

NO UNIVERSO NEOBARROCO DA LITERATURA CONTEMPORÂNEA, A HISTÓRIA COMANDA A LETRA

Maria Thereza Abelha Alves

[...] tudo quanto não for vida é literatura, A história também, A história sobretudo,[...]

(José Saramago)*

A história é acima de tudo uma arte, uma arte essencialmente literária.

(Georges Duby)**

No universo neobarroco da literatura que hoje se escreve, a História é convidada especial a comandar a letra¹, enquanto se problematiza a relação tornada fluida pelo pós-modernismo entre o evento e a linguagem. Na certeza de que o acesso ao passado é condicionado pela textualidade², os escritores tornam intercambiáveis as fronteiras entre o discurso histórico e o artístico, confrontando a relação do estético com os sistemas socialmente definidos, quer do ponto de vista político, quer do temporal, e alternam as noções simples de referência ou de realismo, através de uma transformada racionalidade que as questiona, seja pelo distanciamento irônico, seja pelo desestabilizador recurso ao fantástico. O discurso que engendra essa “metaficção historiográfica”³ é apresentado como mais um entre os inúmeros com que se elaboram as versões da realidade. A ficção, respeitando a

pluralidade, se compreende como uma possível tradução do fato, enquanto ressalta as diferentes percepções ou ilusões da verdade, bem como demonstra que as certezas são contingentes. Ao fundir a reflexividade metaficcional com a matéria documental, insinua que o universo criado na literatura é deliberadamente fictício, mas, apesar disso, acentuadamente histórico, inegavelmente verdadeiro, lugar que rasura a crença na habitual separação entre arte e vida.

Elejo um romance chileno - *La Casa de los Espíritus*⁴ - para, a partir dele, pensar as neobarrocas⁵ dobras de uma narrativa que tem demonstrado que “a divisão clássica entre *res fictae*, como reino da poesia, e *res factae*, como objeto da História, foi ultrapassada”⁶, para tanto comparo-o com o romance português *Levantado do Chão*⁷. As duas obras, focalizando quatro gerações de uma família, dizem da viagem narcisista de uma escrita que, barrocamente, se compraz na reiteração de que, como diria Eça de Queirós, sobre a despidorada nudez da fantasia, o que resiste e persiste é o manto diáfano da verdade.

A especificidade do contexto é requerida para o efeito de “localização”⁸, pois os romances propõem uma relação de referência com o mundo histórico, sem olvidar, no entanto, que eles, como romances que são, só existem como discurso⁹. Toda a postura enunciativa das duas obras se gera no institucional, já que a História é o intertexto que provoca e instiga a interação do mundo fictício da página com o mundo real do leitor e suas referências extratextuais vivenciadas ou textualizadas. Os sujeitos do enunciado e da enunciação se constroem como sujeitos na e sujeitos à ideologia, falados por ela, portavozes e questionadores dela e, na situação enunciativa em que se encontram, não negam, antes evidenciam, a “inserção cultural”¹⁰ que os molda, iluminando o fato de ser o discurso, simultaneamente, efeito e instrumento do poder, associação que é da ordem e do conhecimento¹¹, logo dependente do contexto institucional em que é produzido. Os romances sugerem que os personagens, como o homem em geral, não têm vivência autônoma nem coerência fora da ideologia, do contexto histórico e da lei social, pois a linguagem se apresenta, sempre, politicamente contaminada. Daí a necessidade da “locali-

zação”, porque é a partir dela que se poderá problematizar as noções de conhecimento histórico, ideológico e social, problematização, enfim, do poder.

A lei chilena, reconhecida, adotada e reproduzida por uns personagens e questionada por outros, é a da ideologia conservadora de um período específico do capitalismo sul-americano, com a devida representação de todas as classes sociais envolvidas. Na sustentação dessa ideologia, o Latifúndio, o Estado e a Igreja estabelecem uma forte aliança. Ao Estado conservador é útil adotar a retórica da Igreja, uma vez que as pessoas têm respeito pela linguagem da fé, como linguagem que encerra uma irrefutável verdade. Por seu turno, os grandes proprietários, visando fortalecer o regime que lhes assegura e que lhes multiplica os bens, adotam a totalização essencializante da religião que consolida as relações de poder. Latifúndio e Estado se cercam da autoridade da palavra religiosa porque a coletividade reluta em desacreditá-la. Nesse conluio, perpetua-se a lei, eterniza-se o poder. Consciência disso demonstra Jaime, o altruísta médico, filho de Clara e Esteban, ao acreditar que “la religión era la causa de la mitad de las desgracias del mundo” (*LCE.*, p. 189) e que “el cristianismo, como casi todas las supersticiones, hacía al hombre más débil y resignado” (*LCE.*, p. 189-190).

Logo no primeiro capítulo do romance chileno, afirma-se a extensão da aliança entre o poder temporal e o espiritual, quando se esclarece que Severo del Valle, que “era ateo y masón, pero tenía ambiciones políticas y no podía darse al lujo de faltar a la misa más concurrida cada domingo y fiesta de guardar, para que todos pudieran verlo” (*LCE.*, p. 12).

Essa cúmplice associação entre o poder temporal e o espiritual inclui o androcentrismo da sociedade patriarcal que, através do Padre Restrepo, se manifesta contra os anseios feministas de Nívea ao identificá-la negativamente “a los fariseos que pretendían legalizar a los bastardos y al matrimonio civil, desarticulando a la familia, la patria, la propiedad y la Iglesia, dando a las mujeres la misma posición que a los hombres, en abierto desafío a la ley de Dios, que en ese aspecto era muy precisa.” (*LCE.*, p. 13) e ao considerar a menina Clara uma “Soberbia endemoniada” (*LCE.*, p. 16) por ela ter posto

em dúvida a descrição que o padre fizera dos castigos infernais. Com a sua clarividência, Clara pôde intuir que o sistema de dominação se apóia no medo. Despertando, através das pregações, o medo dos fiéis, Padre Restrepo exercia sobre eles o controle social incentivado pelo Estado conservador. Ao declarar que Clara estava “endemoniada”, o padre desacredita, perante a platéia de frequentadores da igreja, a extrema lucidez da menina.

Questionando o monologismo, o romance demonstra que a crença é um construto que exerce uma relação de poder na sociedade chilena de então e, através da ironia, atua tanto no sentido de subverter a pretensa inteireza da verdade doutrinal, por meio da revelação de suas lacunas, de suas sinuosidades, quanto no sentido de forçar uma redefinição. Procedimentos estilísticos da época barroca são retomados. Com eles se expõem as inerentes contradições religiosas:

1) fazendo o profano e o grotesco participarem do sagrado ao se observar que “y bajo las sábanas de luto, la corte celestial parecía un amasijo de muebles esperando la mudanza” (*LCE.*, p.11);

2) sugerindo o caráter deletério do sagrado ao demonstrar seu comprazimento no espetáculo de “las carnes desgarradas por ingeniosas máquinas de tortura, los fuegos eternos, los garffos que trespasaban los miembros viriles” (*LCE.*, p.12) da descrição infernal;

3) estabelecendo um paralelismo entre a tortura infernal - castigo divino -, com a tortura política a que será submetida Alba nos anos da ditadura, castigo, portanto, do Estado conservador;

4) ressaltando a falácia dos prodígios na descrição da imagem de São Sebastião “cuyas llagas, milagrosamente frescas gracias al pincel del padre Restrepo” (*LCE.*, p. 11) induziam os fiéis à piedade;

5) demonstrando a falsidade da penitência ao transformar o jejum num exercício de gula com os seus “suaves pasteles de hojaldre, sabrosos guisos de verdura, esponjosas tortillas y grandes quesos traídos del campo” (*LCE.*, p.11-12);

6) esclarecendo que o “banquete pantagruélico” do noivado de Clara e Esteban foi enriquecido pelas iguarias provenientes das Carmelitas, Dominicanas e Clarissas (*LCE.*, p. 83);

7) vincando a oposição ideológica da própria Igreja ao apresentar sua linha tradicionalista, metonimizada por Padre Restrepo que, em latim, condenava todos que eram “amicis rerum novarum” (LCE., p.108), e ao apresentar sua linha vanguardista, representada por Padre José Dulce María que reconhecia que a instituição religiosa estava “a la derecha, pero Jesucristo siempre estuvo a la izquierda” (LCE., p. 135);

8) conjugando a carne e o espírito na confissão de Férula (LCE., p.90-91), ou em suas andanças pelo bairro da Misericórdia, “a rezar el rosario a los indigentes” (LCE.,p.81), enquanto “un calor de verano le infundía pecado entre los muslos” (LCE., p.81).

Ironicamente, o romance utiliza a antítese barroca inscrita nas díades sagrado/profano; espírito/matéria; verdade/mentira; para evidenciar a convivência e convivência das mesmas no universo monológico da crença. Assim, inaugura o dialogismo ilustrador de que o controle do poder é passível de ser minado, por um lado, centrifugamente, através de suas próprias armas e, de outro lado, centripetamente, por meio dos comportamentos vanguardistas, como o de Nívea, ou pelos comportamentos excêntricos, como o de Clara.

Semelhantemente, em *Levantado do Chão*, a Lei é a mesma. Latifúndio, Estado e Igreja formam uma trindade incontestada, amalgamada por falares idênticos que justificam o abuso do poder, na proporção que convence os dominados de que a situação em que se encontram é justa e natural. O reconhecimento dessa “trindade”, construída à sombra de outra - a Santíssima -, é feito hereticamente por Padre Agamedes, quando relata ao latifundiário Lamberto o sermão que fizera aos camponeses, durante uma cerimônia de núpcias:

[...] não sei que tentação me deu, mostrar-lhes que se não fôssemos nós, igreja e latifúndio, duas pessoas da santíssima trindade, sendo a terceira o Estado, alva pomba por onde is, se não fôssemos nós, como sustentariam eles a alma e o corpo, e a quem dariam ou para quem tomaríamos os votos nas eleições[...]
(LC., p.223-224).

A utilização do Evangelho por Padre Agamedes a favor da classe dominante é corolária da de Padre Restrepo. Mudam-se os nomes, mudam-se os

espaços, mas não se mudam as intenções. É através de um discurso pontuado pela ironia que o narrador da saga alentejana expõe as contradições dos poderes temporal e espiritual, expõe, enfim, as contradições da Lei. Esteban Trueba cujo “rasgo predominante era el mal genio y la tendencia a ponerse violento” (*LCE.*, p. 44) pertencia a uma elite de proprietários de terras e de minas, de raça branca vinda da Espanha, o que comprova que as teorias do sujeito, para a ideologia conservadora e individualista, são, na verdade, comodificações de um masculino eurocêntrico¹², uma vez que em tais teorias “homem” semantiza-se segundo a raça, a classe social, o sexo e a ideologia. Se para o homem da América o ser branco denota proveniência européia; para o europeu do sul, ser branco associa-se à ascendência dos Godos. Por isso, em *Levantado do Chão*, os latifundiários da linhagem dos Bertos são de origem alemã.

No protagonista do romance chileno, o preconceito sexual, o racismo, o capitalismo se entrecruzam de maneira complexa e contraditória, porque ele está no lugar cultural do pai, da lei, do poder discursivo, podendo, portanto, dizer: “Yo soy el patrón ahora. Se acabó la fiesta” (*LCE.*, p. 52). Em Esteban Trueba se juntam os dois outros componentes da Lei. Como proprietário de “Las Tres Marías”, ele simboliza o Latifúndio e, como senador pelo partido conservador, representa o Estado, por isso correligionários e opositores diziam que ele “Era fanático, violento y anticuado, pero representaba mejor que nadie los valores de la familia, la tradición, la propiedad y el orden” (*LCE.*, p.261).

Com grande sagacidade, o patrão associava o autoritarismo ao paternalismo, de modo a transformar em dependentes os que o cercavam: “no aceptaba que nadie le contestara y no toleraba ninguna contradicción, consideraba que el menor desacuerdo era una provocación” (*LCE.*, p.61). Simultaneamente, comprava a fidelidade dos camponeses com alguns litros de leite, bônus cor-de-rosa para serem trocados nos armazéns da fazenda, casinhas de alvenaria e uma escola, “aunque no era partidario de que adquirieran otros conocimientos, para que no se les llenara la cabeza con ideas inapropiadas a su estado y condición” (*LCE.*, p.58), porque sabia que a

ignorância é cúmplice da permanência dos privilégios. Não aceitava as advertências de Pedro Segundo García sobre os direitos trabalhistas, considerando-as “ideas degeneradas” (LCE., p.62), afinal, pensava o patrão, os camponeses não tinham educação nem cultura e necessitavam de um pai para lhes ditar o que lhes convinha, cabendo a ele, Esteban, tal papel. O latifundiário do romance de José Saramago compactua da mesma opinião. A grande e decisiva arma para a manutenção do *status quo* das classes privilegiadas é a ignorância das massas. O patrão julgava bom que os camponeses nada soubessem, pois assim considerariam como único possível o mundo em que viviam. Com o paternalismo típico dos de sua classe argumentava: “ se não for eu a dar-lhes trabalho, quem o dará, eu e eles, eu que sou a terra, eles que o trabalho são, o que for bom para mim, bom para eles é, foi Deus que quis assim as coisas” (LC., p.72).

Com a impunidade que lhe conferia sua condição, o senhor de “Las Tres Mariás” se faz dono do corpo, das consciências e da vida dos que o cercam. Como dono do corpo, Trueba possui o mesmo olhar voyeurista da sociedade patriarcal, olhar que ora subjuga a fêmea na posse sem amor, retomando na “brutalidad inutil” (LCE., p.57) do defloramento de Pancha García o mesmo costume ancestral que, no passado, fizera sofrer a mãe e a avó da camponesa, ora idealiza e fetichiza a mulher como fizera com Rosa, a bela, e com Clara, a clarividente. Trueba é representante da sociedade falocrática que nega à mulher voz e participação, por isso acreditava que a sufragista Nívea estava “mal de la cabeza” (LCE., p. 64) e considerava o silêncio de Clara “una virtud” (LCE., p.82). No romance português, o caldeamento entre as duas classes dá-se, também, pela violência sexual. O estupro sofrido pela camponesa mostra-se, de tempos em tempos, nos olhos azuis - marca dos Bertos - que reaparecem no moreno rosto dos Mau-Tempo.

Como dono das consciências, Esteban Trueba exige dos camponeses que votem no candidato de seu partido, aliciando-os com a promessa de uma gratificação e, concomitantemente, ameaçando-os com a perda do emprego. Do mesmo modo, o latifundiário alentejano exige que os camponeses de suas terras participem de um comício em Évora contra o que considerava “a barbárie

moscovita” (LC., p. 94).

Como dono da vida, Trueba, numa ocasião, quase mata Pedro Tercero e lhe amputa os dedos e, de outra feita, quando apareciam cadáveres de camponeses das fazendas próximas ninguém tinha dúvidas de que Trueba fosse o culpado.

A violência, o voyeurismo e o sadismo de Trueba reafirmam o machismo e a misoginia do poder patriarcal que se reduplica e se amplifica no aparelho repressivo do Estado¹³, metonimizado por seu neto bastardo, Esteban García, cujo sadismo se manifestara desde a infância, quando se ocupava “en ensartar los ojos a un pollo con un clavo” (LCE., p. 163), e atingira o auge quando, investido da função de coronel da polícia, se tornara um torturador. O sadismo de Esteban García em relação a Alba se apresenta através de barroca progressão. Um caminho de inveja, despeito e violência se percorre desde o primeiro encontro dos netos de Trueba, quando o bastardo, a um só tempo, acaricia a coxa da herdeira legítima e lhe aperta o pescoço, até ao derradeiro, quando esta é feita prisioneira política, é torturada e é violentada. Analogamente, a onipotência do clã dos Bertos é consolidada pelo aparelho repressivo do Estado, representado pelo Cabo Tacabo, pelo Sargento Armamento e pelo Tenente Contente. A intenção corrosiva se revela no jogo fono-semântico que se estabelece entre os nomes dos agentes e a função por eles representada, ao mesmo tempo que se ilumina a opção ideológica do narrador¹⁴. No romance português, como no chileno, se acompanha a trajetória dos meios coercitivos, da simples admoestação à tortura física e psicológica. Fica patente que, nas neobarrocas dobras da ficção, é a violência dos regimes totalitários que se julga.

O romance de Isabel Allende, criticamente, faz interagirem dois discursos: o da Lei e um outro, o discurso incorporado de protesto de classe e sexo, discurso este que objetiva a reavaliação das margens - o camponês-, e do diferente - a mulher -, e que, com plena consciência ideológica, reconhece que numa sociedade onde o autoritarismo impera, a repressão social, a hegemonia sexual e a segregadora separação de classes reflete a repressão nacional, pois

a relação do centro de poder com o excêntrico jamais é inocente. Sob esse prisma, também se verifica a similitude entre o romance chileno e o português. Em ambos, a evolução da diegese pelas quatro gerações da família contribui para que as personagens femininas encontrem e assumam o seu papel como voz ativa na sociedade. De Nívea a Alba ou de Sara a Maria Adelaide, registra-se um caminho percorrido pela mulher, por isso o narrador de *Levantado do Chão* ousa dizer: “De homens se continuará a falar, mas também cada vez mais de mulheres[...]” (LC., p.183).

Esteban Trueba e Esteban García são falantes de e falados por um mesmo modelo discursivo que não pode ser desvinculado da situação social¹⁵, isto é, ambos se caracterizam pela linguagem do sistema teórico que lhes fornece os instrumentos conceituais que dão sentido às suas práticas. Os dois personagens, cada um por seu turno, confirmam que quem está no poder detém o controle da História, cada qual com as armas que possui: Trueba com o poder econômico com que encabeça o plano para desestabilizar o governo socialista, García com a força que lhe confere a farda militar, durante a vigência do tempo de terror.

Outras antíteses barrocas são apresentadas pelo universo diegético, de modo que marginais e excêntricos possam minar o monológico poder. Se Trueba condiciona o conhecimento dos camponeses ao mínimo, tanto no caso alegórico da invasão das formigas, como no episódio da restauração dos ossos do patrão de “Las Tres Marías”, a solução não vem do universo do saber científico, mas, sim, do saber empírico de Pedro García. O saber do camponês desmonta o *alibi* sobre o qual se apoiava o autoritarismo de Trueba, ou seja, a crença de que os camponeses deviam ser tratados com mão forte porque eram incapazes, meras crianças afastadas da idade da razão. Contra o universo da lógica e da física, cartesianamente eurocêntrico, simbolizado pelo apolíneo espaço construído para “albergar varias generaciones de una familia numerosa de Truebas legítimos” (LCE.,p. 85), e decorado à frente por colunas heróicas e por jardins traçados à Versailles, uma outra lógica se insinua, não a da academia, mas a da premonição; não a da ciência, mas a da arte, simbolizada pelo dionisíaco labirinto em que Clara transformara os fundos da

mansão e onde mantinha o delicado equilíbrio “entre los espíritus del Más Allá y las almas necesitadas del Más Acá” (LCE., p. 143). A posse desse outro espaço, em que o real e o surreal se afinam, como nos fantásticos animais da colcha bordada por Rosa e dos presépios modelados no barro por Blanca e do mural pintado por Alba, é feminina. Nesse lugar de liberdade, frequentado pelo Poeta, experimenta-se o prazer da conjugação ao se reunirem adeptos das mais diversas crenças e práticas e se decifra e se desafia a opressão, através da “desbordante imaginación [de] todas las mujeres” (LCE., p. 13) da família. Contra o racionalismo do patrão, ergue-se a cantiga de Pedro Tercero García, concebida como uma parábola cujo ensinamento o próprio camponês expõe: “La unión hace la fuerza [...]. Si las gallinas pueden hacerle frente al zorro, qué queda para los humanos?” (LCE., p. 135). Contra o capitalista amealhar do pai, a generosidade do filho Jaime e a extravagância do filho Nicolás. Contra o preconceito do senador, o duradouro amor de sua filha pelo filho de Pedro Segundo García. Contra a violência de Esteban García, a narração de Alba. Assim, outras antíteses se tecem: homem/mulher, patrão/empregado, pai/filhos, frente/fundos, real/surreal, amor/ódio, vida/arte, num cambiante jogo que ora ratifica e ora retifica tais díades, através dos recursos barrocos de paralelismos e espelhamentos que se multiplicam em narrativas em abismo, provocando um curto-circuito entre as diferentes séries, pondo em xeque os conflitos entre verdade, mentira, fatos, crenças, realidade, ilusão, numa perspectiva que está sempre alterando seu foco.

Em *Levantado do Chão*, muitas dessas antíteses se evidenciam: a sabedoria dos camponeses - fruto da experiência e não da escola - patenteia-se nas histórias que narram, as quais funcionam como parábolas com que aprendem a trilhar o caminho que lhes possibilitará levantarem-se do chão. No romance português, contam-se as fábulas da lebre curiosa que lia o jornal e do coelho preso pela orelha. Tais narrativas são histórias de proveito e exemplo, como a de Pedro Tercero que focalizava a união das galinhas contra a raposa. Se emblemático é o episódio das formigas em *La Casa de los Espíritus*, o testemunho das formigas à morte de Vidigal, em *Levantado do Chão*, é igualmente emblemático, símbolo que é dos que vivem como formigas presas ao

chão, mas que um dia levantarão a cabeça para contarem tudo que testemunharam. Se no espaço da casa senhorial, como no da igreja de Padre Agamedes, conspira-se a lição dos Evangelhos, no espaço camponês ela é vivida em plenitude, seja no ato de amor e comunhão com que João Mau-Tempo e Faustina dividem o pão, seja no singelo presépio do nascimento de Maria Adelaide.

O encenar da dialética poder e liberdade se processa, tanto num romance como no outro, tendo a História como pano de fundo. Assim, a partir do relato memorialista de Esteban Trueba, das narrativas de Alba somadas aos “cuadernos de anotar la vida” (*LCE*, p.363) de Clara, coloca-se, criticamente e não nostalgicamente, o passado em relação ao presente da enunciação. A memória é convocada para desenhar o vínculo essencial entre o passado e o vivido num romance que se mostra contextual e auto-reflexivo ao fazer o cruzamento da autobiografia, da biografia e da História e ao se mostrar consciente de seu *status* de linguagem, pois a História só se dá a conhecer como elaboração discursiva. *La Casa de los Espíritus* e *Levantado do Chão* apresentam um passado relido, efeito diegético e não mimético, o que permite que mortos e vivos contracenem. No romance português, João Mau-Tempo, depois de morto, participa com outros camponeses mortos da marcha dos vivos em direção à posse dos latifúndios, no dia “levantado e principal” (*LC*, p.366). No romance chileno, Férula aparece à família do irmão para comunicar que morrera e Clara, que em vida convivera com os espíritos, depois de morta aparece à neta para encorajá-la a suportar a prisão e a tortura por meio da catarse da escrita e aparece ao marido nos derradeiros momentos do mesmo. Semelhante sintonia entre os universos de vivos e de mortos só é possível pela fantástica magia da ficção.

Um discurso tautegórico aponta para os fatos concernentes ao mundo referencial: o grande terremoto, as duas grandes guerras, a greve dos estudantes, a ascensão do partido liberal com a vitória do Candidato, a reação conservadora patrocinada pelos interesses imperialistas internacionais, os anos de terror, a morte de Pablo Neruda (sempre referido no romance como o “Poeta”) presentes estão na narrativa de Isabel Allende; o advento da República, a

Guerra de 1914, o Estado Novo, a Guerra Civil de Espanha, a Segunda Guerra Mundial, a Guerra Colonial estão presentes na narrativa de Saramago. Tanto numa como na outra obra, os acontecimentos históricos são filtrados pela consciência dos personagens, enquanto, através do excesso que caracteriza o neobarroco, confirma-se que o saber é efeito de arquivo, pois os quadros referenciais se apresentam como resultado de pesquisas sobre moda, usos e mentalidades.

Um discurso simbólico reinterpreta os acontecimentos, conferindo-lhes nova significação. A derrubada da árvore ancestral da família, a doença que imobilizou e fez apodrecer em vida a mãe de Trueba, a pauperização do bairro onde a família do senador habitava são índices dos maus tempos que haveriam de chegar; o encolhimento de Trueba é índice de sua iminente perda de poder. Os nomes das mulheres - Nívea, Clara, Blanca, Alba - criam uma cadeia sinonímica pertencente ao campo semântico de luz. O último elo dessa cadeia, como a estrela da manhã que lhe fornece o nome, é a promessa de novo. Os nomes femininos de *La Casa de los Espíritus* são, portanto, simbolicamente motivados¹⁶. O mesmo ocorre com os sobrenomes dos camponeses em *Levantado do Chão*: de Mau-Tempo passarão a Espada, por isso Maria Adelaide Espada, tal como Alba, é a promessa do amanhã.

Um discurso alegórico permite subverter a poderosa Lei. A invasão das terras de Trueba pelas formigas alegoriza a futura reforma agrária. Do mesmo modo, a casa de Trueba no Bairro Alto, por um efeito metonímico, é alegoria de sua própria condição, o espacial reduplica o ideológico. Os latifundiários do romance português também são surpreendidos nas janelas do segundo andar de seus sobrados, sempre no alto, para confirmar a superioridade que ostentam.

Em *La Casa de los Espíritus*, a encenação da História chega ao leitor através de blocos narrativos, ora pela perspectiva de Esteban Trueba, ora pela de Alba, mediatizadas ambas pelos “cuadernos” de Clara. De um lado o leitor se depara com a verdade masculina conservadora, de outro, com a feminina progressista. No entanto, cada narrador reconhece as razões do outro, cada narrador faz do espaço textual um exercício democrático, sem fecha-

mentos. As narrativas se repetem e se desdobram e o próprio romance sugere um recomeço ao findar da mesma forma que iniciara: “Barrabás Ilegó a la familia por via marítima...” (LCE., p. 363). Já o romance português possui um narrador heterodiegético, que, irônica e linearmente, compõe a narrativa dicotomizada entre exploradores e explorados, e narradores homodiegéticos que contam histórias que se encaixam na principal com o objetivo de explicitar ora o processo da exploração capitalista, ora a possível reação dos explorados. A função diegética dessas micro-narrativas é similar àquelas que se encontram no romance chileno, isto é, servem os encaixes narrativos para, especularmente, refletir e justificar a ação de personagens da macro-narrativa.

Tautegórica, simbólica e alegoricamente, os dois romances ensinam ser necessário voltar ao passado para que não se incorra nos mesmos erros. Com a feliz junção de História e Literatura, os dois romances alertam aos que vivem acostumados à anestesia do esquecimento que “É a perda da memória, e não o culto à memória, que nos fará prisioneiros do passado”¹⁷.

RESUMO

Izabel Allende, em *La Casa de los Spiritus*, esgarça as fronteiras narrativas entre o ficcional e o factual e atualiza procedimentos retóricos do Barroco a fim de inscrever a violência dos regimes totalitários, a fim de exorcizar uma modernidade culpada, a fim de refletir sobre a liberdade. De igual modo procede José Saramago, em *Levantado do Chão*. Tanto a escritora chilena quanto o romancista português mostram que, na contemporaneidade, a História comanda a letra.

RÉSUMÉ

La Casa de los Spiritus, d'Izabel Allende, détruit les frontières narratives entre la fiction et la non-fiction. Ce roman présente des procédés rhétoriques baroques à fin d'inscrire la violence des gouvernements totalitaires, à fin de délivrer une modernité coupable, à fin de réfléchir sur la liberté. José Saramago fait autant dans *Levantado do Chão*. L'écrivaine chilienne et le romancier portugais démontrent que dans l'époque contemporaine la littérature dépend de l'Histoire.

NOTAS

- * SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989. p.15.
- ** DUBY, Georges & LARDREAU, GUY. Paris: Flammarion, 1980. p.50.
- ¹ BRADBURY, Malcolm. *The modern American Novel*. Oxford/N.Y.: Oxford University Press, 1983.
- ² LA CAPRA, Dominick. *History and Criticism*. Ithaca: Cornell University Press, 1985. p.128: “o passado chega na forma de textos e de vestígios textualizados - memórias, relatos, escritos publicados, arquivos, monumentos, etc.”
- ³ HUTCHEON, Linda. Metaficção historiográfica: o passatempo do tempo passado. In _____. *poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 141-162.
- ⁴ ALLENDE, Isabel. *La Casa de los Espíritus*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1987. Usaremos, nas citações, a sigla LCE, seguida do número da página em que as mesmas se encontram.
- ⁵ CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- ⁶ JAUSS, Hans Robert. Apud LIMA, Luís Costa. *O controle do Imaginário: razão e imaginação no Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 193.
- ⁷ SARAMAGO, José. *Levantado do Chão*. Lisboa: Ed. Caminho, 1981. Usaremos, nas citações, a sigla LC, seguida do número da página em que as mesmas se encontram.
- ⁸ HUTCHEON, Linda. *op. cit.* p. 65.
- ⁹ VAL, Terezinha de Jesus da Costa. *La Casa de los Espíritus: jogo e vertigem*. In: *América Hispânica: mulher & Sociedade*. Rio de Janeiro: SEPEHA-UFRJ, ano II, jan./dez., 1989, p. 58.:
O espetáculo que o romance chileno encena é “permeado por eventos filtrados pelas transformações político-sociais de um lugar não nomeado, mas que o leitor presume qual seja, pois, para esta ubicação no real histórico-geográfico, agem, na recepção do texto, dados indicadores inferidos da História”.
- ¹⁰ SILVERMAN, Kaja. *The subject os semiotics*. Oxford/N.Y.: Oxford University Press, 1983. p. 246.
- ¹¹ FOUCAULT, Michel. *A história da sexualidade. I. A vontade de saber*. Lisboa: Ed. António Ramos, 1977.
- ¹² IRIGARAY, Luce. *Speculum de l'autre femme*. Paris: Minuit, 1974. p. 165.

- ¹³ ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado*. Lisboa: Ed. Presença, 1974. p. 43.
- ¹⁴ SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Lisboa: Dom Quixote, 1989. p.222.
- ¹⁵ BAKHTIN, Mikhail. *Marxism and the philosophy of language*. New York: Seminar Press, 1973. p. 95.
- ¹⁶ Sobre a motivação dos nomes próprios femininos, conferir: VAL, Terezinha de Jesus da Costa. *op. cit.* p. 63-64.
- ¹⁷ PORTOGUESI, Paolo. *After Modern Architecture*. New York: Rizzoli, 1982. p. 111.