

Teria Érico Veríssimo lido "Bobok" e por ele se deixa influenciar? Não sabemos. E Dostoievski ter-se-ia inspirado direta e conscientemente em nenipéias da antiguidade ou da Renascença? Também não sabemos. A verificação de uma influência direta seria muito difícil e talvez nem estivesse em nosso alcance prová-la, mesmo depois de anos e anos de pesquisa.

Com este estudo o que desejávamos era mostrar como dois autores, tão distanciados no tempo e no espaço conserva -

ram traços comuns, cada um retomando a cadeia da tradição literária no ponto em que se achava quando um e outro escreveu sua obra.

Concluimos que "Bobok", bem como "O Incidente" de "Incidente em Antares" são sátiras menipéias e se ligam a uma tradição literária antiquíssima.

E esperamos ter dado nossa contribuição, embora bem limitada, para aumentar a experiência estética e, por conseguinte a formação humanística de quem se interessa por literatura.

## BIBLIOGRAFIA

- AP ULEJO, Lúcio: O Asno de Ouro, S. Paulo, Ed. Cultrix, 1963
- ARISTOTELES: Poética, trad. Eudoro Souza, P. Alegre, Ed. -  
Globo, 1966.
- AUERBACH, Erich: Mimesis, S. Paulo, Ed. Perspectiva, 1971.
- BAKHTINE, Mikhail: La poétique de Dostoievski, Paris, Seuil,  
1970.
- BAKHTINE, Mikhail: "Epopéia e Romance" em Revista de Pro -  
blemas da Literatura, Moscou, 1971, trad. Bóris Schnai -  
derman.
- BARTHES, Rolan: "Introducion à l'analyse structurale des -  
récits, em Communications, 8 (1966).
- EASTIDE, Georges, "Le rire et sa signification éthique" em  
Revue Philosophique, VII à IX (1949).
- BERGSON, Henri: Le rire, Paris, Presses Universitaires de -  
France, 1950.
- BOUSOÑO, Carlos: Teoria de la expresión poética, Madrid, -  
Gredos.
- BRAY, René: La formation de la doctrine classique em France,  
Paris, Nizet, 1957.
- BRITANNIC ENCYCLOPAEDIA, Vol. IVth, page 931
- CASTAGNINO, Raul: El analisis Literario, Buenos Aires, Edi -  
torial Nova, 1967.
- DOSTOIEVSKI, Fédor Mikhailovich: Os mais brilhantes contos,  
Rio. Ed. Ouro, 1970.

DOSTOIEVSKI, Fédor Mikhailovich: Os Irmãos Karamazov, S. Paulo, Abril Cultural, 1970.

DUCROT, Oswald e TODOROV, "Izvetan: Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Paris, Seuil, 1972.

ERLICH, Victor: Russian Formalism, Paris, Mouton, 1969.

FORSTER, E.M.: Aspetti del Romanzo, Milano, II Saggiatore, 1963.

FORTUNA, Reginaldo e outros: "O Humor" em Revista de - Cultura, Rio, Vozes, 3 (1970).

GROSSMAN, Léonide: Dostoievski, Moscou, Éditions du Progrés, 1970.

GROSSMAN, Léonide: Dostoievski artista, Rio, Ed. Civilização Brasileira, 1967.

HAYMAN, David: "Au-delà de Bakhtine" em Poétique, 13 (1973)

HUIZINGA, Johan: Homo Ludens, S. Paulo, Ed. Perspectiva, - 1971.

JAUSS, Hans Robert: "Littérature médiévale et théorie des genres, em Poétique 1 (1970).

KAYSER, Wolfgang: Interpretación y analisis de la obra literaria, Madrid, Gredos.

PETRÔNIO, Caio: Satiricon, Rio, Ed. Ouro, 1970.

PLATÃO, : Diálogos, Porto Alegre, Globo, 1954.

RABELAIS: Pantagruel, Bruxelles-Genève, Pierre Cailler, Éditeur, 1947.

RABELAIS: Gargantua, Paris, Gallimard et Librairie Générale Française, 1965.

ROUSSET, Jean: Forme et signification, Paris, Corti, 1962.

SENECA: L'Apocoloquintose du Divin Claude, Paris, Société  
d'Éditions Les Belles Lettres, 1934.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e: Teoria da Literatura, -  
Coimbra, Almedina, 1968.

SPITZER, Leo: Linguística e História Literária, Madrid, -  
Gredos, 1955.

TINIANOV, Iuri: "De l'évolution littéraire" em Théorie -  
de la littérature, Paris, Seuil, 1965.

TINIANOV, Iuri: "Destruction, Parodie" em Change II (1969)

TODOROV, Tzvetan: Estruturalismo e Poética, S. Paulo, E. -  
Cultrix, 1970.

TODOROV, Tzvetan: As Estruturas Narrativas, S. Paulo, Ed. -  
Perspectiva, 1970.

TODOROV, Tzvetan: "Les catégories du récit littéraire" em  
Communications 8 (1966).

VERISSIMO, Erico: Incidente em Antares, P. Alegre, E. Glo-  
bo, 5a eed.

VOLTAIRE: Contos, Abril Cultural, 1972.